



IMÁGÓ BUDAPEST

Az Imágó Egyesület lapja
Alapítva: 2010-ben

Pszichoanalízis — társadalom — kultúra

2022/2.

SZÍNHÁZ, PERFORMATIVITÁS, PERFORMANSZ

TARTALOM

BEVEZETÉS (*Bókay Antal*)..... 3

TANULMÁNYOK

Karen Jürs-Munby: „Erre gondoltál: *poszttraumatikus* színház?” A traumatikus emlékezet megjelenítése kortárs posztdramatikus előadásokban. (Ford. Béres-Deák Rita) 8

Orbán Jolán: Artaud (vissz)hangjai pandémia idején29

Kérchy Vera: Terror, trauma, teatralitás az *Eufóriában*.....42

Egri Petra: Balkan Erotic Epic: a hisztérikus test és az abjektált test Marina Abramović performanszában59

Pintér-Németh Nikolett: A vokális hang átmenetei és megnyíló hangrések Ladik Katalin rádiójátékában.....73

HIRDETÉS

Lélekelemzés, 2022/1. szám.....85

ENGLISH SUMMARIES.....87

E SZÁMUNK SZERZŐI90

Imágó Budapest

ISSN 2062–5383

11. évfolyam, 2. szám, 2022
SZÍNHÁZ, PERFORMATIVITÁS, PERFORMANSZ

Főszerkesztő:

Borgos Anna

A szerkesztőség tagjai:

Bókay Antal, Erős Ferenc, Gyimesi Júlia, Kovai Melinda, Kovács Anna,
Kőváry Zoltán, Lénárd Kata, Papp-Zipernovszky Orsolya

Szerkesztőbizottság:

Ajkay Klára, Békés Vera, Csabai Márta, Erdélyi Ildikó,
Hárs György Péter, Székács Judit, Vajda Júlia

Jelen számot szerkesztette:

Bókay Antal

E számunk megjelenését az



Nemzeti Kulturális Alap
támogatta.

Az Imágó Budapest szerkesztőség e-mail címe:

imago@imagoegyesulet.hu

A kiadó Imágó Egyesület URL címe: <http://www.imagoegyesulet.hu>

A folyóirat URL címe: <http://imagobudapest.hu>

Facebook: <https://www.facebook.com/ImagoBudapest>



Bevezetés

A pszichoanalízis a színházból születik, a színházban pedig benne rejlik valami esszenciálisan pszichoanalitikus, a terápia színtere, mely ismétli, használja az emberek között történő önteremtő nyelvi-testi eseményt. Freud 1897. október 15-én írt berlini barátjának, Wilhelm Fliessnek arról, hogy legnagyobb kincse önanalízise (ami egyfajta performatív dialógus önmagával), és miközben ezt gyakorolta, felfedezte az *Oidipusz király* és a *Hamlet* titkát. Azt a testi-lelki gubancot, mely az egyén önteremtő eseménye, az, ahogyan átéli és élete színterén feldolgozza az anya iránti szerelmet, az apa iránti féltékenységet, felfedezi nemét, és megalkotja testének lényegi struktúráját. Ez az én performatív színjátéka.

Van azonban e korai időszakban Freudnak olyan ötlete is, amiben az ember önalkotásában vagy éppen patológiás performativitásában fedezi fel a színtér, a színpad karakterét. Egy Emma nevű fiatal felnőtt nő-páciensről ír, aki felnőttként képtelen volt egyedül boltba menni, miközben e fóbiát gond nélkül leküzdötte, ha akár egy kisgyerek vele tartott. Ez az első színtér, mondja Freud, a jelen élet színpadának történése. Az esemény testi, sőt mint kiderül róla: szexuális történet. A terápiában a fiatal nő fóbiája okaként egy emléket mond el, egy újabb „jelenetet”, *mise en scène*-t említ: 12 évesen bement egy boltba, és ott a boltossegédek harsány nevetése fogadta, ijedtében ki is rohant a helyszínről. Azt hitte, a ruháján nevettek. Az emlék azonban nem magyarázta a tünet, a fóbia lényegét, az élmény, a boltba lépés, a két nevető boltossegéd nem lehetett olyan jelentőségű (traumatizáló) karakterű, hogy a jól öltözködő, egyébként magabiztos felnőtt nőnél a fóbiás szcénák okaként lehetett volna venni. Különösen nem kapcsolódik a fóbiához az, hogy az egyik boltossegédet emlékei szerint még vonzónak is találta. További terápiás kutatás nyomán azonban egy második „jelenet” emléke is előkerült, amely az első emlék elmondása idején a páciensnek még nem jutott eszébe. Nyolcéves korában ugyanis bement egy kis boltba, hogy édességet vegyen, ott azonban a boltos a ruháján keresztül megragadta a genitálóját. Ezen első esemény ellenére azonban másodszor is ellátogatott a boltba. Freud színházként értelmezi a történetet: „Megértjük az első jelenetet (*Szene I*) (a boltos-segédekkel), ha összekapcsoljuk azt a második (*Scene II*) jelenettel (a cukorkaboltossal). Emma szerint a kapcsolat köztük a *nevetés*. A boltossegédek nevetése emlékeztette őt a vigyorra, amit a boltos arcán látott a támadáskor. Mindkét esetben egyedül volt a boltban” (Freud, 1895/1966, 410-411.), és mindkét esetben szerepet játszott a ruhája. Olyan színek, jelenetek voltak ezek, amelyet senki sem írt meg, amelynek megtörténése visszafelé (*nachträglich*) fut. A fóbiás, „perverformatív”

test emeli színpaddá a múlt eseményét, szintér teremődik, aztán ismételtsége, iterabilitása miatt újra meg újra megtörténik. Benne a destruktív patológizáló mozzanat a test, a szexuális trauma.

Másik oldalról, a színjáték felől is lehet olvasni, sőt újraolvasni Shakespeare négyszázéves üzenetét: az *Ahogy tetszik* második felvonásában mondott „Színház az egész világ, / És színész benne minden férfi és nő” jelszóként elhomályosult kéttagú mondatát. Szabó Lőrinc szépen hangzó fordításának kihagyásai különös módon jelzik az újragondolás performanszos, posztdramatikus irányát. Shakespeare ugyanis (Szabó Lőrinctől eltérően) nem „színház”-at, hanem „stage”-et, színpadot mond, és a mondat második felébe betesz egy apró feltétes szót a „merely”-t a „csupán”-t, egy végső soron radikális korlátot. Ez utóbbi mintha felfüggesztené (Judith Butler módjára) a férfiak és nők *gender* elkülönültségének objektívnek gondolt (biológiai) faktumát, és egy performatív modalitást mutat, azt, hogy nemünk igazából csak szerep, amely nem adott, csak olyan, amit felvesszünk életünk során. Nincsenek férfiak és nők, hanem csak ilyen szerepeket játszó („*all the men and women merely players*”) személyek.

A másik hiányjel az, hogy a magyar fordítással ellentétben nem színházról beszél Shakespeare, nem a kultúra városközpontba telepített tisztos épületéről, intézményéről szól, hanem „stage”-et, színteret, színpadot mond. A „theatre”, a színház szimbolikus, strukturált rendbe emel, van épülete, igazgatója rendezője és szövegei, amiket elmondanak a színészek. A „stage” viszont maga az esemény tere, a megtörténés, amely akárhol lehet, akárkik eljátszhatják, ez a performativitás maga. A szintér ott van az utcákon, az otthonokban, a hálószobában és persze a pszichoanalitikus terápia szobáiban is (*Schauplatz*, meg *Szene* mondja majd Freud betegei tetteiről, viszonyairól). Talán épp ez, a szintér és a benne performatíven, testével születő színjátszó a jellemző kérdésköre annak, amit a jelenkori színházelmélet posztdramatikus színháznak nevez. A „stage” az, amit a kortárs színházelmélet *mise en scène*-nek mond, mely a jelenet realizációja, testi megjelenése a szintérben, olyan megjelenés, amely nem elmondása valaminek, hanem újra-történe, „megtörténés a tér-idő kontinuumban” (Pavis, 2013, 5.), egyfajta ismétlési kényszer játéka, benne az elfojtott, a titkos, a Valós megmutatkozása.

Jelen számunk tanulmányai ennek a megtörténésnek a hagyományos színházi-dramai formákon túllépő jelenkori eseményeit vizsgálják.

Karen Jürs-Munby, miközben a posztdramatikus színházról keresgél a Google-ben, a kereső váratlanul a „poszttraumatikusra” mutat. A jelenkori performansz háttérű színpadi események valóban (Emma esetében is így volt) traumához kötődnek. És a traumák természete az, ahogy elkerülhetetlenül kivédhetetlenül ismétlődnek, bennük valami esszenciálisan, kitörölhetetlenül valóságos megtörténés kap legyőzhetetlen hatalmat, újra-megjelenési jogot. Jürs-Munby a „posztdramatikus színházi formák és a traumatikus emlékezet sokféle összefonódását” vizsgálja, és ez a kapcsolat radikálisan átalakítja a színteret. Olyan *mise en scène* születik meg a néző előtt, amelyben a színész nem eljátszik valamit, hanem ahol mindez újra megtörténik vele, önmaga megkínzásával átéli a fájdalmat. A kortárs színház mediálja a traumát, nem beszél róla. Ezzel a néző azonosulásra lesz készítve, sőt részt vesz az előadásban, megszólítják a színészek, így maga is színésszé válik, kénytelen bevonódni a megtörténésbe. A

traumatikus ismétlődése azonban mindig egy konkrét eseményt is hordoz, egy magfoghatatlan, mégis megkerülhetetlen dolgot, a lacani Valóst (amely nem azonos a valósággal) teszi fel a színpadra. A Valós, ez a legradikálisabban irreális azonban lyukakból, hiányosságokból áll, pontosan ott képződik, ahol a szimbolikus nem tud érvényesülni.

A tudat burkát áttörő és a tudattalan, a trauma testi mélyére eljutó színház abszolút képviselője Antonin Artaud. Artaud kimondva vagy kimondatlanul, de ott van minden olyan szintéren, minden olyan megjelenítési akcióban, amely a Valós, a szenvedélyes szenvedés realitásának terét és történeteit jeleníti meg. *Orbán Jolán* „Artaud (vissz)hangjai pandémia idején” című írásában egyszerre gondolja végig Artaud dekonstruktív robbantó-romboló játékát és ennek az artaud-i emlékeknek a mai világban történő újra-élését (traumatikus visszatérését). Artaud egyik legjelentősebb írásának, „A színház és hasonmása”-nak egyik fejezete a „Színház és pestis” (Artaud, 1985, 73-91). A pestis, ez a halálöszönnel rokon allegória valódi, Artaud által érzékletesen leírt undorító testi történés, „szunnyadó képekkel, láthatatlan felfordulással dolgozik, s egyik pillanatról a másikra a legvégletesebb gesztusokat csiholja ki belőlük” ugyanúgy, ahogy „az igazi színdarab felrázza álmunkból az érzékeket, felszabadítja az összesajtol tudatalattit, feltámasztja a közönségben a lázadás lehetőségét” (Artaud, 1985, 86.). Sőt „a pestishez hasonlóan a színházban is felbukkan valami különösen ragyogó nap (Artaud, 1985, 89), mindkettő „olyan erők látványos seregszemléje, amelyek megjelenésük példájával feltárják az emberi lélek előtt konfliktusainak forrását” (Artaud, 1985, 88). *Orbán Jolán* írása ennek az artaud-i folyamatnak az újra-játszásáról szól, arról, ahogy a pestis a mai pandémia képzetére vetül, és ahogy a szenvedést megjelenítő testi színházak jelenléttelenséget jelző filmi megfogalmazásai megmutatják a halálöszön, a mazochizmus/szadizmus teremtő, alakító eredőjét. Ez a kegyetlenség színháza (*Orbán, 2014*), ez *Castorf* dekonstruktív rendezése, és nekünk el kell gondolkodni azon, hogy „mit is jelent a színház, a színészi játék, a rendezés, a test, a hang, az örület, az élet és a halál, mi a szerepe a nézőnek, akinek a legbensőbb érzéseit, félelmeit, magasságait, mélységeit, zsigeri életöszöneit és halálöszöneit viszi színre”. És nem kevésbé fontos, hogy végiggondoljuk azt, hogy ehhez a jelenkori színházi-filmi megjelenítésekhez hogyan, mennyire mélyen köthető az Artaud-ról oly sokat író Jacques Derrida dekonstrukciója.

Kérchy Vera „Terror, trauma teatralitás az *Eufóriában*” című tanulmánya (kicsit a *Médea lányai* [*Kérchy, 2019*] folytatásaként) a „színpad” és film, vagy inkább a filmi ténylegesnek tűnő történet és a valóság szcenírozott performansa mentén kettős, társadalmi és személyes traumát követ, azaz a 9/11 terror esemény és a megszületés traumái összefonódásában értelmezi a sorozat első két évadát. A sorozat, benne egy tényleges amatőr színházi esemény az önismeret, vagy pontosabban az önteremtés színtereit keresi. Kérdés persze, és talán a legfontosabb kérdés, hogy léteznek-e ilyenek. Az önteremtés valószínűleg az egyik leghomályosabb, mégis radikálisan szükséges performatívum, vagy Derrida szavával „performatívum”, átláthatatlan kontextusú, esszenciálisan bizonytalan konvenciójú, eleve perverz akció. Ami különös benne, az az, hogy a történet filmi, de a film, az *Eufória* jelentős centruma mégis az a bizonyos amatőr színházi előadás. Újabb csavar: ennek az előadásnak az anyaga a valós életből származik, az egyik szereplő viszi színre a társaság tagjainak életét. A

bökkenő persze maga a színre vitt valós élet természete, kérdés, hogy ez a lacani Valós, azaz egy szimbolikust áttörő, elkerülő dologiság működése, vagy egyszerűen egy közhelyes valóságos élet. A *close reading* szerint igazából mindkettő. Nem lehetséges-e, hogy minden önmegértési performatívum váratlan eredménnyel jár, „a szándékolatlan színpadra kerülés” aktusaként működik? Egy bizonyos pontig (akárméddig?) el lehet persze hazudni, valószínűleg elég gyakran ezt tesszük. Az *Eufóriában*, Kérchy Vera értelmezése szerint is van erre bőven példa. Az *Eufória* szereplői esetében példaszerű Rue esete, aki számára „az anya arca helyett az összeomló tornyok képe kínálkozik olyan »színpadként«, melyen »énjét eljátszhatja»” (Kérchy, 2022).

Egri Petra „Balkan Erotic Epic: a hisztérikus test és az abjektált test Marina Abramović performanszában” című tanulmányában azzal a műfajjal (a performansszal) és azzal a művésszel (Marina Abramović-csal foglalkozik, amely/aki talán a legkövetkezetesebb képviselője Artaud színi elméletének és gyakorlatának. A performansz valóban olyan produkció, amelyben a színpadon nem valaminek az elmesélése történik, hanem magán a színen esnek meg a dolgok. És ezek a dolgok elsősorban a legdologibb, a leginkább Valós terepen, az emberi testen keresztül kezdenek működni. A *Balkan Erotik* is film, meg szintér is, *mise en scène* a javából. Többrétegű, egymást dekonstruáló szintekből álló kevert medialitású produkció. Benne a szimbolikus szintjének, a szakmai hivatalosságnak a megjelenítéseként Abramović szabályos kiselőadásokat tart a szerb népi hagyományról, köztük a képi-imaginárius terepeként történik maga performansz, ahol a népi szexuális hiedelmek kijátszása, valósága jelenik meg, meztelen, mellüket simogató parasztasszonyok, csoportosan maszturbáló férfiak mutatkoznak. Az én a testi formákon performatívákon, perverformatívákon (erről részletesen: Egri, 2021) keresztül működik, pszichoanalitikus értelemben hisztérikus test, abjektált, gyakran mazochisztikus-szadisztikus test, de valahogy dekonstruktív értelemben működik, sohasem könnyed totalitásba fogva, hanem mindig gubancokon keresztül megbontódva kényszeríti nézőit az azonosulásra.

Pintér-Németh Nikolett „A vokális hang átmenetei és megnyíló hangrések Ladik Katalin rádiójátékában” című írása a hang, a nyelv különös, a normál színházi beszédet megbontó szerepéről ír, ahol a hang elveszti a jelentés-közlés szerepét, és egy olyan prenyelvi szintre lép vissza, amely a kristevai értelemben vett szemiotikus, a korai nyelv előtti gyermeki hangadáshoz hasonló; egyfajta rés, amely persze igencsak telített hiány, az értelem szimbolikus szintjének hiánya. A hang ilyen radikális átminősülésére, performatív megjelenésére persze több jelentős szerző is felfigyelt. Roman Jakobson még a strukturalista nyelvész felől foglalkozott ezzel, de megjelenik a probléma Jacques Lacan szövegeiben és a gender-elmélet szerzőinek írásaiban (Cixous, Kristeva) is. Az írás „esettanulmánya” Ladik Katalin performansz-művészete, ahol a jelentéses nyelvi egységeket rendszeresen megtörik a nem-jelentéses események, sikolyok, hangismétlődések, tudatosan értelmetlen hangismétlődések, hozzá testi gesztusok.

Felhasznált irodalom

- Egri Petra** (2021). A per(ver)formativitás kínzó vágya. Marina Abramović *A művész jelen van* performansának dekonstruktív poétikája. *Filológiai Közöny*, 67(2): 162-173.
- Freud, Sigmund** (1895). Project for a Scientific Psychology. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 1*. Ford. J. Strachey. London: Hogarth Press, 1966.
- Kérchy Vera** (2019). *Médea lányai – performatív aktusok a kortárs film „színpadán”*. Szeged: Apertúra Könyvek.
- Orbán Jolán** (2014). A performativitás *kegyetlensége*, In: Di Blasio Barbara (szerk.), *A performansz határain* (40-63). Budapest: Kijárat Kiadó.
- Pavis, Patrice** (2013). *Contemporary Mise en Scene: Staging Theatre Today*. New York: Routledge.



Karen Jürs-Munby

„Erre gondoltál: poszttraumatikus színház?” A traumatikus emlékezet megjelenítése kortárs posztdramatikus előadásokban*

Néhány éve, amikor Hans-Thies Lehmann *Postdramatisches Theater* című művének angol fordításán dolgoztam, különös élményem volt. Amikor rákerestem a „posztdramatikus színház” kifejezésre, a Google megkérdezte: „Erre gondoltál: »poszttraumatikus színház?«” Ma már a Google nem teszi fel ezt a kérdést. Mára a „posztdramatikus színház” fogalma – olyan kortárs színház, amelyből hiányzik a drámai cselekmény, a fiktív univerzum és a pszichológiailag jellemzett karakterek közötti konfliktus mimézise – már bekerült a keresőmotorok szótárába. Mégis, nincs-e valami igazság a Google egykori „freudi elszólásában”? Nem tűnik-e úgy, hogy kapcsolat van a posztdramatikus és a poszttraumatikus között a 20. és 21. századi kortárs színháznak legalábbis egy jelentős részében?ⁱ És nem lehet, hogy van valami hasonlóság a trauma összehasonlíthatatlansága, elérhetetlensége és a narratív megjelenítésnek való ellenállása, illetve a posztdramatikus színház reprezentációellenes szándéka között, amelyhez társul a fragmentáltság iránti vonzalma és a hangsúly a közönség és a színészek közös jelenlétén? Ebben a tanulmányban néhány közelmúltbeli példán azt próbálom bemutatni, hogyan kapcsolódhatnak a színház posztdramatikus formái a 21. század elejének poszttraumás emlékezetéhez.

A trauma intenzív pszichés zavar jelenségeit írja le. Az iparosodás kezdete óta különböző definíciók és elméletek születtek rá Freudtól, Breuertől és másoktól, először a vasúti szerencsétlenségek és a szexuális erőszak okozta női hisztéria kontextusában, később az I. világháború által kiváltott háborús neurózissal és különösen a

* Eredeti megjelenés. Karen Jürs-Munby: ‘Did You Mean *Post-Traumatic Theatre?*’: The Vicissitudes of Traumatic Memory in Contemporary Postdramatic Performances. *Performance Paradigm*, 2009, 5(2): 201-223. Karen Jürs-Munby a Lancasteri Egyetem kortárs művészeti tanszékének tanára. Kutatási területe az újfajta dramaturgiák a kortárs európai és észak-amerikai színházművészetben, beleértve a színészet és előadás új módjait, a szöveg és az előadás kapcsolatát, illetve a média alkalmazását a kulturális, történelmi és technológiai változásokhoz kapcsolódóan. Írásai többek között a *Theatre Research International*, a *Performance Research*, valamint német nyelvű szaklapok hasábjain jelentek meg. 2006-ban az ő fordításában és előszavával jelent meg angolul Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikus színház* című könyve.

holokauszttal kapcsolatban. Az 1980-as években, a vietnami háború utóhatásait vizsgálva, és elismerve a traumatikus élmények tartós hatását az egyénre, amerikai klinikai pszichológusok kombinálták Freud egyes gondolatait saját klinikai tapasztalataikkal, és megalkották a „poszttraumás stressz-szindróma” (PTSD) diagnosztikus kategóriáját.

Cathy Caruth definíciója szerint a trauma „egy gyakran késleltetett válasz egy vagy több sokkoló eseményre, amelynek megjelenési formái az ebből az eseményből eredő ismétlődő, betörő hallucinációk, emlékek, gondolatok vagy viselkedések, illetve egyfajta bénultság, amely az esemény során vagy azt követően kezdődik, és esetleg fokozott izgalmi reakció az eseményre emlékeztető ingerekre (és ezek kerülése)” (Caruth, 1995b, 4).

Freud és Lacan elméleteire alapozva Caruth azt állítja, hogy a trauma patológiáját nem maga az esemény definiálja, amely „nem feltétlenül katasztrofális, és nem mindenkit egyformán traumatizál”, hanem „pusztán az esemény megtapasztalásának *struktúrája* vagy ismétlődése; az eseményt történése idején a személy nem asszimilálja vagy éli meg teljes egészében, csak utólag, mikor az ismételten *birtokba veszi őt*” (Caruth, 1995b, 4).

Ezért nem lehet a traumát narratív formában megjeleníteni: „Mivel nem integrálódott teljes mértékben úgy, ahogyan megtörtént, az esemény nem válhat [...] »narratív emlékké«, amely a múlt egy befejezett történetének része” (Caruth, 1995a, 153). Caruth számára ennek hatása túlmutat az egyéni szenvedés patológiáján (vagyis a PTSD-n), és „egy olyan történelem része, amely krízisei során csak asszimilálhatatlan formákban érzékelhető” (1995a, 156). Jelentős váltás ez: a traumatikus emléket potenciálisan egy egyéni túlmutató, kollektív jelenségnek tételezi, bár – mint alább kifejtem – ez erősen mediált és a média által közvetített formában jut el hozzánk.

Caruthot és más posztfreudiano, posztstrukturalista traumateoretikusokat sok kritika érte azért, hogy túlhangsúlyozzák a disszociáció jelenségét és a trauma „megjeleníthetlenségét” és „elérhetlenségét” a narratív feldolgozás lehetőségével szemben.ⁱⁱ Ugyanakkor irodalom-, film- és színháztudósok az ő elméleteikre alapozva igyekeznek megmagyarázni, hogy a posztmodern művészek miért a narratív megjelenítés elkerülésével válaszolnak a múltbéli traumákra. Így például Jeanette Malkin így érvel *Memory-Theater and Postmodern Drama (Emlékszínház és posztmodern dráma)* című könyvében:

„Az emlékezet narratív formái természetüktől fogva integratív jellegűek; mint Saul Friedlander írja, »helyreállítják vagy létrehozzák a koherenciát, a lezárást és a felszabadító állapotot«, ezáltal elkerülve az emlékezet mocsarának mélységeit. A trauma valódi emléke, az úgynevezett mély emlékezet azonban ellenáll az ilyen racionális rendnek, amely nem hat rá. A trauma közvetíten és kifejezhetetlen, így a narratív konstrukciók sem mutathatják be.” (Malkin, 1999, 31-32.)

Malkin könyve ugyanabban az évben jelent meg, mint Lehmannról a *Postdramatisches Theater* (Malkin, 1999), és számos, ebben a kontextusban releváns megállapítást tartalmaz, ugyanakkor nem tesz különbséget a dráma és a színház között. Lehmann

szerint ez a két jelenség Nyugat-Európában régen szorosan összekapcsolódott, ám a 20. század során egyre inkább távolodott egymástól, mivel világunk egyre inkább túllép a dráma rendezési mechanizmusain. Malkin nem teszi föl a kérdést, hogy a „dráma” és „drámai” szavak, amelyek zárt fiktív világot és teleológiai narratívát feltételeznek, megfelelőek-e az általa tárgyalt művek leírására. Ezek többségét (Beckett, Heiner Müller és mások alkotásait) én „már nem drámai” szövegeknek mondanám, amelyeknek színpadra állítása nagy valószínűséggel posztdramatikus előadást eredményez. Malkin maga is tudatában van, hogy miközben a „szövegalapú narratívákra” koncentrálna, kizárja az emlékeket feldolgozó színház más formáit, például Robert Wilson színházát, Pina Bausch táncszínházát vagy Tadeusz Kantor színházát. A színházi *előadás* szemszögéből nézve azonban mind a szövegalapú, mind a nem-szöveges „emlékszínház” elemezhető a „posztdramatikus színház” megjelenési formájaként.

Amellett, hogy az európai és észak-amerikai színházban és képzőművészetben az 1960-as évektől kezdve az előadási szituációra került a hangsúly, a kortárs posztdramatikus színház kialakulásának másik fontos tényezője a „médiatársadalom cezúrája”. Ennek hatása nem feltétlenül a technológiai elemeket felvonultató „multimédiás színházban” mutatkozik meg, hanem néha „épp ennek az ellenkezője: minimalista, lecsupaszított esztétika, amely azonban csak úgy értelmezhető, ha összekapcsoljuk a mediatizálódott társadalomban való étellel” (Jürs-Munby, 2006, 10). A tömegmédiá uralta társadalom a traumatikus emlékezet jelenségét is megbonyolítja, hiszen „a legtöbb ember a médián keresztül találkozik a traumával, ezért fontos foglalkozni az úgynevezett mediatizált traumával” (Kaplan, 2005, 2). Ezért érdekes annak a vizsgálata, hogyan reagálnak a színház posztdramatikus formái erre a média által közvetített traumára. Hogyan értelmeznek a művészek egy olyan világot, amelyben azokat a traumatikus élményeket, amelyeknek „tanúi vagyunk”, szinte soha nem élőben tapasztaljuk meg?

Az alábbiakban három nagyon különböző kortárs produkcióban vizsgálom a posztdramatikus színházi formák és a traumatikus emlékezet sokféle összefonódását. Ugyanis, ahogyan a „posztdramatikus színház” fogalma is heterogén formák széles tárházát foglalja magában, a posztdramatikus és a poszttraumatikus is számos módon kapcsolódhat egymáshoz. Ezért ez az írás az első lépés egyfajta skála feltérképezése felé, amelyen elhelyezhetők a traumatikus emlékezetet különböző módokon feldolgozó posztdramatikus előadások.

Abban az időben, amikor a fent említett társalgást folytattam a Google tudattalanjával, láttam a Goat Island társulat előadását ezzel a címmel: *When will the September roses bloom? Last night was only a comedy* (Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnapi este csak egy komédia volt; 2005). A mű fragmentált, ismétlődő posztdramatikus formákkal próbál kommunikálni valamit a trauma és a traumatikus emlékezet természetéről. Homályosan, de erőteljesen mutatja a történelmi trauma okozta visszatérő károsodást. Ezt az előadást Lacan és Žižek elméleteire alapozva elemzem, és igyekszem megállapítani, hogyan közvetíti és formálisan hogyan tárgyalja a „valódi” traumát.

2007 októberében láttam az *After Dubrovka* (Dubrovka után) című, színházi épületek számára készült installációs performanszot, amelynek alkotói Neil Mackenzie és Mole Wetherell, és amely közvetlenebbül reagált egy közelmúltbeli konkrét traumatikus eseményre: egy moszkvai színház ostromára és az azt követő vérfürdőre 2002-ben. Ennek az előadásnak is szerves része volt az ismétlés, és ez hatással volt arra, ahogyan megpróbálta megismételni/felidézni a korábbi eseményt azáltal, hogy a néző hiányzó emberek helyét testesítette meg egy üres színházban. Annak idején nyugtalanított, hogy az előadás mint az emlékezet aktusa egy olyan „vakfoltot” tartalmaz, amelynek hatására „torzított emlékek” keletkezhetnek – ám reflektálva úgy látom, épp ez adta a trauma magját.

Ez továbbvisz annak az átgondolásához, hogyan mutatja be és mediálja a kortárs színház a traumát, és hogyan dolgozza fel azt a tényt, hogy korunkban a trauma egyre inkább *mediatizált* formában jelenik meg. A Forced Entertainment társulat *Void Story* (Üres történet, 2009) című előadásával illusztrálom ezt, amely közvetlenül ezzel a mediatizálással foglalkozik. Mint az említett két másik előadásban, itt is kerülnek a traumatikus események drámai megjelenítését, ehelyett inkább elmesélik őket; ugyanakkor a két másik előadással ellentétben közvetlenül szó esik a média szerepéről, és az előadás megpróbálja a televízió, az internet és a film hatásait a színpadon újramediatizálni.

Nem kívánom azt állítani, hogy a posztdramatikus színház alkalmasabb arra, hogy felidézze, tanúsítsa vagy valamilyen formában „előadja” a történelmet, mint a drámai színházi formák (vagy más műfajok és médiumok).ⁱⁱⁱ Noha az itt tárgyalt előadásokban kulcselem a tanú szerepe, aki koncentrált figyelemmel, tudatosan látja az eseményeket, ettől még ezek nem közvetítik „jobban” azokat a traumatikus történeteket, amelyekre hivatkoznak. Épp ellenkezőleg: azáltal, hogy kerülnek vagy megkérdőjelezzik a megjelenítést, fennáll a veszélye, hogy elvesz a specifikum, és a történelem feledésbe merül vagy torzul, mivel a megemléített traumatikus esemény(ek) nincs(enek) egyénítve. Ezáltal viszont az előadások nemcsak a traumatikus emlékezet temporalitását tükrözik, hanem a tömegmédia korát átítató emlékezet, fantázia és feledés átfedéseit is.

„Van egy lyuk ebben az előadásban”: a Traumatikus Valós a *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák?*-ban

A Goat Island produkciójának kétéves tervezési folyamata ezzel a kérdéssel kezdődött: „hogyan lehet valamit megjavítani?” Az eredmény egy sokrétegű, mozgásra, költői szerkezetre és beszédre alapuló alkotás, amely számos különböző forráson alapul: többek között régi javítási kézikönyvek; Paul Celan költészete, aki szerette volna „megjavítani” a nácik által megrongált német nyelvet a II. világháború után; W.G. Sebald elbeszélése arról, hogyan kínozták meg Jean Améryt az SS börtönében; Simone Weil *Gravity and Grace* című írása; és *A szél* című német film, amelynek törékeny hősnőjét Lillian Gish játssza (Goulis, 2004). A színpadon használt kellékek fizikailag tapinthatóvá teszik a javítás tematikáját: fából faragott mankók és kartondarabok,

amelyeket az egyik színésznek össze kell illesztenie, hogy megtámasszon egy másikat; egylábú faszékek, amelyeken az előadók egyensúlyoznak; kartonpapír asztalok, amelyek bármikor összedőlhetnek. A szándékosan könnyű súlyuk miatt kiválasztott anyagok, mint Mark Jeffery elmondja, „beleolvadtak és integrálódtak az előadásba; a javítás, összeomlás, törekenység, elesés, bizonytalanság, sikertelen bűvésztükkök, a komédia és a sötétség szembeállítás, a perverzítés és a kihallgatások – mind arra reakciók, hogyan dolgozunk az anyagok könnyűségével (Jeffery, 2004).

Az előadást több ponton megszakítják azok a kijelentések, amelyek hangsúlyozzák, hogy a darabból hiányzik a drámai teljesség. Az este kezdetén belép az egyik színész, Bryan, és a terem két oldalán ülő nézőket először az egyik, majd a másik oldalon szólítja meg. Dadog, keresi a szavakat, pozíciót vált és újrakezdi. Akadozva, bizonytalanul elnézést kér, amiért a társulat „elvesztette... ööö... az elejét”. Az előadás közepe táján egy másik színész, Litó hirtelen közli, hogy „van egy lyuk ebben az előadásban”, és a színészek ezen keresztül el fognak menekülni – ezután minden színész eltűnik egy nagy kartonpapír korong mögött, amelynek a közepén kis lyuk van, majd test nélküli, szürreális fejekként bukkannak fel ismét egy fekete-fehér filmben, amelyet a korongra vetítenek ki. Az előadás vége felé ismét Bryan magyarázza el, hogy a darabnak még nincs befejezése. Beszédében (amelynek előképe Lillian Gish nyitó monológja *A szél* című filmből) szárazon megjegyzi, hogy „a kiállítók” azt kérték tőlük, csináljanak happy endet, „de ez még nincs kész, a másik befejezés, a happy end. Még dolgozunk rajta. Amint elkészült, tudatni fogjuk önökkel. Figyeljék a honlapunkat.” És noha Mark később bejelenti, hogy „megtalálták” a hiányzó kezdést, az igazgató lelkesítő beszédét újra és újra ismétlő monológból (amely a *42. utca* című musicalből származik) minden ismétléskor egyre több minden marad ki.

Így a társulat nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy előadása befejezetlen, folyamatosan alakulóban levő projekt, de arra is, hogy nem tudnak vagy nem akarnak a színház mint dráma követelményének megfelelni, amely Arisztotelész tragédia-definíciója szerint „komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása [...], drámaian kell megszerkeszteni, vagyis az egységes és teljes cselekmény köré, amelynek eleje, közepe és vége van” (Arisztotelész, 1996, 13). A *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák?* komplex posztdramatikus szerkezete nem alkot fiktív drámai *egységet*, hanem tele van *lyukakkal*. Ezek a lyukak és hiányok nemcsak az előadás hiányzó elejében, közepén és végében nyilvánulnak meg, hanem az egyes szakaszokban is, például a Fibonacci-sorozat szerkezetében (2, 3, 5, 8, 13, 21, 43, 55 stb.), amely a koreográfia ütemét adja. Végül magában a szövegben vagy annak előadásában is jelentkeznek ezek a hiányok: a színészek dadognak, kihagynak vagy átugranak részeket, időnként motyognak vagy zavarosan beszélnek, máskor kínos csöndek követik egymást.

Hogyan kapcsolódnak ezek a lyukak és hiányosságok a trauma és a javítás témájához? Úgy vélem, a néző váratlan találkozása a Valóssal, amelyet Lacan a „*tuché*” szóval ír le és kihagyott találkozásként definiál (Lacan, 1981, 55), éppen az előadás lyukain, résein, repedésein és tökéletlenségein keresztül történik meg. Eleinte ez megjelenhet egy összehasonlításként a drámai szerkezet tökéletességével a Valós felfedezésének érdekében – ez a dimenzió a dráma filozófiai ideáljából per

definitionem hiányzik (bár a dráma előadásaiból soha!), de ebben a posztdramatikus előadásban megtapasztalható.^{iv} A posztdramatikus színházról írott művében Hans-Thies Lehmann többször felhívja a figyelmet Arisztotelész különös összehasonlítására a drámai cselekmény szerkezete és egy állat között, illusztrációként arra, hogy a drámának komolynak és meghatározott terjedelműnek kell lennie.^v Lehmann szerint a felmérhető terjedelem és a néző ebből fakadó érzése, hogy uralni tudja az „állatot” (vagyis a drámai szerkezetet) és ezáltal a világot is, a dráma egyik kulcsfontosságú jellemzője (Lehmann, 2006). Ha azonban a Goat Island előadása állat lenne, egyszerre lenne túl nagy és túl kicsi ahhoz, hogy a néző „befogadhassa”. Túl kicsi, hiszen az előadásban nem történik semmi – nincs drámai cselekmény, gyakran csak apró, finom cselekvések, mozgások és monológok – és túl nagy, mert az imitált, megismételt és intertextuálisan idézett szövegek, képek és filmjelenetek – mintegy főreglyukak gyanánt – annyi világot, műfajt, médiumot és perspektívát nyitnak meg, hogy az előadás teljesen felmérhetetlenné válik. A közönség székeinek egymással szembeni elhelyezése vizuálisan és térbelileg is lehetetlenné teszi, hogy bárki teljes egészében áttekinthesse az előadást – amint ezt Bryan demonstrálja is egy monológban, amelyben felhívja a figyelmet, hogy ami a jelenlevők felének „az óramutató járásával egyező”, az a másik felének „az óramutató járásával ellentétes”. Attól függően, hol helyezkedünk el a térben, érzékelésünk mindig csak részleges.

A Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt tovább fokozza a felmérhetetlenséget az időbeni síkon azáltal, hogy másnap este ugyanennek a darabnak egy másik változatát is előadják, és erre meginvitálják a közönséget (bár nem mindenki megy el). Ez az ismétlés még jobban hangsúlyozza, hogy a darab az *emlékezésről* szól. Utánozza az emlékezet ismétlődő szerkezetét, az utólagosság pedig (a freudi *Nachträglichkeit*) hirtelen felismerésekhez vezetett bennem mint nézőben. Nem tudom, hogy ezt az előző este óta eltelt idő okozta (amelynek során elolvastam az előadás szórólapját és utánanézttem néhány hivatkozásnak), az ismétlések közötti finom eltérések, az, hogy Matthew Goulish zavaróan kicsavart mozdulatai intenzívebbekké váltak a megkínzott férfi zavaros monológja során, vagy az, hogy a darab középső részeit fordított sorrendben játszották – de hirtelen rádöbbsentem (csak most, a második estén!), hogy a darab és „tökéletlen” szerkezete mögött a trauma húzódik meg.

A pszichoanalízisben először a trauma kontextusában kezdtek elméleteket alkotni a Valósról, amely – mint Lacan hangsúlyozza – nem azonos a valósággal. A *Valóság*, mint Slavoj Žižek kifejti, szimbolikusan konstruált, és a *fikció* formájában jelenik meg (Žižek, 1992, 50-54). A lacani *Valós* ugyanakkor ellenáll a szimbolizálásnak, nem nevezhető és jeleníthető meg, és csak azáltal érzékelhető, hogy „hatások sorozatát hozza létre az alanyok szimbolikus valóságában” állítja Žižek (1989, 163). „A Valós önmagában egy lyuk, egy nyílás a szimbolikus rendben – maga a hiány, amely köré a szimbolikus rend szerveződik” (Žižek, 1989, 170). A Goat Island produkciója nézetem szerint értelmezhető úgy is, mint egy kísérlet a Valós megírására vagy előadására. Žižek szavaival:



1. kép: Litó Walkey, Karen Christopher és Matthew Goulish Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásában

„A Valós természetesen az első megközelítés, az, ami nem írható le, amely »nem hagyja abba önmaga nem-leírását [ne cesse pas de ne pas s’écriture]« – a kő, amelyben minden formalizálás megbotlik. De épp ezen a kudarcon keresztül tudjuk körbejárni, elhelyezni a Valós üres terét. Más szóval, a Valós nem leírható, de leírhatjuk leírhatatlanságát, meghatározhatjuk a helyét: egy traumatikus helyet, amely kudarcok sorozatát okozza.” (Žižek, 1989, 172-173.)

A *Mikor virágoznak...*-ban ez a körbejárás nemcsak a hiányzó jeleneteken és szerkezeti hiányokon keresztül nyilvánul azonban meg, hanem az áthidalhatatlan szakadékok sorozata által is. Ilyen elkerülhetetlen szakadék a fordítás – vagy Benjamin szavaival a „lefordíthatatlanság” –, amelyet azzal illusztrálnak, hogy Paul Celan versét először németül halljuk („Wann, / wann blühen, wann / wann blühen [...] ja sie, die September / rosen?”), majd egy furcsán más ritmusú angol fordításban (When do they flower, when / yes they, the Septembers / the Seven ambers / Roses, when when). Vizuális érzékelésünkben is hiány jelentkezik a vakfolt hatására; ez a szemünk hátsó részén a fényreceptorok rétegében található lyuk, amelyre a Goat Island azzal hívja fel a figyelmet, hogy megkéri a nézőket, takarják le egyik szemüket és fedezzék fel vakfoltjukat (természetesen Lacannál a kép és a tekintet, az érzékelés és a tudat közötti hasítás a Valós fontos megnyilvánulásai). Ezen felül, és talán ehhez kapcsolódóan, szakadék tátong az élő és a médián keresztül közvetített előadás között – amikor a színészek eltűnnek a kartonlemez közepén levő lyukon keresztül, majd test nélküli fejként jelennek meg ismét a némafilmben, mintegy azt sugallva, hogy a test elvész a mechanikus ismétlés során. Ott van továbbá a Giorgio Agamben-féle „cezúra, mely az embert az állattól elválasztja” (Agamben 2004, 16, idézi Goulish, 2004). A Goat Island előadói fájdalmasan valóssá teszik ezt, amikor kutyaszerű mozdulatokat tesznek, de nem sikerül „kutyává” válniuk.

Szemponctunkból fontosabb az előadó és az általa játszott figura közötti szakadék, az előadás során az ismétlések közötti szakadék. Heike Roms az előadásról írva megállapítja, hogy a Goat Island itt arra a „kettősségre” hívja fel a figyelmet, amely a színház alapvető eleme, és ez kapcsolódik ahhoz, ahogyan a traumát felidézzük:

„Ez az előadás olyan, mint a megkétszereződés megkétszereződése, az ismétlődés ismétlődése. Karent úgy mutatják be, mint »Simone Weil mint Lillian Gish *A szél* című filmben«. Matthew W.G. Sebaldot jeleníti meg, aki Jean Améryt jeleníti meg és a német szerző szavaival idézi vissza a zsidó filozófus által átélt és elmondott kínzásokat. A tapasztalás és annak emléke nem megjelenítődik, hanem úgy idéződik fel, mint egy sor visszhang az idő során.” (Roms, 2005)

Roms később hangsúlyozza – Søren Kierkegaardra és Samuel Weberre hivatkozva –, hogy az ismétlődésnek ez a felidézése nem azonos az emlékezéssel. Az emlékezés a múltba néz és ezért szomorúságot és veszteségérzetet okoz, viszont az ismétlődés „mint »újra megélés« örömet okoz, hiszen felveti annak lehetőségét, hogy visszakapjuk, ami elveszett” (Roms, 2005). Kierkegaard szerint „ezt az ígéretet keresi a színház a kettős idejében, ám hamarosan szembesül vele, hogy ez lehetetlen. A Goat Island ezt a lehetetlent próbálja felderíteni, amikor oda-vissza mozog az emlékezés szomorúsága és az újbóli megélés öröme között” (Roms, 2005). Számomra ez rokon azzal, amikor Žižek a traumatikus Valós „leírhatatlanságának leírásáról” beszél.

Žižek még egy találó megállapítást tesz a Valós és az írás kapcsolatáról. Bár „a Valós nem írható le [...], ugyanakkor a Valós maga az írás, szemben a jelölővel” (Žižek 1989, 171). Ha ebben a mondatban „előadást” mondunk „írás” helyett, ez rámutat arra, hogyan közvetíti a Goat Island a Valóst – nem annyira jelölőként (jelentésen) keresztül, hanem azzal, amilyen módon és figyelemmel előadják a darabot. Ezt egyáltalán nem csökkenti az a tény, hogy a Goat Island több ponton is felhívja a figyelmet az előadás mesterséges jellegére. Az, hogy másnap újra előadják a darabot, vagy az utolsó jelenet, amelyben Litó Walkey lassú táncot mutat be a „The Great Pretender” című dal torzított változatára, nyíltan jelzik, hogy a társulat csak „úgy tett” (*pretending*), mintha lennének lyukak és hiányzó jelenetek az előadásban – ám mindez nem ássa alá azt a tényt, hogy az előadáson keresztül a társulat a Valóst kommunikálja. Épp ellenkezőleg, még jobban belevonják abba a közönséget.

Ilyen szempontból kiemelkedő az a jelenet, amikor az egyik színész, Litó, néma csendben egy lábon egyensúlyoz. Sara Jane Bailes így írja le, milyen érzés volt neki ennek a jelenetnek a próbáját nézni:

„Combja erős, egyenes, párhuzamos a talajjal, térde jól kiszámított feszültségben felfüggesztve, lábszára függőleges, a testhelyzet egyenessége meghazudtolja azt, ahogyan ebben a pozícióban teste szembeszáll a gravitációval, lábfeje centiméterekkel a talaj fölött lebeg majd remeg, a pontosan kiszámított hét perc végtelenségében.” (Bailes, 2004)

Azt írja, hogy valahányszor Litót nézte ebben a jelenetben, „különös szomorúság gyűlt fel [benne]”, míg végül megengedte magának a sírást. Ez elgondolkoztatta, vajon a szomorúság a gyógyulást ösztönzi-e, ám lassan rádöbben, mint írja, hogy „nem maga

a színészi feladat váltotta ki bennem ezt a reakciót, hanem az a figyelem, amellyel a társulat tagjai végrehajtják az előadást”.

Ez nem ugyanaz a reakció, mint a színpadi tragédia által megcélzott katartikus megtisztulás, amely mindig az adott történet függvénye, és az váltja ki, ahogyan a darab az előadás során szánalmat és félelmet kelt a nézőben. Eltér az első kézből származó beszámolók kiváltotta reakcióktól is. Mint Adrian Heathfield írja a *Goat Island* előző előadása, az *It's an Earthquake in My Heart* (Földrengés van a szívemben, 2001) kapcsán:

„Értelmezhetjük a *Goat Island* alkotását egyfajta fizikai tanúságtételnek, de ilyen értelemben nem felel meg a kortárs tanúságtétel-kultúra alapjainak és csapdájainak: annak a hitnek, hogy visszatérhetünk egy traumatikus esemény egyetlen lehetséges katartikus hatású narratívájához, és annak elmondásával megtaláljuk önmagunk igaz vagy alapvető változatát. [...] A *Goat Island* előadásában ez a végső igazság örökre elérhetetlen marad. Ez az a hiány, amelyet az előadás »földrengésnek« nevez. [...] Ez jó név, de maga a hiány megnevezhetetlen. Csendjük lehetővé teszi a nézőnek, hogy elképzelése legyen saját hiánya kitöltésére. Ezt a hiányt okozhatta egy valódi földrengés vagy egy elfeledett esemény, egy elveszített szerelem vagy egy autóbaleset; bármi legyen, itt helye van.” (Heathfield, 2001; lásd még Bottoms – Goulis, 2007, 101.)

Mint Heathfield hangsúlyozza, a *Goat Island*éhoz hasonló nyitott, fragmentált előadások más személyes és kollektív traumák emlékeit is felidézhetik, mint amelyekre az előadók az előadás tervezése során gondoltak. Ezek a reakciók nagymértékben függenek az előadás befogadásának kontextusától is. Például a *Földrengés van a szívemben* előadás (és Heathfield rá adott reakciója) a 2001. szeptember 11-i események előtt keletkezett, de a 9/11 utáni előadásokban a nézők reakciója erősen rezonált az ikertornyok katasztrófájára. Ez igaz a *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák?* előadásra is: ez a 9/11 után született, de nem hivatkozik rá közvetlenül. Mint a *Földrengés van...* esetében, a „kár” és sérülés traumatikus képei, amelyek körül az előadás homályosan hullámszik, nem annyira egy dekódolható politikai üzenethez vezetnek, inkább az egyéni és kollektív traumatizációra adott diffúzabb reakciókészséghez. Ez beletartozhat abba, amit Lehmann „észleléspolitikának” nevezett, és ami szerinte a színház politizálásának legjárhatóbb útja a tömegmédiával uralta világban, ahol „nincs megszólítás-válasz viszony” (Lehmann, 2009, 224). Amikor a társulat tagjai felidéznek az előadás létrehozását (Bottoms, 2004), egyértelművé válik, hogy a Bush-kormány által okozott „helyrehozhatatlan károk” hatására kimondatlan vágyuk volt egy kulturális váltást létrehozni olyan irányba, amit Lehmann „a felelősség esztétikája” vagy németül *Verantwortung*, „felel-össég” kifejezéssel ír le (224).

„Ez színház is meg nem is”: a traumatikus vakfolt a *Dubrovka után* című előadásban

Szemben a *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák?* előadással, a *Dubrovka után*, Neil Mackenzie és Mole Wetherell színházépületek számára létrehozott, Spencer Marsden hangművésszel megvalósított installációja egyetlen traumatikus eseményre koncentrált. Apropója a moszkvai színházi vérfürdő ötödik évfordulója volt, és a beharangozó hirdetésekben egyértelműen „poszttraumatikusként” hivatkoztak rá:

„2002. októberében csecsen lázadók betörték a moszkvai Dubrovka színházba a *Nord-Ost* című musical előadása során, és túsul ejtették a közönséget és az előadókat. A színház ostroma csaknem két és fél napig tartott, és csak akkor ért véget, amikor az orosz hadsereg gázzal elkábította a bent levőket, majd megrohmozta az épületet. 129 túszt veszítette életét.” (Nuffield Theatre)

Mielőtt a jegyszedő beterelné az előadás közönségét a lancasteri Grand Theatre kulisszái mögül a színpadra, gyorsan elmondja a moszkvai eseményeket, vagyis a következőket ezek fényében látjuk és halljuk. Amikor fellépünk a ferde színpadra, a nézőtérén csak pár ember ül egymástól távol, mintha kísértetek lennének – elsőre felmerült bennem, hogy csak viaszbabuk (vagy próbababák, mint Kantor színházában); fő funkciójuk azt kihangsúlyozni, hogy az összes többi szék üres.

Noha ezt az előadást tekinthetjük „hanginstallációnak” vagy „helyszínspecifikus színháznak” is, én posztdramatikus színházként fogom elemezni. Tény, hogy nincs benne dramatikus módon megjelenített történet vagy cselekmény, dialógus, látható karakterek, még élő színészek sem – legalábbis ezt hisszük, míg rá nem jövünk, hogy az előadók mi magunk vagyunk. A jegyszedő irányít minket, hogy a színpadon adott hangszórók alá álljunk, amelyekből egy bizalmas hang beszél hozzánk. A beszélt szöveg stílusa, az, ahogyan közvetlenül szólítja meg a közönséget, és a közvetítő személye azonnal Peter Handke *Közönséggyalázás* (1966) című darabját juttatja eszembe. Ám Handke élő beszélői ebben az előadásban láthatatlanok, csak hangszórókon keresztül kommunikálnak. Handke is megfordítja a hagyományos színházi tekintetet, és a közönséget tekinti alannak és főszereplőnek; itt ez azáltal valósul meg, hogy először a színpadon állunk, majd később – de még mindig reflektorfényben – a nézőtérén, és visszatekintünk a közönség „színész” szerepben lévő tagjaira.

„Ez színház is meg nem is. Egy színházban történik és egy másik színházban történt eseményre emlékezik – mintegy megemlékezésésként” – hirdeti a darab előzetese, felkészítve a nézőt ezzel arra az ontológiai, időbeli és térbeli/földrajzi kuszaságra, amelybe belép. Saját színpadi jelenlétünket kísérti azoknak a színészeknek a jelenléte, akik valaha itt álltak, vagy akikről elképzelhető, hogy a metaforikus „itt”-ben álltak – hiszen valójában Lancasterben vagy Manchesterben vagyunk, nem Moszkvában. „Helyettünk vagy itt” – suttogja a hang a fejünk fölött. „Mindenki helyett, akik itt voltak, akik egy ilyen színpadon álltak, így sok szerepet kell eljátszanod. Talán színészt fogsz játszani vagy énekest vagy nacionalista vezetőt vagy terroristát.” Az, ahogyan ezeket a távol levő embereket – a színészeket, terroristákat,

majd később a közönség tagjait – helyettesítem, a megjelenítés és azonosulás egy kísérteties és lehetetlen formája. Hiszen hogy lehetnék egyszerre ártatlan áldozat és terrorista? Hogy lehetek egyszerre élő és halott? Lehet, hogy inkább a suttogó hang által adott utolsó opciót választom: „Vagy lehetsz egyszerűen te. Ezen a színpadon. Ebben a színházban.”



2. kép: A *Dubrovka* után a Manchester Dance House-ban

Ez a fajta folyamatos csúsztatás és zűrzavar az előadás központi eleme. Arra a konkrét színpadra kell gondolnom, amelyen állok (a lancasteri Grand vagy a manchesteri Dance House színpadára – ezen a két helyen adták elő a darabot), a képzeletbeli moszkvai színpadra, vagy „színház az egész világ” alapon a *teatrum mundi*ra? Egy színpadi előadót helyettesítek, vagy valaki olyat, aki épp terrorcselekményt készül elkövetni? Természetesen ez rendkívül különböző a „performativitás” szempontjából.^{vi} Ám a színpadi előadás és a performatív terrorcselekmény összekeveredése olyasmi, amit maguk a csecsen fegyveresek is átélhettek, mikor aznap este beléptek a Dubrovka Színházba a Nord-Ost című musical díszletein keresztül (amelyben ironikus módon fegyveres orosz katonák szerepelnek). A hangszóró pedig ezt súgja:

Ez a tér nem a tiéd.
Nem kellene itt lenned.
Nem ilyen embereket kellene nézniük, mint te.
Nem ilyen embereket akarnak nézni, mint te.
Itt nem látnak szívesen. Ez egy színház.
Ott vagy, ahol a szórakoztatásnak kellene lennie.
Ott vagy, ahol a színészeknek kellene játszania.
Ott vagy, ahol egy műsornak, egy darabnak, egy musicalnek kellene lennie...
Ott vagy, ahol minden csak káprázat.
Ott vagy, ahol a történetek csak a fantázia szüleményei.

Ahol nem történnek valódi dolgok.

Ahol a történetnek vége, a zene elhallgat, a közönség feláll és hazamegy.

A moszkvai színházi ostrom traumájának mélyen éppen az húzódik meg, ahogyan a „valódi dolgok” betörnek a színház világába. Ezt az erőszakos betörést érzékelteti velünk a *Dubrovka után* anélkül, hogy eljátszaná.

Évek óta folynak viták arról, hogy az emberiség legnagyobb traumáit lehet-e és szabad-e az irodalomban és a színpadon megjeleníteni; e viták középpontjában jellemzően a holokauszt ábrázolása áll. A *Dubrovka után* előképét, a *Közönséggyalázást*, közvetetten ez a vita motiválta. Akkoriban, a háború utáni Nyugat-Németországban, az irodalmat és a színházművészetet az „új realizmus” uralta. Nem sokkal a *Közönséggyalázás* bemutatója előtt az ifjú Peter Handke botrányt keltett azzal, hogy a prominens német írók *Gruppe 47* nevű irodalmi társaságát a „Beschreibungsimpotenz” (Handke, 1972, 29) szóval jellemezte, vagyis azzal vádolta őket, hogy képtelenek leírást létrehozni, és reflektálatlanul úgy tekintik a nyelvet, mintha ablak lenne a valóságra.^{vii} Épp ezért a *Közönséggyalázás*ban Handke elutasítja a leírást és azt, hogy bármit is megjelenítsen a nézőknek: „Ez nem dokumentumszínház. Ez nem az élet egy szelete. Nem történetet mesélünk” (Handke, 1997, 8). Célja ehelyett, hogy „vitába szálljon a színházzal”, és tudatosítsa a nézőkben saját elvárásait.

A *Dubrovka után* is Handke stratégiáira és a reprezentációs színházzal szembeni kritikájára támaszkodik, és szintén elindít egy önreflexiós folyamatot, amelynek során átgondoljuk a traumatikus események megjelenítésével kapcsolatos elvárásainkat. Amikor már a nézőtéren ülök, a székem elejébe beépített hangszóró közli, hogy ne számítsak szenzációhajhász, drámai látványra, ez „nem a CNN”.

A színpad nincs tele maszkos katonákkal, akik valódi golyókkal megtöltött valódi fegyvereket szorongatnak.

A sor szélén, amelyben ülsz, nincs senki, aki egy kapcsolóval beindíthat egy házi készítésű bombát.

Még robbanás sem lesz. Még színpadi harc sem lesz.

Az események rekonstruálása. Egy gázzal telt helyiség.

Egy elkábított emberekkel teli helyiség.

Ezután a hangosbemondó hol arra szólít fel, hogy figyeljük a színpadon levő embereket (a közönség következő csoportját, akik utánunk mentek fel oda), hol arra, hogy képzeljük magunkat a moszkvai színház tűszainak a helyébe. Ez is ismétlés, ám a teljes előadás megismétlése helyett, a traumára jellemző kényszeres ismétlésre hajazva egy korábbi esemény ismétlődik meg öt évvel később egy másik helyen, egy másik országban, ahol az eredeti eseményt csak televízióban látták. Az ismétlődés az installáció „gépezetének” is része: a közönség tagjai „színészekké” válnak, majd „nézőkké”, amint új nézők lépnek a színpadra a „színészek” szerepében, és próbálják elképzelni, milyen volt ott lenni. A végtelenségig ismétlődhet a hiány és jelenlét ide-oda játéka, amelynek során egymást és önmagunkat kísérteties megtestesülésként

nézzük. (Az egyik lancasteri nézőtársam elmesélte, hogy kifelé menet a jegyszedő – valószínűleg nem utasításra, hanem saját kezdeményezésére – azt mondta neki: „Halott vagy!”)

Vagyis a *Dubrovka után* több szempontból is egy posztdramatikus, poszttraumatikus élmény, amely a Goat Island előadásához hasonlóan bevonhatja a nézőt az „észleléspolitikába” és ellensúlyozhatja a hírműsorok okozta anesztéziát. Utána azonban gyötrően kényelmetlen érzésem volt azzal kapcsolatban, hogy ez a performansz mennyiben „megemlékezés”. Az egyik előadás utáni beszélgetésen feltettem a kérdést: képes-e egy ilyen darab „felérni” a Dubrovka Színházban 2002-ben történt szörnyű eseményekhez, „tanúskodni” azokról, vagy akár csak „tudatosítani” őket a nézőben –nem több-e egyfajta köldöknézésnél, amelynek során a színház rácsodálkozik saját eszközeire? Ez elsőre igazságtalannak és ellentmondásosnak tűnhet, hiszen hogy is vádolhatnánk egy nem-reprezentációs színházi installációt azzal, hogy nem megfelelően adja vissza az eseményeket? Én azonban úgy éreztem, nem feltétlenül van elég tárgyi tudásunk a dubrovkai eseményekről ahhoz, hogy „kitöltsük a hézagokat”, amire ez az installáció meghív minket. Az ilyen eseményekről leginkább éppen a CNN csatornán és más globális médiumokon keresztül értesülünk. Nem áll-e fenn a veszélye annak, hogy a performansz hatására Dubrovka egy „téves” emlékezete alakul ki?

Ez annyira nyugtalanított, hogy az előadás után elmentem a könyvtárba, és további információkat kerestem a moszkvai színházi vérengzésről. Az előadás létrehozói és közönsége számára egyaránt problémát jelent, hogy nagyon keveset tudunk arról, mi történt valójában; az orosz kormány ügyes kommunikációjának hatására Nyugat-Európában sokan „elfelejtik”, hogy a halálos áldozatok (akik egyes források szerint jóval több mint kétszázan voltak) többségét a saját kormányuk által a nézőterre pumpált kábító gáz ölte meg; haláluk hivatalos oka ugyanis egyszerűen „terrorizmus” lett.^{viii} A *Dubrovka után* szövegében nem igazán találunk utalást arra, hogy a fő tettesek ebben az esetben az orosz kormányhivatalnokok voltak, akik lelketlenül feláldozták a tűszokat saját céljaik érdekében.^{ix}

Utólag megpróbáltam elemezni, hol jelent meg az előadásban ez az „elfeledés” vagy elfojtás, és arra jutottam, hogy az installáció térbeli elrendezéséből fakad: abból, ahogyan szembeállítja a színpadot és a nézőteret, a terroristákat/színészeket és a tűszokat/közönséget. Képzeletbeli azonosulásunk e szembeállítás körül forgott, mivel a szó fizikai értelmében ennek mentén találtuk meg utunkat az előadásban. Ebben a felállásban az eredeti esemény *harmadik* szereplője, az orosz hadsereg, észrevétlen maradhatott, mivel az előadás vakfoltján helyezkedett el: láthatatlanul, mint a Dubrovka Színházba beáramoltatott kábító gáz, amely annyi emberéletet követelt. Az elemzésemből fakadó, erősen megkésett reakcióm tehát: a *Dubrovka után* valódi traumatikus magját ez a szerkezeti, térbeli vakfolt adja – amely ezáltal az élmény nélkülözhetetlen része.

Ezzel kapcsolatban felmerül a reprezentáció és a referencialitás közötti különbség kérdése. Ha egy előadás nem jelenít meg vizuálisan vagy cselekményileg egy adott történeti vagy a színház világán kívül eső eseményt, még nem jelenti azt, hogy nem utal rá. A posztdramatikus színház nyitott formái, mint az általam elemzettek is, a

nézőre bízzák, hogy megtalálja saját összefüggéseit, behozza saját képzeit és tudását az előadásba – még sokkal inkább, mint amennyire ez bármilyen színházra jellemző. A hivatkozás kérdése a Goat Island előadásával kapcsolatban is felmerült, például Ric Allsopp reakciójában:

„Hogyan vehetne részt a néző [...] azokban az utalásokban, amelyeket az előadás folyamán történő »leleplezés« tartalmaz – »felfedeztünk egy előadást azáltal, hogy megalkottuk«? A nézőnek így az előadás aktív szerzőjévé/alkotójává kell válnia – ám annak formátuma ellenáll ennek, megtagadja tőlünk egy ilyen pozíció lehetőségét, mert eltávolítja azokat a referenciákat, amelyekből a darab formát öltene. A nézőnek mint munkásnak, írónak/olvasónak, társszerzőnek kevés mankója van, amelyekre támaszkodhat az aktív részvétel során.” (Allsopp, 2005)

A Goat Island – és a *Dubrovka után* alkotóinak – védelmében megemlíteném, hogy a referencia problémája valamilyen mértékben összefügg azzal a problémával, milyen esztétikai eszközök közvetíthetik a trauma elérhetlenségét. Ez kapcsolódik ahhoz, amit Caruth mond a traumatikus történet és a hivatkozás kapcsolatáról: „Egy történet akkor válik traumatörténetté, ha csak épp annyira referenciális, amennyire megtörténte pillanatában nem fogható fel teljesen; vagy más szóval, éppen megtörténtenek elérhetlenségében fogható csak fel.” (Caruth, 1995b, 8.)

Továbbá – és ebből a szempontból nem értek egyet Allsoppal, aki szerint az színháznak minden utalást egyértelművé kell tennie az előadás időkeretén belül – úgy látom, hogy mind a Goat Island, mind a *Dubrovka után* alkotói számítanak egyfajta utóhatásra, amely hasonló a látens módon megbúvó traumához. Mindkét produkció esetében a nézőnek utólag kell a kulturális vagy történeti utalásokat kinyerniük az előadásból (vagy hozzákapcsolni ahhoz). Jogos érv ugyanakkor, hogy a néző általi feldolgozásra hagyatkozni kockázatosabb abban az esetben, ha egy konkrét történeti eseményről „emlékezik meg” a darab, amelynek beszámolóí ráadásul szándékosan elkendőznek bizonyos tényeket, mint amikor a trauma hatását kevésbé meghatározott és többretegű megközelítéssel vizsgáljuk, ahogy a Goat Island performansa esetében.

Mediatizált trauma és a mediaticizáció traumája: a Forced Entertainment társulat *Void Story (Üres történet)* című előadása

Utolsó példám nagyon eltér az eddig tárgyalt két előadástól. Azért vontam be elemzésembe, mert egy olyan jelenséggel foglalkozik, amelyet a másik két előadás csak érintett: a média szerepével a trauma közvetítésében. Az *Üres történet* kerete elsősre hasonlít a társulat egy korábbi, *Exquisite Pain (Rendkívüli fájdalom)* című „posztraumatikus” produkciójára; ez Sophie Calles azonos című installációján alapul, amelyben egy nő úgy próbálja feldolgozni egy traumatikus szakítás fájdalmát, hogy saját „legszörnyűbb emlékét” összehasonlítja másokéval.^x A színészek itt is íróasztalok mögött ülnek és mikrofonba olvassák fel a szövegüket, míg a dialógust a mögöttük levő vászonra kivetített hatalmas képek illusztrálják. Ezek az óriási fekete-fehér képek traumatikus emléketöréseként funkcionálnak. Mindegyiken a történet két üldözött főszereplője, Kim és Jackson látható (akiknek arca nem azonos az élőben megjelenő

színészek egyikével sem) kivágott és összeragasztott kollázsokon, vázlatos tájakon és rémálomszerű jelenetekben. Ezen felül a színészek hangeffektusokat is létrehozhatnak vagy manipulálnak – olykor elviselhetetlen hangerővel –, és elmondják a további szereplők szövegét, amitől az az érzésünk támad, mintha egy rádiójáték élő felvételén lennénk.

Az *Üres történetet* talán túlzás posztdramatikus színháznak nevezni, hiszen van benne valamiféle történet és dialógus – ami a Forced Entertainment részéről újszerű kísérlet. A történetet azonban a színészek nem előadják, hanem felolvassák, és nem áll össze belőle egy strukturált drámai cselekmény; inkább csak halmozza a szörnyűségeket, amint a „főszereplők” egyik borzalmas helyzetből a másikba menekülnek. Arról beszélnek, hogy rájuk lönek, kilakoltatják őket, megrémülnek egy robbanástól, üldözik őket egy alagútban, szennyecatornában kénytelenek úszni, óriás rovarok csípi meg őket, fegyverkereskedők fogságába esnek, hűtőkamionba zárják őket stb. Az előadás ugyanolyan hirtelen ér véget, ahogy elkezdődött, nem feloldással, hanem a feszültség csúcspontján:

A: Oké, akkor várjunk. Ha bombát dobnak le, nekünk végünk.

B: De ha átrepülnek felettünk, akkor megfordult a szerencsénk.

A: Ölelj meg.

B: És jönnek.

Az egész történet meghatározatlan és zavaros időben és térben játszódik, és ténylegesen „üres”, amennyiben nem „tart” sehova. „Nem akarunk drámát” – ismételteti az egyik főszereplő, és valóban, a „drámának” mint koherens egységnek itt semmi nyoma, bár egyik „drámai” krízis követi a másikat. Mary Paterson kritikája a darabról felidézi azt, amit én a Goat Island előadásáról írtam: „A történet középpontjában nem teljesség, hanem hiány, űr található” (Paterson, 2009). Véleményem szerint az űr mindkét esetben a traumatikus valót jelzi – de különböző fajtát.



3. kép: Cathy Naden és Richard Lowdon a Forced Entertainment *Üres történet* című előadásában

Első pillantásra az *Üres történet* a „traumatikus emlékezet” kritériumát sem teljesíti, hiszen a traumatikus eseményeket a jelenben meséli el és mutatja meg a közönségnek. Véleményem szerint mégis értelmezhető úgy a darab, mint a média által keltett emlékek – híradórészletek és filmjelenetek – poszttraumás *felidézése*. A Forced Entertainment társulatot mindig is foglalkoztatta a média által átítatott társadalom. Michael Herr vietnami haditudósító híres mondatára reagálva – „ugyanolyan felelős vagy azért, amit láttál, mint azért, amit tettél” – Tim Etchells ezt nyilatkozta:

„Mindig lenyűgözött minket ez a gondolat – a látottakért való felelősségvállalás. A város, a végtelen tömegek, a félig megpillantott életek furcsa felelőssége, a média terében mindenhol, mindig készen álló képek felelőssége. Az a (szerencsés) helyzet, hogy valaki csak két igazi halottat látott, ám a tévében ezret és ezret – valódi és fiktív halálokat, mediatisált halálokat. Arról akartunk beszélni, milyen ebben a térben élni – a másod-, harmad-, negyedkézből megélt események között.” (Etchells, 1999, 20-21.)

Ezek a mediatisált, áttételes események az emlékezetre is hatással vannak, így hibrid mentális konstrukciókat hoznak létre. Victor Burgin szavaival: „A teletopologikusan megalkotott alany emlékezetében a valódi események válogatás nélkül keverednek nemcsak a fantáziával, hanem a fényképeken, filmekben és televízióban látott jelenetek emlékével is.” (Burgin, 1996, 226.)

Mióta Burgin és Etchell ezeket a szavakat leírták az 1990-es években, életünket még intenzívebben áthatja a média, még hozzá a korábbinál több formában. Az *Üres történet* képeit és dialógustöredékeit horror- és katasztrófafilmekből, tévéhíradókból, az interneten, illetve számítógépes és videójátékokban leírt vagy vizuálisan bemutatott történetekből állították össze. A valós és mediatisált tapasztalatok egybeolvadását, illetve az *Üres történet* céltalan menekülés-narratíváját segíthet értelmezni Etchell *The Broken World* (Összetört világ, 2008) című regénye, amelyet épp az előadás hatására olvastam el. A regény megszállott narrátora egy, az egész életet átható számítógépes játék, az *Összetört világ* „próbajátékát” igyekszik megírni, miközben valódi élete széthullik körülötte. Te, a játék avatár hőse, egyik városból/szintről a másikba lépsz, egyik küldetést a másik után teljesíted, egyik atrocitást a másik után nézed végig. A játéknak a túlélésen kívül nincs más célja: „Legalább hatszázszor jártam az *Összetört világban* (de valószínűleg többször), és bár számtalanszor holtan vagy súlyos sebesülten tértem vissza, most már jobban ismerem, és néha élve jövök ki belőle” (Etchells 2008, 1).

Az *Összetört világ* és az *Üres történet* egyaránt fekete humorral halmozza a végignézett szörnyűségeket, ám van egy traumatikus magjuk, amelynek középpontjában épp az események digitális korunkra jellemző mediatisációja áll. Mint Jean Baudrillard állítja, bár totálisabban, ez a mediatisáció paradox módon egyfajta furcsa amnéziához vezet, amint az események „megjósolhatatlanul sodródnak azon pont felé, ahol eltűnnek – a média periférikus ürje felé” (Baudrillard, 1994, 19). Nem arról van szó, hogy a televízióban vagy filmen látott trauma ne lenne ránk akár transzformatív hatással, hanem hogy a globális információs társadalomban olyan mennyiségű traumatikus kép és történet ömlik tánk, hogy az egyéni történet könnyen elveszítheti jelentőségét.^{xi} Véleményem szerint az *Üres történet* ezt a különös űrt

tárgyalja és tudatosítja bennünk azáltal, hogy lelassítja érzékelésünket, és kollázsokba rendezi a szintetizált elektronikus információkat, kézzel manipulált hangeffektekkel és az előadó hangjával kísérve, aki elmeséli, milyen szembesülni a felhalmozódó mediatisztált traumákkal.

Összefoglalás

Tanulmányomat azzal a gondolattal kezdtem, hogy nincs egyetlen módja annak, ahogyan a posztdramatikus színház a traumához viszonyul. Ez részben annak köszönhető, hogy a trauma sem csak egyetlen formában létezik. Tanulmányomban megpróbáltam a posztdramatikus és poszttraumatikus formáknak egy skáláját felállítani: egy olyan előadástól, amely a traumatikus Valósta próbálja közvetíteni a strukturális traumán és a traumatikus élmény mozgásmaradványain keresztül, a veszteséget a néző egy közelmúltbeli traumatikus eseménybe való behelyezésén át érzékeltető installáción keresztül egy olyan darabig, amely a közvetetten, médián keresztül megtapasztalt traumákkal játszik, és felteszi a kérdést: maga a globális mediatisztáció mint forma nem vezet-e automatikusan traumatizációhoz?

Provizórikusan azt a következtetést is levonhatjuk, hogy ezek a posztdramatikus előadások nagyon is tudatosan alkalmazzák a trauma felderítéséhez használt színházi és performatív eszközeiket, és kerülnek a dramatikus narratívák lezárásait és teleológiáját. Ugyanakkor implicit módon kritizálják a digitális korunkra jellemző tendenciát, hogy a média főszórá túlságosan is sok traumatikus eseményt és történetet közvetít. Lelassítják és szokatlaná teszik az érzékelést, ezáltal aktívan bevonják a közönséget, és újraéleztik felelősségét a traumáért és a trauma okozta sérülésekért a 21. században.

Ez mindenképpen kockázatos vállalkozás, hiszen aktív társszerzőként vonja be a nézőket, akik ezáltal saját emlékeiket hozzák be, és saját asszociációikat alkotják meg. Ilyen értelemben ezek az előadások óhatatlanul is felhasználják azokat az erősen mediatisztált, sőt dramatizált megjelenítéseket, amelyeket el akarnak kerülni.

Illusztrációk

1. kép: Litó Walkey, Karen Christopher és Matthew Goulsh Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásában. A Goat Island és Ivana Vučić fotográfus engedélyével.
2. kép: A *Dubrovka után* a Manchester Dance House-ban. Neil Mackenzie és Mole Wetherell engedélyével.
3. kép: Cathy Naden és Richard Lowdon a Forced Entertainment *Üres történet* című előadásában. A Forced Entertainment és Hugo Glendinning fotográfus engedélyével.

Béres-Deák Rita fordítása

Felhasznált irodalom

- Allsopp, R.** (2005). Tempting Failure: some repeating notes & 27 references. *Frakcija: Performing Arts Magazine*, 35. (Színházi füzet a Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásához. Part 2: Reflections on the Performance) oldalszámok nélkül.
- Arisztotelész.** (2004). *Poétika*. Ford. Sarkadi János. Szeged: Lazi. <https://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm>
- Bailes, S. J.** (2004). Report on a Process: Being in Waiting. *Frakcija Performing Arts Magazine* 32 (Színházi füzet a Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásához. Part 1: Reflections on the Process), oldalszámok nélkül.
- Baudrillard, J.** (1994 [1992]). *The Illusion of the End*. Angolra ford. Chris Turner. Stanford: Stanford University Press.
- Bottoms, S.** (2004). Waiting for the World to Come Around: An interview with Goat Island, *Frakcija Performing Arts Magazine* 32 (2004). (Színházi füzet a Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásához. Part 1: Reflections on the Process), oldalszámok nélkül.
- Bottoms, S. – Goulish, M.** (2007). *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*. New York: Routledge.
- Burgin, V.** (1996). *In/different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Caruth, C.** (1995a). Recapturing the Past: Introduction. In: C. Caruth (szerk.), *Trauma: Explorations in Memory* (151-157). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Caruth, C.** (1995b). Trauma and Experience: Introduction. In: C. Caruth (szerk.), *Trauma: Explorations in Memory* (3-12). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Dunlop, J. B.** (2006). *The 2002 Dubrovka and 2004 Belan Hostage Crises: A Critique of Russian Counter-Terrorism*. Stuttgart: Ibidem.
- Etchells, T.** (1999). *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment* New York: Routledge.
- Etchells, T.** (2008). *The Broken World*. London: Heinemann.
- Etchells, T.** (2009). *Void Story*. Kiadatlan szövegkönyv.
- Goulish, M.** (2004). Eight Memos on the Creation Process of Goat Island's *When will the September roses bloom? Last night was only a comedy*. *Frakcija Performing Arts Magazine* 32 (Színházi füzet a Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi*

- rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásához. Part 1: Reflections on the Process), oldalszámok nélkül.
- Handke, P.** (1997). *Offending the Audience* (1966). in *Plays I.* (1-32). Angolra ford. Michael Roloff. London: Methuen Drama.
- Handke, P.** (1972). *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Harris, G.** (2009). Watching Whoopi: The Ethics and Politics of the Ethics of Witnessing. *Performance Paradigm*, 5(1).
- Heathfield, A.** (2001). Coming Undone. Színházi füzet a *Földrengés van a szívemben* című előadáshoz, kiadta a Goat Island. http://www.goatlandperformance.org/writing_comingUndone.htm
- Jeffery, M.** (2004). The Materiality of Lightness. *Frakcija Performing Arts Magazine* 32. (Színházi füzet a Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásához. Part 1: Reflections on the Process), oldalszámok nélkül.
- Jürs-Munby, K.** (1999). Introduction. in H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre* (1-15). angolra ford. Karen Jürs-Munby. New York: Routledge, 2006.
- Kaplan, E. A.** (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Lacan, J.** (1973). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Szerk. Jacques-Alain Miller, angolra ford. Alan Sheridan. New York: Norton, 1981.
- Lehmann, H-T.** (2009). *Posztdramatikus színház*. Ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Budapest: Balassi.
- Mackenzie, N. – Wetherell, M.** (2007). *After Dubrovka*. Kiadatlan szövegkönyv.
- Malkin, J.** (1999). *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Masschelein, A.** (2007). Can Pain Be Exquisite? Autofictional Stagings of *Douleur exquisite* by Sophie Calle, *Forced Entertainment* and Frank Gehry and Edwin Chan. *Image [&] Narrative*, 19. <http://www.imageandnarrative.be/autofiction/masschelein.htm>
- Nuffield Theatre.** (2007). Neil Mackenzie and Mole Wetherell: *After Dubrovka*. <http://www.nuffieldtheatre.com/archive/details.asp?eventIdentifier=20078613933962>
- Paterson, M.** (2009). Telling the telling of a tale. Kritika a *Forced Entertainment Üres történet* című előadásáról. <http://spilloverspill.blogspot.com/2009/04/telling-telling-of-tale-by-mary.html>
- Rokem, F.** (2000) *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.

- Roms, H.** (2005). What does Performance Fix? *Frakcija: Performing Arts Magazine* 35. (Színházi füzet a Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásához. Part 2: Reflections on the Performance), oldalszámok nélkül.
- Stoddard, C.** (2009). Towards a Phenomenology of the Witness to Pain: Dis/identification and the Orlanian Other. *Performance Paradigm*, 5(1). <https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/65/66>
- Trezise, B.** (2008). Reappearance and Erasure: Tragedy as After-Effect in Societas Raffaello Sanzio's *BR#04* (Brussels). Interrogating Trauma konferencia, Murdoch Egyetem. Kiadatlan kézirat.
- Zarrilli, P. B.** (2008). Embodying, Imagining, and Performing Displacement and Trauma in Central Europe Today. *New Theatre Quarterly*, 24(1): 24-40.
- Žižek, S.** (1989). *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.

Jegyzetek

Ennek a tanulmánynak egy részét előadtam a *Beyond Drama: Postdramatic Theatre (A drámán túl: a posztdramatikus színház)* című szimpóziumon (Huddersfield, 2006. február), a *Dubrovka után* című előadás panelbeszélgetésén (Manchester, 2007. október) és a *Goat Island: Lastness, raiding the archive, and pedagogical practices in performance (Goat Island: Az utolsóság, az archívum kifosztása és pedagógiai gyakorlatok a performanszban)* című szimpóziumon (Lancaster, 2008. március). Köszönettel tartozom Matthew Goulisznak és Lin Hixonnak, Mole Wetherellnek, Neil Mackenziének és Tim Etchellsnek a beszélgetésekért és azért, hogy az előadások szövegét és képeit rendelkezésemre bocsátották. Köszönöm továbbá Bryoni Trezise-nek, Caroline Wake-nek és Geraldine Harrisnek, hogy elolvasták a tanulmány korábbi változatait, és hasznos visszajelzéseket adtak.

ⁱ Kezdetnek gondolhatunk Tadeusz Kantor „halálszínházára”, amelyben az „emlékek szobája” a II. világháború traumájának nyomait viseli. Mint Lehmann megállapítja, Kantor művei „a folytonos emlékezés, az ismétlés és a halállal, a veszteséggel való szembesülés időstruktúrájában mozognak” (Lehmann, 2009, 81). Hasonlóképpen gondolhatunk Heiner Müller színházára, aki a színpadot a felrobbant emlékezet tájképének tekinti, valamint Samuel Beckett számos darabjára (mint a *Nem én* és az *Akkor*), amelyek középpontjában kimondhatatlan traumatikus emlékek állnak, és ezeknek hatását Beckett a kihagyás, széttörés és ismétlés újszerű szöveges és dramaturgiai eszközeivel jeleníti meg. Ha közelről megvizsgáljuk ezeknek a jelentős drámaíróknak és rendezőknek a munkásságát – akiket részletesen tárgyal Jeanette Malkin *Memory-Theater and Postmodern Drama (Emlékszínház és posztmodern dráma, 1999)* című könyvében –, felfedezhetjük, hogy megkérdőjelezték a „dramatikus színház” egész paradigmáját annak fényében, hogy a traumatikus történet narratív formában nem adható vissza. Az újabb példák között megemlíthetjük Sarah Kane-t, aki új szöveges és színházi eszközeivel felrobbantotta a dramatikus formát, hogy feltárhassa a kapcsolatot a családon belüli erőszak traumája és a háborús trauma (médián keresztüli) megélése között, például a *Blasted* című darabban.

A színháztudósok és színházi alkotók ezen felül egyre inkább kapcsolatot találnak a posztdramatikus színház elmélete és a kortárs devised színház traumamegközelítése között. Phillip Zarrilli például egyik alkotója volt a *Speaking Stones (Beszélő kövek)* című performansznak, amely a közép-európai emberek traumáival és eltávolodásával foglalkozik, és úgy ír róla, hogy ez „egy »posztdramatikus« pszichológiai mag megalkotásának és előadásának” folyamata volt (Zarrilli, 2008, 24). A „fragmentált, narratívamentes, pszichofizikai előadás” posztdramatikus dramaturgiája megpróbálta „megidézni és provokálni a szinergiát az európai valóság és a történelmi emlékezet között” (25). Ezzel szemben Bryoni Trezise a Societas Raffaello Sanzio *Tragedia Endogonia* című előadását nem annyira a traumatikus emlékezet, inkább a „kortárs traumakultúra képzeletgépezete” szempontjából elemzi (2008).

ⁱⁱ Ennek visszafogott kritikáját lásd pl. Kaplan (2005, 34-38).

ⁱⁱⁱ Olyan könyvekre gondolok itt, mint Freddie Rokem *Performing History* (Előadott történelem, 2000) című kitűnő elemzése, amely a Shoah történetének előadhatósága szempontjából vizsgálja mind a drámát, mind a (posztdramatikus) performanszt.

^{iv} Hans-Thies Lehmann szerint „a reális kizárása” Hegel drámafilozófiájának egyik alapelve (Lehmann, 2009, 43). Noha én kicsit más irányból, a lacani Valós fogalma felől közelítem meg ezt a jelenséget (Lacant követve nagybetűvel írva a szót), ugyanúgy érvényes, hogy a dráma szimbolikus struktúrája kizárja a valóságot. Lehmann szerint ugyanakkor (uo. 44-45) a dráma performatív dimenziója a maga érzékelhető, fizikai valóságában mindig magával hordozza a belülről történő szétesés és felbomlás lehetőségét. Ez a lehetőség a posztdramatikus színházban valósulhat meg teljes egészében.

^v Arisztotelész szerint: „A szépség ugyanis a megfelelő nagyságban és rendben van, s ezért sem a túl kicsi élőlény nem lenne szép, mert a szemlélet az érzékelhetetlenhez közeledve végül összezavarodik, sem a túl nagy, mert ekkor meg a szemlélet nem is tud működni, s a szemlélők elől az egység és teljesség eltűnik, mint például egy tízezer stadion nagyságú élőlény esetében. Amint a tárgyaknak és az élőlényeknek bizonyos, mégpedig jól áttekinthető nagyságúnak kell lenniük, ugyanúgy a történeteknél is megfelelő terjedelem szükséges, amelyet jól emlékeztetben lehet tartani.” (Arisztotelész 2004, oldalszám nélkül)

^{vi} Lehmann így ír az előadás és a terrorizmus közötti leegyszerűsített összehasonlításról: „Ha be is kell ismernünk, hogy van néhány strukturális hasonlóság a terrorizmus és a performansz között, mégis döntőnek látszik az a különbség, hogy az utóbbi nem egy rajta kívül álló (politikai) cél eszköze, a lényege éppen az »afformativitásban« van, semmiképpen sem egyszerű performatív cselekvés. A terrorista cselekmény viszont – bárhogyan is értékeljük – politikai vagy más jellegű célt tűz maga elé. A terrorista tett mindig intencionális, vagyis performatív, mégpedig teljességgel az, az eszköz és a cél logikájának területén végrehajtott cselekvés és állítás.” (Lehmann, 2009, 217.)

^{vii} Handke amorálisnak tartja Auschwitz felületes említését az irodalomban, és azt állítja, hogy „a formai kérdések valójában etikai kérdések”: „Ha valaki vitatott témákról reflektálatlanul ír, e témák vitatottsága elvész, ártalmatlannak tűnnek. Talán még elfogadható, ha a hírhedt A. nevét futólag megemlítjük. De ha bármely történetbe habozás nélkül beleszójuk, nem megfelelő stílusban és eszközökkel, átgondolatlan nyelvezettel, az etikátlan. Könnyen azt a reakciót válthatja ki, hogy most már elég volt [...] Auschwitzból [...], vagy hasonlót.” (Handke, 1972, 34.)

^{viii} A helyzetet körülvevő szándékos ködösítés része volt az is, hogy a Putyin-kormány párhuzamot vont a csecsen terroristák és az al-Káida típusú nemzetközi terrorizmus, illetve a Dubrovka Színház eseményei és a 9/11 között (lásd Dunlop, 2006, 136). Azáltal, hogy felidézte a 9/11 és a londoni bombázások emlékét, egy brit színházi előadásban a „terroristák” említése is hozzájárulhatott a moszkvai színházi ostrom emlékének eltorzításához.

^{ix} A Putyin-rezsim kritikusai azon gyanújukat hangoztatták, hogy az orosz kormány előre tudott a csecsenek túszejtő akciójáról, sőt saját beépített provokátorokat küldött a csecsen szélsőségesek közé, hogy csökkentse a mérsékelt csecsen szeparatisták befolyását. Ezeknek a kritikusoknak egy részét – köztük Szergej Jusenkovot, Anna Politkovszkaja újságírót és Alekszandr Litvinenkót – azóta meggyilkolták. John B. Dunlop az események kiegyensúlyozott és átfogó elemzését követően arra jut, hogy „a bizonyítékok alapján [...] a Dubrovka Színházban történt események során a csecsen szélsőségesek és az orosz vezetés egyes elemei jelentős mértékben együttműködtek” (Dunlop, 2006, 155). Dunlop arra is talált bizonyítékot, hogy a terroristáknál levő robbanószerek nagyrészt hamisak voltak (148), bár nem egyértelmű, hogy az orosz különleges egységek tudtak-e erről.

^x A *Rendkívüli fájdalom* című előadást a traumaelmélet szempontjából részletesen elemzi Anneleen Masschelein (2007).

^{xi} Jelen folyóirat előző számában Geraldine Harris és Christine Stoddard kifejti, hogy az élő előadást és az előadók és nézők egyidejű jelenlétét az utóbbi időben kritika nélkül a tanúság feltételének szokás tekinteni. Anélkül, hogy ellentmondanék nekik, felmerült bennem: vajon a színház mint a „média” egy ősi formája paradox módon nem játszik-e különleges szerepet a tanúságban, illetve a tömegmédiára való reflektálásban.



Orbán Jolán

Artaud (vissz)hangjai pandémia idején

„Néhány olvasó bizonyára csodálkozik azon, hogy ilyen friss eseményt valaki színpadra mer alkalmazni, de nem találtam semmi olyan okot a drámaköltészet szabályaiban, ami eltántoríthatott volna vállalkozásomtól” – jegyzi meg Racine az 1672. január 5-én a párizsi Bourgogne-palotában bemutatott *Bajazid* című drámájának témaválasztásával kapcsolatban. (Racine, 1963)

Néhány néző bizonyára csodálkozik azon, hogy Frank Castorf a „provokatív” rendező *«Bajazet – En considérant le Théâtre et la peste»* (*Bajazid* – „A színház és a pestis” *tükreben*) címen rendezett előadást Racine *Bajazid* drámája és Artaud *A színház és a pestis* című szövege alapján a Théâtre Vidy-Lausanne MC93 – Maison de la Culture de Seine St-Denis produkciójaként 2019-ben, különösen azok után, hogy a Svájc hétszáz éves jubileuma alkalmával bemutatott *Tell Vilmos* (Friedrich Schiller) (1991) „dekonstruktív” rendezése erős kritikai visszhangot váltott ki.

Azon viszont már aligha csodálkozik bárki, hogy a bemutatót követő pár hónap leforgása alatt a pandémia hatására Artaud-nak ez a Sorbonne-on tartott 1933-as előadása lett a színházi és filozófiai körökben leggyakrabban megidézett alkotása. Ez a szöveg olvasható Ariane Mnouchkine színházának – Théâtre du Soleil – honlapján.¹ Ezen a címen forgatott színház-filmet Wolfgang Pannek (2020)² –, ezt a szöveget indította előadás-körútra John Romão és Salomé Lamas lisszaboni rendező-páros Portugáliában (2020)³, ezt a szöveget vitte színre Frank Castorf Racine *Bajazid* drámájával együtt.⁴

¹ Ehhez a kérdéshez lásd: <https://www.theatre-du-soleil.fr/de/almanach/le-theatre-et-la-peste-antonin-artaud-173>

² Lásd Anton Bonnici: Antonin Artaud's the Theatre and the Plague. A Film by Wolfgang Pannek. <https://parisinstitute.org/antonin-artauds-the-theatre-and-the-plague-a-film-by-wolfgang-pannek/>

³ *The Theatre and the Plague* – Antonin Artaud. A project by John Romão in collaboration with Salomé Lamas: <https://bocabienal.org/en/o-teatro-e-a-peste/>

⁴ Frank Castorf, <https://www.youtube.com/watch?v=3mgUTazeMUs>

A színház és pestis világszerte – Wolfgang Pannek, John Romão és Salomé Lamas

Wolfgang Pannek 2016 óta minden évben rendez egy Artaud szövegei által inspirált előadást Sao Paulóban a *Taanteatro* társulat keretében.⁵ Az *Antonin Artaud's, The Theatre and the Plague (Antonin Artaud A színház és a pestise)* című előadás tizennyolc filmes elbeszélésből áll, amelyben öt kontinens eladói – színészek, egyetemi tanárok, művészek – olvassák fel a pandémia alatt Artaud szövegének egy-egy részletét. Mindenki a saját anyanyelvén olvas, és a legkülönbözőbb technikai felszerelésekkel rögzíti az előadást. Wolfgang Pannek „nyelvről nyelvre, országról országra, képről képre haladva” készítette el a filmet, az Artaud-szöveg „kaleidoszkópszerű audio-vizuális” értelmezését adta a pandémia kellős közepén. (Bonnici, 2022) Teljesen egyetérték Anton Bonnici értelmezésével, aki mellett érvel, hogy *A színház és hasonmása* (1938) kötetnek ez az a szövege, amely „kitörölhetetlen hatást gyakorol nemcsak az olvasókra, hanem Artaud további munkásságára is, visszhangjai pedig újraértelmezik mind az előtte, mind az utána következő műveket. (Artaud, 1985.) Ez egy olyan fajsúlyos esszé, amely betekintést nyújt a színház szívébe és az ember mélységeibe, minden művészi törekvés legvégsőbb határait követi nyomon”. (Bonnici, 2022.) A világvjárvány különös aktualitást ad ennek a szövegnek, amelyet már hajlamosak voltunk allegóriaként olvasni, teorémaként értelmezni, holott Artaud épp azt akarta szívünkbe és eszünkbe vésni, hogy a pestis nem múlik el nyomtalanul, mindig leselkedik az emberre és a színházra is, olyan előreláthatatlan helyzeteket teremt, amelyeket nem tudunk kivédeni, a bőrünkön érezzük meg, húsbavág, élet-halál kérdés. Az előadásban elmondott történetek, a forgatási helyszínek, a különböző technikai eszközökkel rögzített felvételek – videó, kamera, mobil –, a különböző technikákkal szerkesztett képi elbeszélések – fekete-fehér, fekete-piros, éles képek, árnyképek, kollázs, montázs, áttűnés – drámai erővel dokumentálják a vírus által kiváltott életérzést, világlátást, a karantén alatt megtapasztalt magányt, bezártságot, kitettséget, amely mindenkit ugyanúgy érint, legyen Marseille-ben, Párizsban, Marokkóban, Argentínában, Thaiföldön, Ausztráliában, Mozambikban vagy bárhol máshol a világon. Wolfgang Pannek felhasználja a kegyetlen színház és a film eszköztárát, filmre viszi azt a helyzetet, hogy a pandémia miatt nincs jelenléti előadás, kiürülnek a közterek, a középületek, maszkban, védőruhában merészkednek ki az emberek az utcákra, testileg és lelkileg kitettek a járványnak, már nem csak embernélküli, hanem embertelen, sőt ember előtti vagy emberen túli ez a világ. Három jelenetet emelnék ki a színház-filmből, amelyek a leginkább rájátszanak Artaud szövegére. A kezdő jelenet – Florence de Méredieu, *Le Grand Saint-Antoine (A nagy Szent Antal)* –, amely az otthontalanná váló otthon képeit, Marseille térképét, múlt és jelen történetének emlékképeit és Murnau *Nosferatu* (1922) filmjének kockáit vetíti egymásra egy audio-vizuális kollázst hozva létre. Candelaria Silvestro jelenete – *The Consciousness (A tudat(osság),* Argentína) – a film egyik „legikonikusabb” története, amelyben a mobillal felvett női test meztelensége, gesztusai, árnyképei, a mobil képernyőjén megjelenő elgyötört arc, az elhagyatott üres

⁵ Wolfgang Pannek: Antonin Artaud's the Theatre and the Plague.
<https://www.youtube.com/watch?v=GFe7FpZIRYk>

tér a barlangrajzokat idézi fel az emlékezet és az az idő mélyeiről, mintegy a jövő lehetséges világát vetítve előre.

Az erőteljes szöveghez erőteljes vizualitás és hangzásvilág társul Pannek színház-filmjében, ebből a szempontból Maura Baiocchi – *The Question (A kérdés, Brazília)* – jelenete a legösszetettebb, amelyet Bonnici a következőképpen ír le:

„Maura elnyújtott sziszegő hangjainak és durva, hangtalan réshangjainak mérhetetlensége éppúgy elkísér minket, mint performansa, a végső, liminális célpontunkba, egy helyek közötti helyre, amely vidéki és vad, fölötté a végtelen kék égbolt, amelyet a hatalmas fémtornyokból az erdők fölé nyúló, párhuzamos elektromos vezetékek kereteznek, amelyek még itt is éreztetik a távoli, gépszerű város jelenlétét. Szótagról-szótagra haladva utazásunk véget ér ebben a lehetetlen tájban, amelyre mintegy rávetül Maura fehér ruhájában és hullámos hajával, miközben átöleli a földöntúli végtelent, és az elektromos mezőkön túli ég felé nyújtja a kezeit, Antonin Artaud színházhoz méltó ambícióval”. (Bonnici, 2022.)

A jelenet egyszerre fenséges és groteszk, egyszerre reális és szürreális, egyszerre tragikus és melankolikus, mégpedig abban az értelemben, ahogy Évelyne Grossman Artaud melankóliáját értelmezi: „a manapság teljesen elcsépelet állítólagos melankóliával és az annak jeleként jelentkező identitásválsággal szemben Artaud példája ékesen bizonyítja, hogy felmérhetetlen értékű kreatív energia van annak a kezében, aki akárcsak egy (ihletett?) pillanatra is képes magáévá tenni az Ősanya (ti. Apa-Anya, ahogy azt *Az idegmérleg* Artaud-ja nyelvi szinten is leképezi) teremtő erejét. A melankolikus férfi csakis ezen az áron lesz képes írni.” (Grossman, 2011, 170.) És a melankolikus nő, tevődik fel rögtön a kérdés. Érkezik is a lábjegyzetben Grossman válasza: „Nyilván a melankolikus nő is. Csakhogy a nő számára épp az Ősanyához való ijesztő közelség lehet az írás gátja.” (Bonnici, 2022.) Pannek színház-filmje körbejár a világban, és arra készíti a nézőket, hogy Artaud színházához méltóan olvassák újra *A színház és a pestis* szövegét, amely arra is felhívja a figyelmet „hogy végső soron egy »szellemi fiziognómiával« van dolgunk, és nem pusztán egy »biológiai fiziognómiával«. Bonnici szerint: ez a „szellemi fiziognómia az, ami igazán elragadó ebben a filmben, amelynek sikerül összehoznia az előadók, művészek és tudósok közösségét egy olyan közös vízióban, amely túlmutat a világunk jelenlegi állapota által feltételezett határokon, egy olyan vízióban, amely mindannyiunkat meghív a színház felsőbb rendű felfogására” (Bonnici, 2022). Hogy ez vízió marad-e pusztán vagy valóság lesz, az rajtunk is múlik, bármennyire kegyetlen is legyen az élet pestis vagy koronavírus idején.

John Romão és Salomé Lamas *A színház és a pestis* című előadásában az üres előadóterem része a rendezésnek, azaz maga a pandémia okozta üres tér is játékterré változik, akár a Sorbonne előadóterme 1933 április 6-án.⁶ Artaud előadásáról kevés feljegyzés maradt, de azt tudjuk, hogy René Allendy meghívására tartott előadást a Sorbonne-on. Anaïs Nin író nő naplóbejegyzéséből, amelyre a rendezők hivatkoznak, azt is megtudhatjuk, hogy mindenkit meglepett az, ami a Sorbonne előadótermében történt; szemtanúként és fültanúként a következőképpen emlékszik vissza erre az

⁶ Ehhez a kérdéshez lásd: *The Theatre and the Plague*. Antonin Artaud. A project by John Romão in collaboration with Salomé Lamas: <https://bocabienal.org/en/o-teatro-e-a-peste/>

esetre: „Nincsenek szavak arra, amit Artaud a Sorbonne pódiumán művelt. Teljesen megfélekedezett a konferenciáról, a színházról, az elképzeléseiről, a mellette ülő Dr. [Renée] Allendyről, a közönségről, a hallgatókról, a feleségéről, a tanárokról és a rendezőről. Arca görcsbe rándult, haja izzadságtól csapzott. Szemei kitágultak, izmai megfeszültek, ujjai meggémberedtek. Érezni lehetett a torka szárazságát, az égető érzést, a szenvedést, a lázat, a tüzet a zsigereiben. Kínszenvedés volt. Üvöltött. Delíriumban. A saját halálát, a saját keresztire feszítését jelképezte. Az emberek elkezdtek levegő után kapkodni. Aztán nevettek és nevettek. Mindenki nevetett! Fűtültek. Végül egyenként, hangoskodva, beszélgetve, tiltakozva kimentek. Az ajtón dörömböltek, amikor kimentek. [...] Újabb tiltakozás és fujjolás. De Artaud folytatta, az utolsó leheletéig. A padlón fetrengett [...], miközben azt ordította: „Csak hallani akarnak róla; tárgyilagos előadást akarnak hallani a színházról és a pestisről, én viszont a saját tapasztalatomat, magát a pestist akarom nekik felkínálni, hogy megrémüljenek és felébredjenek. Én fel akarom őket ébreszteni. Nem értik, hogy halottak. A haláluk teljes, mint a süketség, vagy a vakság. Megmutattam nekik az agóniámat. Az enyémet, igen, és mindenkiét, aki él.”⁷ John Romão és Salomé Lamas rendezése ezt a jelenetet viszi színre, két szereplővel, akik előadásról, előadásra változnak, az egyetemi életet képviselő tanár és a meghívott előadó játékaival, egyetlen díszlettel, egy katedrával, és a legkülönbözőbb terekben, színházakban, előadótermekben, múzeumokban, különböző városokban, országokban, kontinenseken.⁸ Ez az az intézményes keret, amelyet Artaud le akart bontani, amiből ki akar törni, legyen szó színházról, egyetemről, szanatóriumról, kórházról, vagy bármely más keretről, amely megpróbálja korlátok közé szorítani őt. Ez a lázadás minden intézménnyel szemben, minden bezártsággal és korláttal szemben adja Artaud kegyetlenségét, az őt körülvevő világgal szemben, sőt önmagával szemben is, amennyiben ő maga akar határt szabni saját magának. A kegyetlenség, kíméletlenség, könyörtelenség ebben a szövegében, előadásában és tapasztalatában a lét kegyetlensége, kíméletlensége, könyörtelensége. Mindenki a saját bőrén tapasztalja meg mindezt, különösen világméretű járványok idején. Ennek a kegyetlenségnek ad hangot Artaud az írásaiban – leveleiben, verseiben, színházelméleti szövegeiben –, képzőművészeti alkotásaiban – rajzaiban, festményeiben –, előadóművészetében – filmjeiben, színházi előadásában, az *Istenítélettel végezni* hangjátékában. (Artaud, 1985, 1997, 2011)

Artaud (vissz)hangjai – Castorf, Racine, Derrida

Frank Castorf Racine és Artaud «*Bajazet – En considérant le Théâtre et la peste*» (*Bajazid – „A színház és a pestis” tükrében*) című darabjában nem ennyire konkrét a Covid19-re való rájátszás, hiszen a bemutató idején még nem tört ki a világjárvány, de Artaud szövege megtestesíti azt a félelmet, szorongást, kitettséget, amit a pestis, a kolera, a spanyolnátha vagy a koronavírus szó szerinti és átvitt értelemben jelentett és

⁷ Ehhez a kérdéshez lásd: <https://bocabienal.org/en/o-teatro-e-a-peste/>

⁸ Az egyes előadások elérhetőségei: <https://bocabienal.org/en/o-teatro-e-a-peste/> valamint https://www.youtube.com/channel/UCgf_Y5aFgFOp5-LeNb64V1w/featured?view_as=subscriber

jelent.⁹ Castorf posztdramatikus, dekonstruktív, ironikus és frivol színházában Racine és Artaud alkotótársak, akárcsak a színészek – Jeanne Balibar, Jean-Damien Barbin, Claire Sermonne, Mounie Margoum, Adama Diop –, a zeneszerző – William Minke –, a jelmeztervező – Adriana Braga Peretzki –, a díszlettervező – Aleksandar Denic –, a fénytervező – Lothar Baumgarte – és a Castorf színházában nélkülözhetetlen videóművész – Andreas Deinert –, akik nem egyszerűen alávetik magukat a rendezői akaratnak, hanem vele együtt „kockára teszik az életüket”, „vásárra viszik a bőrüket”, amint ezt Claire Sermonne (Atalíd) találóan megfogalmazta.¹⁰ Racine és Artaud szokatlan szerzőpáros, de Frank Castorfnak éppen a meghökkentés a kézjegye, váratlan húzásaival provokál, meggondolkodtat, pellengére állítja a színházat, a színészt, a nézőt, a társadalmat. „Hiperrealizmus és színpadiasság, elkötelezettség és lazaság, szemét és csillogás: Frank Castorf rendezései a legellentmondásosabb energiákat lobbantják lánggra” – írja Stéphane Malfettes Castorf színházának kettősségéről. (Malfettes, 2007.) A berlini *Volksbühne* rendezőjének titka, aki évekig vezette „Európa színházi életének előőrését” Malfettes szerint abban áll, hogy a „dekonstrukció/rekonstrukció” paradigmáját működtetve képes „élvezetes művészi káoszt teremteni”. (Malfettes, 2007.) Racine „kegyetlen sorsról” írott drámáját Artaud „kegyetlen színházának” szellemében viszi színre, anélkül, hogy kiszolgáltatná Racine szövegét Artaud-nak, vagy az Artaud szövegeit Racine-nak. Valóságos „megszállottja az irodalomnak”, rendszeresen színre visz olyan szövegeket, mint Dosztojevkszij *Félkegyelmű* (2002), *Bűn és bűnhődés* (2006) vagy Bulgakov *A Mester és Margarita* (2003) című regénye. Rendszerint nagyon szabadon kezeli az idézeteket, amiként Elfride Jelinek *Raststätte* (1995) című műve esetében is tette, rendszerint „felrobbantja” a különböző szövegek és médiumok közötti határokat, rendszeresen bevonja az élveboncolásba a színész és a néző testét. Minden alkalommal másként ír alá, nem az (ön)imitáció és az (ön)ismétlés nárcisztikus vágya hajtja, hanem az (ön)kritikus szellem ébersége és az alkotótársakkal közös inventív színházcsinálás inspirálja.

A kritikák is kiemelik Castorf rendezésének színházkritikai és társadalomkritikai élet, akárcsak a filozófiai mélységét, a szereplőkkel készült videók pedig betekintést engednek a rendezővel való együtt-alkotás színész-testet-lelket próbára tevő egyszeri tapasztalatába. Stéphane Malfettes szerint egyfajta „Castorf-módszerről” vagy *modus operandi*-ről is beszélhetünk, amelyet az általa idézett Carl Hegelmann, a *Volksbühne* dramaturgja a következőképpen foglal össze: „Castorf a rendezés során úgy használja a színházi elemeket – a karaktereket, a szöveget, a színészeket, a teret, a jelmezeket, a zenét, világítást és a környezet –, mint egy kínai festő, aki éveken át gondolkodik egy képen, hogy aztán rekordidő alatt és látszólagos könnyedséggel megfesse azt”. (Malfettes, 2007.) Ez a módszer a rendezői gyakorlatban azt jelenti, hogy Castorf előadásait pusztán egy nagyon rövid, de nagyon intenzív próbaidőszak előzi meg, aminek az a célja, hogy a színészek megfeleljenek a művészi „jó modorról”, hogy megteremtődjenek a valódi „színpadi kaland” feltételei. A „rajongás és a túlzás” része ennek a módszernek, mégpedig azzal a tudatos céllal, hogy a játék során a

⁹ Frank Castorf: Racine és Artaud «*Bajazet – En considérant le Théâtre et la peste*»
<https://www.youtube.com/watch?v=3mgUTazeMUs>

¹⁰ <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Bajazet-en-considerant-le-theatre-et-la- peste-d-apres-Jean-Racine-et-Antonin-Artaud/videos/media/Bajazet-en-considerant-le-Theatre-et-la- peste-Frank-Castorf-teaser>

karakterekben rejlő „öszönök, gyűlölet, undor, szenvedély” felrobbanhat, hogy „megszállottan folytassák a játékot”, még akkor is, amikor úgy tűnik, hogy már mindent elmondtak, egészen addig, amíg el nem érik a „kimerültség” állapotát. Esztétikai értelemben a fenséges és a groteszk között ingadozik az előadás, teljesen előreláthatatlan mindaz, ami ott, akkor történik a színpadon és a nézőtérben. A rendezőnek pontosan ez a teljes „kiszámíthatatlanság” a célja.

„A »német mester« francia nyelven szólaltatja meg a robbanékony színházat” – olvashatjuk a francia ajánlásban –, „ahol a beszéd a király(nő), aki veszélyes és néha halálos. Amikor a vágyak és szenvedélyek összeütköznek a társadalmi konvenciókkal”.¹¹ Az előadás a végletekig kielezi ezt az „összeütközését”. „Az előadás rólunk szól”, jegyzi meg Mounir Margoum (Ahmed), a mi életünkről, a mi örültségünkről, a hatalomról, mindegy, hogy időben és térben hol vagyunk, a témák ugyanazok.¹² A hatalom, a vágy és a szenvedély közötti viszony ugyanolyan feszült, játszódjon a darab akár a császár vagy a francia király udvarban a 17. században, vagy Castorf színházában, Lausanne, Párizs, Sao Paolo színpadain a 21. században. Ezt a feszültséget még tovább fokozza a *passion* francia kifejezés kettős értelemű használata, amely egyszerre jelenti a szenvedélyt és a szenvedést. Racine drámáinak és Artaud irodalmi, színházi és képzőművészeti alkotásainak, visszatérő témája a *passion*, amiként színészi és színház-írási gyakorlatának is. Artaud a szenvedély hevében könyörtelenül meggyötri a színész testét, a szenvedély szenvedést okoz a biológiai testnek, a nyelvtestnek és a hangtestnek is. Felsebzi a testet, feltöri a szavak jelentését, Racine szövegének rejtett jelentésrétegeit Artaud szavai tépik fel: „Senki nem tudja, mire képes egy test” – idézi a francia ajánlás Spinozát, majd hozzáteszi: „Senki nem tudja, mire képesek a szavak” a színházban – válaszolja Frank Castorf, aki továbbra is kapcsolatot sző a nagy drámai és irodalmi szövegek között, a jelenbe írja be azt, ami e két írást, e két kijelentést keresztezi, miközben a dekonstrukció és rekonstrukció munkáját folytatva összekeveri az egyik és a másik szavait, nem azért, hogy elhomályosítsa, hanem, hogy megvilágítsa azokat.”¹³ A dekonstrukció Racine és Artaud szövegeinek egymásba íródásában, a rendezés *modus operandijában*, a színészi játékban érhető tetten. Racine és Artaud szövegei egymásba metsződnek, egymásban hajtanak ki, miközben az érintés, metszés hatására felrobban a jelentés, megtörténik a disszemináció, a szó hangjegyekre, hangnemekre, hangalakzatokra hullik, (segély)kiáltássá, artikulálatlan, fülsiketítő üvöltéssé válik: „A zajok és a düh francia nyelvű előadása, amelyet vidám és magával ragadó tiszteletlenséggel állítanak színpadra, és amely teljes mértékben annak szenteli magát, hogy hallhatóvá tegye a cselekvő szót, amely felrobbantja mindazt, ami tiltott, hogy felfedje az elfojtott szenvedélyek életerős, mértéktelen és veszedelmes erejét.”¹⁴

Castorf meghallja Artaud kiáltását Racine írásában, színre viszi azt a pillanatot, amikor Racine Artaud-ért kiállt, a színészek hangszínre bontják a darabot, a hallucinációkat, az artikulálatlan hangokat, amelyeket megtestesítenek. „Egy egész életen át lehetne Racine mondataival foglalkozni”, jegyzi meg Jean-Damien Barbin

¹¹ <https://www.mc93.com/saison/bajazet-en-considerant-le-theatre-et-la-peste-0>

¹² Uo.

¹³ Uo.

¹⁴ Uo.

(Bajazid), fel kell nyitni ezeket a szövegeket, meg kell nézni, mi van a mondatokban, behatolni, megtalálni bennük Artaud-t, aki ráirányítja a figyelmet a másikkhoz való viszonyra, a művészetre, az áldozatra, a feláldozott testre. A színész felelőssége színre vinni ezt a testet, megtestesíteni ezt az áldozatot.¹⁵ Castorf és Artaud sokat kívánnak a színészekről, azt várják el, hogy teljesen átadják vagy felajánlják a testüket, mintegy Jákob lajtorjája lépésről, lépésről haladjanak felfele, egyre feljebb.¹⁶ A test Castorf és Artaud értelmezésében a hús-vér testet jelenti, mégpedig a maga teljességében, azaz a nyelvtestet és a hangtestet, a szó húsát és a hang húsát, a nyelv vibrációját, a szó jelentésének feltörését, a jelentés-hangburok felhasítását.¹⁷ „Örület, valóban hallucináltunk” – hangoztatta Adama Diop (Oszmin) a beszélgetésben –, „megtapasztalhattuk »a nyelv vibrációját«, amiként azt is, hogy bár „Racine kódolt nyelve” és Artaud „kirobbanásai”, „kiáltásai”, nagyon különbözőek, mégis közeliek, különösen a Castorf-színház vizuális és akusztikai térében.¹⁸ Jeanne Balibar (Roxán) szerint Castorffal együtt dolgozni annyit jelent, mint színre vinni mindazt, amit „a világ ránk erőltet a maga erőszakosságával, horrorjával”, elmondani valamit „az élet elviselhetetlenségéről”. Ott helyben írni meg a darabot, közös munkával, egyfajta „coworking” keretében.¹⁹ Úgy dolgozni, mint egy festő a színekkel, hangsúlyozza Claire Sermonne (Atalíd): „mindannyian ott vagyunk a színtéren, és egy inspiratív mozdulattal elindul a munka, a színek összekeverednek”.²⁰

Test, nyelv, írás, hang, színház, festészet – Artaud megannyi témája és tette, amelyek kikezdi az irodalom, a színház, a festészet intézményesült nyelvét és gyakorlatát, miközben inspirációs és aspirációs forrást jelentenek az irodalom, a színház és festészet számára azóta is. A színrevitel Castorf esetében egyszerre színrebontás a szó festői értelmében, hangszínre-bontás a szó kortárs-zenei értelmében, a színpad terének megbontása vagy inkább megsokszorozása a szó színházi és mediális értelmében. Castorf mesterien használja ki ebben a darabban is a legmodernebb technika által kínált lehetőségeket, így a videót, a vetítő vásznat, a közelképet. A videó és a vetítés egyrészt a tér megsokszorozásában és poétikai megformálásban játszik szerepet, ami a „tér-költészet” (Artaud) jegyében történik, másrészt a belső terek és a színészi arc közelképeivel a külső-belső, intim-elidegenítő, személyes-személytelen közötti határokat lépi át. A színpadot három állandó díszlet osztja ötfelé, a szultán monumentális, szuggesztív mellszobra mellett, amely a közönségre függeszti világító és figyelő tekintetét, látható a piros neonbetűs felirat: Babilon 0-24. Ezen a már-már giccses gipsz-szobron nyílik a konyhába vezető ajtó, az ott játszódó eseményeket a kivetítőn láthatjuk. Az ötvenes évek konyhája (is) lehetne, benne a régmúlt időket idéző rádió, amely néha megszólal, mintha Artaud *Istenítélettel végezni* hangjátékának foszlányait hallanánk, Roxán egy hatalmas késsel a kezében itt vagdalja egyre vehemensebben a húst, aprítja a zöldeket, dobálja bele a nagy

¹⁵ Vö. <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Bajazet-en-considerant-le-theatre-et-la-peste-d-apres-Jean-Racine-et-Antonin-Artaud/videos/media/Bajazet-en-considerant-le-Theatre-et-la-peste-Frank-Castorf-teaser>

¹⁶ Vö. <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Bajazet-en-considerant-le-theatre-et-la-peste-d-apres-Jean-Racine-et-Antonin-Artaud/videos>

¹⁷ A hús értelmezéséhez Merleau-Ponty és Artaud szövegeiben lásd Grossman 2011, különösen: 146-155.

¹⁸ Vö. <https://www.mc93.com/saison/bajazet-en-considerant-le-theatre-et-la-peste-0>

¹⁹ Uo.

²⁰ Uo.

fazékba, itt dohányoznak és égetik ki cigarettával, mintegy Artaud módjára perfor(m)álják a *Le Mond-ot* Ahmed és Oszmin, itt elektrosokkolják a konyhaasztalra kiterített Bajazid-Artaud testét kezelőorvosokat játszva, itt szembesül önnön-kettősségével Atalíd a tükörjelenetben. A szintér másik domináns díszlete a kék brokáttal borított szeráj, amelynek rácsszerkezetén kiszűrődő fény mintha egy nézőkre vetett pillantás lenne. A szultán háttal áll és visszafelé néz, a francia kritika szerint a „burka” szembenéz a közönséggel. (Fehlbaum, 2019.) Mindaz, ami a szerájban történik, szintén a „burka” felett elhelyezett képernyőn látható, amelyen néha megjelenik a kamera, amiként a konyhajelenetekben is, ahol a színész váratlanul a kamera-számítógép-kezelő ülésben találja magát. Ezek a véletlen jelenetek, a *mise en abyme* alakzatai – színház a színházban vagy film a színházban – ellenpontozzák a darab drámaiságát, frivol vagy groteszk hatást keltenek, kizökkentik a nézőt az előadás teréből és idejéből. Egy térben vannak a színészek és a nézők, mégis a képernyőn láthatják az élő képeket, amelyeket paradox módon elfed a díszlet a közönség tekintete előtt.

A harmadik díszlet egy kerekekre szerelt kaloda vagy ketrec, amely a börtönt, a kórházat jeleníti meg, amelynek folyamatosan hangosan csapkodják az ajtaját, amelyet ide-oda tolnak-vonnak a színpadon, amelybe bemenekülnek, húzódnak, záródnak a szereplők. Mindenki megfordul benne, de leginkább Bajazid Artaud-jelenetei játszódnak itt: a kirekesztettség, a kétségbeesés, az örület drámája. A színészek kettős szerepet játszanak Castorf színházában, Racine darabjának és Artaud szövegeinek szereplőiként, úgy váltanak át egyikből a másikba, hogy a néző csak a hangnemváltás vagy a ruhák rejtett kódjainak felismerése révén realizálja azt: Ahmed kaftánján a Louis Vuiton, Oszmin szabadidő-ruháján a Givenchy márkajele látható, de feltűnik a Gucci divatház is, és egy egész sor ruhát tolnak be hirtelen vállfákra akasztva, mintha egy divatbemutaton vagy öltözőben lennének a színpad mögött.

A közelképek kiemelik a színészek arcjátékát, az arc mint táj (Deleuze) szemlélése lehetővé teszi az érzelmek, indulatok, megindultság kifejezését, az önmagától való elidegenedést és az önelemzést is. Ebből a szempontból a konyhai tükörjeleneteket érdemes újraneézni, amelyek a szereplők önmagukkal szembenezésének drámai jelenetei. A színészek kiváló teljesítményt nyújtanak mindkét szerepben. Roxán és Bajazid szerepe kitűnik komplexitásában és a színészi játék emberfeletti teljesítményében is. A francia kritika mindkét szereplőt külön is díjazza. Jean-Damien Barbin esetében azt értékeli nagyra, ahogy „hallucináló tekintetével és emelkedett lendületével ábrázolja a szerelem és a hatalom között választani képtelen Bajazid szívfájdalmát”. (Fehlbaum, 2019.) Jeanne Balibar esetében pedig azt, ahogy „teljes mértékben átadja az érzelmekkel teli Roxán bizonytalanságát, lázadását, kétségbeesését és dühét. Hangját zenei virtuozitással használja, a fejhangtól a torokhangig, a suttogott dörmögéstől a felfokozott csillogásig”. (Fehlbaum, 2019.) Jean-Damien Barbien nagyjelenete az én értelmezésében a ketrec-jelenet, Jeanne Balibaré pedig a szeráj-jelenet, ahol mindketten Artaud szövegét és Artaud alakját viszik színre. Barbien olyan meggyőző lelki, testi és hangerővel játssza a kórházba, intézetbe, kőszínházba, saját belső világába zárt Artaud örületét, hogy valóban felrobbantja a színház terét, szétfeszíti a kereteket, önnön belső harcának teszi tanújává a nézőt, akit hatalmába kerít igéző tekintetével, és örületbe kerget. Balibar az egész

testével játszik, minden idegszálát és hangszálát az elviselhetetlenségig feszíti. Teljesen lemezteleníti, deszexualizálja, elidegeníti a testét. Az *Istenítélettel végezni* egyes passzusait Artaud hangjátékához híven viszi színre, a lemeztelenítésben megfosztja a testet a testtől, az emberit az emberitől, átlépi a nemek (férfi-nő), az ember és állat közötti határt (ember-ló), megfosztja a szót a jelentéstől, a hangot az értelemtől, miközben felfedi a „szent színház” testnélküli testét, a Derrida-Artaud-színház „megfűjt testét”, a Deleuze-Artaud-színház „szervek nélküli testét”, a poszthumanista színház embertelen vagy embernélküli testét, az emberi fül számára érthetetlen beszéd kiáltását.

A három és félórás előadást követően aligha távozik valaki úgy a teremből vagy a képernyő elől, hogy ne érintette volna meg ez az előadás, ne gondolkodott volna el azon, hogy mit is jelent a színház, a színészi játék, a rendezés, a test, a hang, az örület, az élet és a halál, mi a szerepe a nézőnek, akinek a legbensőbb érzéseit, félelmeit, magasságait, mélységeit, zsigeri életösztoneit és halálösztoneit viszi színre. Racine darabját aligha tudjuk az előadást követően Artaud szövegei nélkül olvasni-nézni-játszani, a kiemelkedő színészi játékban úgy szövődnek egymásba ezek a szövegek, mintha valóban Racine-Artaud írta, Artaud-Castorf rendezte, és Bajazid-Artaud, Roxán-Artaud, Atalíd-Artaud, Ahmed Oszmin-Artaud játszotta volna. Kívánhat-e Artaud többet? Sikerült-e Castorfnak létrehozni a kegyetlenség színházát? Vajon mit szólna Derrida Castorf dekonstruktív rendezéséhez? Ezekre a kérdésekre nem tudhatjuk, csak sejthetjük a választ. Azt viszont tudjuk, hogy miként képzelte el Artaud a kegyetlen színházat, még ha a *Cenci házban* nem is sikerült maradéktalanul megvalósítania azt. Azt is tudjuk, hogy mit írt Derrida Artaud szövegeiről: a *Grammatológia* (1967) *A teoréma és a színház* című alfejezetétől *A megfűjt beszéd* (*Tel Quel*, 1965) és *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* (*Critique*, 1966) szövegeken át a „pikto-koreográfiák” (*Az alaprétég megőrzítése*, 1986), valamint az írott és rajzolt „szcenográfiák” (*Artaud, le Moma*, New York, MOMA, 1996) perfor(m)atív erejének elemzéséig. (Derrida, 1967, 2002, 2007ab, 2011.) Azt is tudjuk, hogy a dekonstruktív színházelmélet miként játszott rá Derrida szövegeire – Patrice Pavis, Philippe Ausländer, Elinor Fuchs, Helga Finter, Doris Kolesch²¹ –, hogy a dekonstrukció szellemében miként vitték színre Derrida szövegeit – Jean-Pierre Vincent *Karl Marx Théâtre inédit* (1997)²² –, hogy maga Derrida miként lépett fel színházban, filmben, Ornette Coleman dzsesszkoncertjén, miként készített hangfelvételeket a *Circonfession* (1991) vagy a *Feud la cendre* (2001) című szövegéből, az utóbbiból Caroline Bouquet színésznővel együtt.²³

Azt is megtudhatjuk, hogy Jeanne Balibar Étienne Balibar filozófus lánya, akinek több alkalommal Pierre Alféri írt szöveget, aki pedig nem más, mint Jacques Derrida fia. Az életrajzi olvasat nem magyarázza a színészi teljesítményt, pusztán csak arra enged következtetni, hogy Jeanne Balibar nagyon jól ismerhette Artaud filozófiai

²¹ Ehhez a kérdéshez lásd a *Theatron* folyóirat 2007/2-3-as Artaud-számát.

²² Derrida, Guillaume, Vincent, 1997.

²³ Derrida fellépett az Odeon színházban egy vele készített előadáson (1994), és a következő filmekben szerepelt: Ken McMullen: *Ghost Dance* (1983), Gary Hill: *Disturbance (among the Jars)* (1988), Safaa Fathy: *D'ailleurs Derrida/Derrida's Elsewhere* (1999), Amy Ziering Kofman és Kirby Dick: *Derrida* (2002), valamint interjút készített és fellépett Ornette Coleman koncertjén (<https://www.openculture.com/2014/09/jacques-derrida-interviews-ornette-coleman.html>). Derrida hangfelvételek: Derrida, 1994; Derrida, Bouquet, 2001.

értelmezéseit, amiként Frank Castorf is, így aligha véletlen, hogy a dekonstrukciónak és az *Istenítélettel végezni* hangjátéknak ekkora szerepe van Castorf „Racine és Artaud *«Bajazet – En considérant le Théâtre et la peste»*” című rendezésében és Jeanne Balibar játékában. Aligha lehet véletlen, hogy az Artaud-szakértő Évelyne Grossman pontosan a hang szerepére kérdezett rá a Derridával készített interjújában, amelyre a következő választ kapta:

„Amint valaki meghallotta ezt a hangot, mondjuk az *Istenítélettel végezni* felvételén, többé már nem lehetett ugyanúgy olvasni, különösen a háború alatti és utáni szövegeit. Őt olvasni annyit jelent, mint feltámasztani a hangját, úgy képzelni el olvasás közben, mint aki mondja a szövegeit. Nem ismerek olyan író, akinek a hanghordozása ennyire jelen lenne az írott szövegében. Joyce, Celan, Valéry vagy Heidegger felolvasásait hallottam; ebben a században több szerző hangját is archiválták. Megható őket hallgatni, de nincs szükség a hangjukra ahhoz, hogy a szövegeiket olvassuk; nem annyira lényeges. Ha egyszer meghallottuk Artaud hangját, akkor épp ellenkezőleg, többé már nem lehet elhallgattatni. Ezért a hangjával kell olvasni, a hangja szellemével, fantomjával, amelyet meg kell őriznünk a fülünkben. A hang archiválása számomra egészen megdöbbentő dolog. A fényképpel ellentétben az archivált hang »élő«. Úgy él egy másik életet, ahogyan egyetlen más archívum sem. A hangban hallani, mintegy az önmagához való viszonyt, az élet önmaga általi auto-affekcióját. Artaud hangfelvételei lényeges részei annak, ami a testéből, a korpuszából maradt.” (Derrida, 2004.)

Íme, az én (hang)testem – mondhatná Derrida-Artaud. Ez a felismerés új szempontokat kínál az Artaud- és a Derrida-értelmezés számára is, különös tekintettel arra, hogy a Derrida-olvasatokban kevés figyelmet fordítottak a hanggal kapcsolatos felfogásának vizsgálatára, amelyet *A hang és a jelenség* (1962), valamint a *Grammatológia* (1967) alapján többnyire a logo- és fonocentrizmussal szembeni kritika felől értelmeztek (Cavarero, 2005), holott már ezekben a szövegekben is különbséget tesz a hang és a beszéd, a hang és a jelentés között, azaz nem rendeli alá a hangot a betűnek vagy az írásnak vagy a jelentésadásnak. A *Glas* (1974), a *La vérité en peinture* (1978), a *La carte postale* (1980) című szövegeiben már sokkal intenzívebb és reflektáltabb a ha(ra)ngjáték és a hangnemváltkoztatás, amiben Artaud mellett Nietzsche-nek, Hölderlin-nek és Jean Genet-nek is megvolt a maga szerepe.²⁴ Derrida színházában viszont Artaud játssza a főszerepet, akkor is, amikor mellett érvel, hogy Artaud nem „klinikai eset” vagy „kritikai eset”, hanem a kettő határán áll – *A megfűjt beszéd* (1965). Akkor is, amikor azt hangsúlyozza, hogy „Artaud forradalma”, azaz a mindentudó és mindenható szerző-rendező-beszéd uralmának alávetett nyugati színház hierarchiájának megkérdőjelezése egyszersmind a nyugati metafizikai gondolkodás forradalma is. Hiszen a színház a nyugati gondolkodás reprezentatív színtere, ezért a kegyetlenség színházának elmélete és gyakorlata nemcsak színházi, hanem filozófiai tett is, amely (írás)tettre sarkallja Derridát – *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* (1966). Akkor is, amikor Artaud írott rajzait elemezve a *subjectile*, azaz az alap nélküli alap, alany nélküli alany, írás

²⁴ Ehhez a kérdéshez lásd Évelyne Grossman interjóját, Derrida, 2004, 36.

nélküli írás, beszéd nélküli hang, jelentés nélküli hangadás és a diktált beszéd közötti különbséget vizsgálja – *Az alapréteg megőrzítése* (1986). Akkor is, amikor az *Istenítélettel végezni* hangjáték egy-egy részletével kezdi és végzi az *Artaud le Moma* című előadását a Moma Artaud-kiállításán 1996-ban. Nem csoda hát, ha Artaud és Derrida visszhangra találnak a kortárs színházban, így Castorf rendezésében, amiként a performansz-kutatás – *Performance Studies* –, a testkutatás – *Body Studies* –, a hangkutatás – *Sound Studies* és *Voice Studies* – és a poszthumanista dráma és színházkutatás területén is.²⁵

Felhasznált irodalom

- Artaud, A.** (1985). *A könyörtelen színház*. Ford. Betlen János. Szerk. Vinkó József. Budapest: Gondolat.
- Artaud, A.** (2007). *Istenítélettel végezni*. Ford. Jákfalvi Magdolna. *Theatron*, 6(3-4): 53-71.
- Artaud, A.** (2011). *Rodezi Levelek (1943-46)*. Ford. Szabó Marcell. Budapest: Kijárat.
- Bonnici, A.** (2022). Antonin Artaud's the Theatre and the Plague: A Film by Wolfgang Pannek. <https://parisinstitute.org/antonin-artauds-the-theatre-and-the-plague-a-film-by-wolfgang-pannek/>
- Cavarero, A.** (2005). *For More Than One Voice*. Stanford: Stanford University Press.
- Darida V.** (szerk.) (2011). *Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete*. Budapest: Kijárat.
- Derrida, J.** (1967). *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Budapest: Typotex, 2014.
- Derrida, J.** (1974). *Glas*. Paris: Galilée.
- Derrida, J.** (1978). *La verité en peinture*. Paris: Flammarion.
- Derrida, J.** (1980). *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- Derrida, J.** (1997). *Philosopher Jacques Derrida Interviews Jazz Legend Ornette Coleman: Talk Improvisation, Language & Racism*. <https://www.openculture.com/2014/09/jacques-derrida-interviews-ornette-coleman.html>
- Derrida, J.** (2001). *Feu la cendre*. Paris: Des femmes.
- Derrida, J.** (2002). *Artaud le Moma*. Paris: Galilée.
- Derrida, J.** (2004). *Les voix d'Artaud (la force, la forme, la gorge)*. Un entretien par Évelyne Grossman propos recueillis. *Magazine Littéraire*, Septembre, 34-36.
- Derrida, J.** (2007a). *A megfűjt beszéd*. Ford. Simon Vanda. *Theatron*, 6(3-4): 3-22.

²⁵ Ehhez a kérdéshez lásd Papaioannou, 2018 (<http://liminalities.net/14-4/mapping.pdf>); Fraunhofer, 2020, valamint Egri Petra és Pintér-Németh Nikolett tanulmányát ebben a számban.

- Derrida, J.** (2007b). A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása. Ford. Farkas Anikó. *Theatron*, 6(3-4): 23-37.
- Derrida, J.** (2011). Az alaprétég megörjítése (részlet). Ford. Radvánszky Anikó. In: Darida Veronika (szerk.), *Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete* (77-87). Budapest: Kijárat.
- Derrida, J. – Bennington, G.** (1993). *Derrida*. Chicago: Chicago University Press.
- Derrida, J. – Guillaume, M. – Vincent J-P.** (1997). *Marx en jeu*. Paris: Descartes and Cie.
- Egri P.** (2022). Balkan Erotic Epic: a hisztérikus test és az abjektált test Marina Abramović performanszában. *Imágó Budapest*, 2022, 11(2): 59-72.
- Fraunhofer, H.** (2020). *Biopolitics, Materiality and Meaning in Modern European Drama*. Edinburgh: Edingburg University Press.
- Fehlbaum, M.** (2019). «Bajazet», Frank Castorf éclairé de l’illumination Artaud. <https://inferno-magazine.com/2019/11/03/BAJAZET-CASTORF-ECLAIRE-DE-LILLUMINATION-ARTAUD/>
- Grossman, É.** (2011). Artaud és a modern... melankolikusok. Ford. Molnár Zsuzsa. In: Darida Veronika (szerk.), *Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete* (129-170). Budapest: Kijárat.
- Papiaoannou, S.** (2018). Mapping the “Non-representational”: Derrida and Artaud’s Metaphysics of Presence in Performance Practice. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 14(4): 1-19. <http://liminalities.net/14-4/mapping.pdf>
- Pintér-Németh N.** (2022). A vokális hang átmenetei és megnyíló hangrések Ladik Katalin rádiójátékában. *Imágó Budapest*, 2022, 11(2): 73-84.
- Malfettes, S.** (2007). *Frank Castorf le théâtre de l’avenir*. art press, 330. <https://www.artpress.com/wp-content/uploads/2014/12/3103.pdf>
- Racine, J.** (1963). *Jean Racine összes drámái*. Ford. Nemes Nagy Ágnes. Budapest: Magyar Helikon.

Rádiófelvételek és hanglemezek

Artaud, A. (1947). Pour en finir avec le jugement de Dieu (version intégrale). <https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A>

Derrida, J. (1994). *Circonfession*. Paris: Des femmes.

Derrida, J. – Bouquet, C. (2001). *Feu la cendre*. Audible Audiobook. Paris: Des femmes, 2001.

Színházi előadások, filmek

Wolfgang Pannek (2020). Antonin Artaud’s *The Theatre and the Plague*.

<https://www.youtube.com/watch?v=GFe7FpZIRYk>

The Theatre and the Plague – Antonin Artaud. A project by John Romão in collaboration with Salomé Lamas (2020). <https://bocabienal.org/en/o-teatro-e-a-pestes/>.

https://www.youtube.com/channel/UCgf_Y5aFgFOp5LeNb64V1w/featured?view_as=subscriber

Frank Castorf (2019). Racine et Artaud «*Bajazet – En considérant le Théâtre et la peste*». <https://www.youtube.com/watch?v=3mgUTazeMUs>

Ken McMullen (1983). *Ghost Dance*.

Gary Hill (1988). *Disturbance (among the Jars)*

Safaa Fathy (1999). *D 'ailleurs Derrida/Derrida 's Elsewhere*.

Amy Ziering Kofman, Kirby Dick (2002). *Derrida*.



Kérchy Vera

Terror, trauma, teatralitás az *Eufóriában*

Színház a filmben, „valóság” a színpadon

Arisztotelész szűkszavúan meghatározott, de annál többféleképpen értelmezett katarziszfogalma kapcsán egyfelől egy esztétikai, másfelől egy orvosi jelentésréteget emleget a recepció. Az előbbi a műalkotásban lelt élvezethez köthető, a tragédia „utánozmányai” a fájdalmas tartalom ellenére – félelmet és részvétet keltve – örömet okoznak. Még akkor is, ha az ember nem látott korábban „olyat”, ebben az esetben ugyanis „a gyönyörűséget a képmás nem utánzat voltában okozza, hanem kidolgozása, színe vagy más efféle ok folytán” (Arisztotelész [i. e. 335], 1997, 27.). A katarzisz mint a szenvedélyektől való megszabadulás másfelől a lélek megtisztulásának egészségügyi folyamatát írja le, a rendezett együttéléshez szükséges harmonikus állapot kialakítását az állam tagjaiban. A 19. század pszichológiai érdeklődésű értelmezései az utóbbi olvasat nyomvonalán a nézőről a színészre helyezték át a katartikus élmény vizsgálatát, a pszichodráma résztvevői maguk játsszák újra, beszélnek ki a feszültséget okozó problémás élethelyzeteket, hogy a tudattalan előfeltételeinek tudatosá tételével megszűnjenek a neurotikus tünetek. (Kellerman, 1984; Végh, 2009)

Míntha a két jelentéssíkot kombinálnák azok a fiktív szituációk, amikor az ember közvetlenül – metaforikus áttétel nélkül – önmagát, a saját életét látja visszaköszönni egy színházi előadásban. Vagyis amikor az önfeltárulkozásra az esztétikai értelemben vett színház (nem pedig egy terápiás szituáció) keretei között kerül sor. Egyre gyakoribb, hogy az identitás stabilitását problematizáló posztmodern film arra használja e képtelen szituáció feszültségeit, hogy a főhős katartikus önmagára találását önelvesztésként mutassa fel. A kerettörténet valóságának és a színház-a-filmben fikciónak az egymásra íródásával járó reprezentációs határsértés olyan lehetetlen teret hoz létre, mely megtöri a perspektivikus illúziót, s ezzel ismeretelméleti válságba juttatja az egységes értelmezésre törekvő befogadót. Charlie Kaufman *A befejezésen gondolkozom* (I'm Thinking of Ending Things, 2020) című filmjének csúcspillanata, amikor a főszereplő volt iskolája színpadán állva, életének fontos résztvevői előtt „dalban mondja el” kudarcba fulladó vágyainak történetét. Nemcsak a valóság és a fikció síkjai keverednek össze, de a reális időszerkezet is megbomlik a múltat, jelent és

jövőt keresztező jelenetben. Az olvashatóságot biztosító illúziórealizmus összeomlásában, a néző által megtapasztalt referenciális krízisben a főszereplő pszichés dezintegrációja tükröződik, az önmagára találás, a valóság megértése egyet jelent a Valóssal való találkozással, Jake-nek fel kell ismernie, hogy partnernője – aki a filmbeli utazás során végigkísérte – képzeletének szüleménye.

Hasonlóan traumatikus a színházi kibeszéléssel történő „traumaoldás” David Cronenberg *Pillangó úrfijának* (M. Butterfly, 1993) zárójelenetében. Miután ráébredt, hogy idealizált nőként misztifikált szerelme valójában férfi, René Gallimard egy színházi performansz keretei között újraalkotja fantáziájának elvesztett tárgyát. Immáron belátva, hogy a Másik (szeretete) nem más, mint önmaga (szeretete), maga ölti fel Song Liling, az egzotikus primadonna szerepét. A (saját) fantázia e kitergetése itt is pusztulással kell hogy járjon, Gallimard számára elviselhetetlen „a Másik én vagyok” ödipuszi felismerése.

A tudattalan előfeltételeinek tudatosítása, az eredetileg traumaoldást célzó színházi kibeszélés ezért traumatikus az említett példákban, mert olyan belső lényeket tár fel, melynek az egységes énkép érdekében rejtve kellett volna maradnia. „Sohasem lehetséges, hogy [a szimbolikus integráció értelmében] teljesen felvállaljam létem fantazmatikus magvát. Amikor túlságosan megközelítem, amikor túl közel megyek hozzá, szubjektivitásom *aphanisise* következik be: elveszítem szimbolikus konzisztenciámat; dezintegrálódik.” (Žižek, 2006) Hasonló önpusztító önfelismeréshez vezet a szerepjáték a *Fekete hattyúban* (Black Swan. Darren Aronofsky, 2010) és a *Premierben* (Opening Night. John Cassavetes, 1977). Az előbbiben a fekete és fehér „hattyú” együttes eljátszása a táncos Nina belső énhasadására, az utóbbiban az öregedésről szóló szerep a színésznő Myrtle (női) identitásának elvesztésére ébreszt rá.

Ez utóbbi két példában, melyekben a véletlen (az előadás menetének kiszámíthatatlan fordulata) is szerepet játszik, különösen hangsúlyos a szituáció intermediális jellege. Már az „önmagaság” eljátszása, a „valóság” színrevitele sem képzelhető el tisztán a színházi reprezentáció keretei között, ahol a fikció megtörése szükségképp visszavarródik a fikció terébe.¹ Az említett filmes példákban a színész „igazi” halálának, összeomlásának története, jóllehet „meg van írva”, az ehhez tartozó szándék kívül áll a színházi reprezentáció terén, a film nyújtotta „keretvalósághoz” tartozik. Az előadás rendezői intenciótól való eltérése a *Fekete hattyúban* és a *Premierben* tovább erősíti a mediális váltás szükségességét, hisz épp azt a véletlent viszi (filmalkotói intenció szerint) színre, ami a színházban csak az alkotói (rendezői, színészi) szándéktól való elhajlásban nyilvánulhat meg.² Ezekben a filmekben a színházi előadás nem fonódik össze kezdettől fogva az önmagaság pszichodramai feltárásának szándékával, erre a szerepformálás közben, az előadót is meglepve, váratlanul kerül sor. Nina és Myrtle fokozatosan ébrednek rá, hogy a fiktív szerep,

¹ Nem feledkeztünk el azokról az avantgárd törekvésekről, melyek épp a valóságot, a jelenlétet, az önmagaságot igyekeztek színre vinni a performansz keretei között. Számolunk azonban ennek posztmodern kritikájával is, melynek egyik hivatkozása épp az itt tárgyalt performativitás-elmélet azt illető belátása, hogy a véletlen szándék szerinti színrevitele paradoxon.

² Ezért ütközik feloldhatatlannak tűnő nehézségekbe az ilyen típusú filmek színházi adaptációja, hiszen a szerepéből váratlanul kilépő Myrtle ugyancsak szereppé változik Eszenyi Enikő alakításában (a Vígszínház 2019-es előadásában), a valóság (Myrtle világa) és a fikció (Virginia, a Myrtle által játszott szerep világa) ugyanabba a reprezentációs térbe záródik bele.

amit játszanak, egybeesik saját életbeli „szerepükkel”. A szubjektumot (szándékot) megelőző performativitás ráíródik a szubjektum által (szándékosan) formált performanszra, „megfertőzi” azt; ami kontrollvesztéshez vezet a színházi szituációt (és persze az önazonos én konstrukcióját) illetően.³ Míg Gallimard performansza feltehetően eleve az öngyilkosság színreviteleként inszcenírozódik, addig Nina előadás közben jut el az önpusztítás szükségességének (a hasadt én, a belső különbözőség elviselhetetlenségének) felismeréséhez.

A performansz váratlan eltérése még egy jellegzetes teatralitás-tapasztalatot fókuszba emel: a szándékolatlan színpadra kerülés élményét, melynek traumatikus helyzetét a terrorista fenyegetettség állítja párhuzamba a szakirodalom. Itt a színházi kibeszélés semmilyen traumaoldó funkcióval nem bír, épp ellenkezőleg, a puszta teatralis keretezettség okoz sokkhatást. A terror színháza „a tér váratlan szegmenseit változtatja a legváratlanabb pillanatokban színpaddá vagy még inkább pódiummá, melyre azonban a színész-áldozatok nem akaratauk szerint lépnek fel, hanem sokkal inkább az »csusszan« alájuk, függetlenül attól, hogy szándékukban áll-e szerepelni ebben a kitervelt scenárióban”. (Fogarasi, 2015, 178.)

Luis Buñuel rémálomként ábrázolja azt a helyzetet, amikor *A burzsoázia diszkrét bája* (Le charme discret de la bourgeoisie, 1972) szereplői hirtelen a színpadon találják magukat, a korábbi jelenetekből ismert, szokásos vacsorapartijukat közönség nézi, az étel gumicsirke, és a „spontán” beszélgetést sugó sugja a vendégség résztvevőinek. Egyenesen a szereplő halálát okozza a rendőrök elől menekülő gyilkos színpadra sodródása a *Rémület a színpadon* (Stage Fright. Alfred Hitchcock, 1950) végén, amikor a hirtelen lezúgó vasfüggöny lenyakazza. A *Tenet* (Tenet. Christopher Nolan, 2020) nyitó jelenetében egy színházat ér terrortámadás, a „terror színháza” fölülírja a megrendezett színházi eseményt. Ahogy a karmesteri pálca a levegőbe emelkedik, a szimfonikus zenekar első taktusai helyett robbanást hallunk, és a fegyveres támadók becsörtetnek a színpadra, majd onnan a nézőtérre. A karmesteri pálca a rendezői intenció tárgyi szimbóluma, így hatástalansága az ehhez tartozó kontroll elvesztésének jele. A jelenet látványos kombinációja a performativitás-elméleti és a terror-retorikai perspektívának, ami összecseng a nyelvben rejlő instabilitás, a reprezentációs összeomlás permanens lehetőségének dekonstrukciós elgondolásával: amikor valaki nyelvi kifejezésbe fog (amit ez esetben az intencionált színházrendezés allegorizál), mindig annak sikertelenségét is, a félreértés, a jelentés önmaga ellen fordulását (a színház esetében a performansz eltérését, „önálló életre kelését”) is kockáztatja.

Az HBO 2019-ban indult, eddig két évadot megélt sorozata, az *Eufória* (Euphoria. Sam Levinson, 2019-) változatos módon idézi fel a teatralitás említett aspektusait. A film a *coming of age*-történetet szimbolikusan a 2001. szeptember 11-i terrortámadáshoz köti, borítékolva a kötelező alapotívum, az identitáskeresés, a

³ A szubjektumot megelőző performativitás gondolata Austin beszédaktus-elméletének (Austin, 1962) dekonstrukciós olvasatára vezethető vissza. Derrida a performatívum általános idézhetőségére hivatkozva, szándék és megnyilatkozás mindenkori széttartására, s így minden performatívum „fertőzőségére”, potenciális sikertelenségére (megcélzott hatástól való eltérésére, önálló jelentéstermelő „géppé” válására) mutat rá. (Derrida, 1971) A kérdést szubjektumelméleti keretek között, elsősorban a társadalmi nemek viszonylatában átgondoló Judith Butler így ír a szubjektumot egyszerre megelőző és formáló performativitásról: „Az aktus (act), amelyet az ember végrehajt, az aktus, amelyet az ember előad, bizonyos értelemben olyan színjáték (act), amely minden esetben már azelőtt is zajlik, hogy az ember színre lép.” (Butler, 2015, 163-164.)

társadalmi szerepformálás radikális akadályoztatottságát: a 9/11 generáció (szó szerinti és szimbolikus) születésénél egy Ground Zero, egy üres helyet, egy feldolgozatlan veszteséget találunk. Mindaz a defektus, amit később a baráti, szerelmi, szülőkhöz és általában a társadalomhoz fűződő kapcsolatokat illetően látunk, a permanens fenyegetettségnek jövőt nyitó „nagy esemény” (Derrida, 2001) kollektív létélményét tükrözi – nem annyira ok-okozati, mint inkább allegorikus kapcsolatot tételezve a trauma e makroszintű, „virtuális” és egyéni életeket átható, személyes megjelenései között. Az *Eufória* 2001-ben született tinédzserei úgy próbálják színre vinni önmagukat, megalkotni egységes identitásukat, biztonságos világvélelküket, hogy már eleve egy nem kívánt színpadon állnak, amely nem kínálja számukra a biztos tájékozódáshoz szükséges rendezői kontroll lehetőségét. (Ennek a színjáték feletti kontrollvesztésnek a szemléletes példája a telefonokkal rögzített szexvideók folytonos „kiszivárgása”, a vizuális „szerelmi üzenetek” publikussá válása, amely mindig a megszégyenülés, az avatatlan tekinteteknek való kitettség megsemmisítő élményét hozza magával.) A teatralitás – mint az identitásképzés formája – az élet minden szegmensét átjárja az öltözködéstől és sminkviseléstől kezdve a nemiszerep-keresésen és egyéb társadalmi rituálékon át a vizuális technológiák meghatározó szerepéig; ami egyfelől teret ad a kontroll visszaszerzésére irányuló törekvéseknek, másfelől újra és újra kockáztatja annak elvesztését.

Nem meglepő hát, hogy a sorozat végén, a dramaturgiai csúcsponton a konkrét, esztétikai értelemben vett színházzal találkozunk (az iskolai bemutató szituációja két teljes részen átível), amely – a fent ismertetett példákhoz hasonlóan – az önmagunkra találás pszichodramai műfaját is keresztezi. A szereplők színpadra kerülése keretezi a történetet, Lexi darabja (a szereplők váratlan színpadra kerülése) a sorozatot nyitó terrorista esemény groteszk tükörképe, ugyanakkor – s ez az, ami a filmet az előző példáktól megkülönbözteti – a generációs problémaként jelentkező szorongás karneváli feloldásának lehetséges eszköze is egyben, performatív performansz, a traumaoldó traumaszínház kivételes példája. A valóság és a fikció szintjeinek összekeveredése ez esetben nem az identitás összeomlását okozza és allegorizálja. Egy olyan világban, melyet már mindig is a kontrollvesztés, az avatatlan tekinteteknek való kitettség határozott meg, a „valódi” és „színpadi” szerepek tükörlabirintusának intermediális kibeszélése képes felszabadító erővel hatni. Színész és szerep, modell és kép karneváli forgatagában felsejlik valami a totalitás hiányának, a performatív megelőzöttségnek a szubverzív potencialitásából. Az a társadalmi szerepek színházat kitergető *drag* performansz, amely a kizárólag önazonos identitásban gondolkodni tudó Gallimard összeomlását okozta, változtatásra készítő eseményként, jövőre nyitó esélyként tűnik fel az *Eufória* iskolai színpadán.

Generation 9/11

„Valaha boldog voltam. Lebegtem a saját privát magzatvizes medencémben. Aztán egy nap, rajtam kívül álló okok miatt, elkezdett összezúzni anyám, Leslie kegyetlen méhnyaka, újra meg újra. Felvettem a harcot, de vesztettem. Először, de nem

utoljára.”⁴ Ezek a sorozat nyitó sorai, melyek alatt a születés méhen belüli képeit látjuk, majd amikor a kisbaba megindul a szülőcsatorna felé, az egyre erősödő zúgó hang átvezet a repülőgépek World Trade Centerbe csapódásának tévéből ismert képeihez. „Három nappal a támadás után születtem” – folytatja a kommentár, melybe belefoglalódik Bush elnök emlékeztető szövege: „Hallak titeket! Az egész világ hall titeket, és akik ledöntötték a tornyokat, azok is hallani fognak minket! USA! USA!” Közben váltakozva látjuk a tévét és a képernyőre meredő kisbabát, aki az „USA!” skandalusnál ordítani kezd. Majd látjuk, ahogy szoptatás közben elcsitul, és a narrátor a következőképp zárja a nyitójelenetet: „Szüleim két napig voltak kórházban. A tévé meleg fénye alatt tartottak. Újra meg újra megnézték a tornyok összeomlását, míg a gázt végül felváltotta a zsibbadtság.”

Ami a születési és a kulturális trauma e látványos egymásra íródásában különösen érdekes, hogy az utóbbi, melynek diskurzusa, mint ismeretes, átvette a pszichoanalízis egyénre vonatkozó traumakoncepcióját, visszavetítődik a születés leírására, mely így kifejezetten egy terrorista támadás elszennvedőjeként pozicionálja az újszülöttet. A „rajtam kívül álló okok” említése még az eredeti freudi kontextust idézi⁵ (amellett, hogy az elsöprő erejű esemény váratlansága a terrorizmus elméleti diskurzusában is hangsúlyos szerepet kap), a test „összezúzásának” végtelen ismétlődése (az „újra meg újra” egyenesen refrénként cseng vissza a tornyok leomlásának „újra meg újra” való visszanézésében) és az élmény jövő felé való megnyitása („nem utoljára”) kifejezetten annak gondolatát visszhangozza, hogy ami valóban félelmetes a terrorista támadásban, az annak kísérteties természete, az a sajátosság, hogy a fenyegetés a jövőből érkezik (bármikor, bárhol újra megtörténhet). Nem beszélve arról, hogy a „harc” és a „küzdelem” már a szeptember 11-i események körül gyorsan kialakuló (a „terror elleni háborút” legitimáló) nacionalista narratívát is beemeli az analógiába, melyet megerősít az amerikai elnök virtuális jelenléte a szülőszobában.

Ha nyomon követjük az *Eufória* nyitójelenetében az önmeghatározás e korai dinamikáját, azt látjuk, hogy a gyermek Rue számára az anya arca helyett az összeomló tornyok képe kínálkozik olyan „színpadként”, melyen „éjéjét eljátszhatja”. Ahogy Andrzej Warminski írja, Paul de Man elemzését (de Man, 2000) továbbgondolva a Wordsworth *Prelude*-jének áldott újszülötthöz szóló himnuszában ábrázolt énmegformáló tekintetváltás, arcrombolás árán történő arcalkotás kapcsán: „midőn anyját színpadnak, azaz hogy inkább színpadi kelléknek [...] tekinti – olyan színtérnek, amelyen »én«-jét eljátszhatja –, a gyerek megöli őt azáltal, hogy márhalottnak olvassa”. (Warminski, 2000, 133.) A Másiknak az én kialakítása érdekében történő megalkotása az *Eufória* esetében már eleve a destrukció képét ölti, az arcrombolással járó arcadást megelőzi az arcrombolás, vagy úgy is fogalmazhatnánk, az arcadás gesztusa kitergetve, arcromboló vonatkozását leleplezve jelenik meg. Az eredmény így is, úgy is az egységes én megalkotásának defektusa, hiszen a nárcisztikus ökonómiában a tükör szerepét játszó „tekintet” – lévén maga a

⁴ A fordításoknál az HBO hivatalos feliratát használom.

⁵ Freud azt írja a traumás neurózisról, hogy „előidézésében a főszerep, úgy látszik, a meglepetés mozzanatának, a rémületnek jut” (Freud, 1991, 19.), majd tovább magyarázza a rémület fogalmát: „az az állapot, melybe oly veszedelem támadásának esetében jutunk, amelyre előkészülve nem voltunk, ez a meglepetés mozzanatát hangsúlyozza”. (Uo., 19-20.) Erre a váratlanságra, felkészületlenségre utalhat az okok „kívül állósága” az idézetben.

megtettesült széthullás – ellenáll a totalizáló erőnek. Bár az értelmezhetőségen ütött lyukat a Bush-narratíva látszólag azonnal bevarrja (háborúként interpretálva az eseményeket, melynek keretei között fel lehet venni a kesztyűt egy kézzelfogható ellenséggel szemben), a kisbaba azt sírásával elutasítja, megidézve e narratív bevarrás sikerességét firtató kritikai felhangokat.

Rue és az általa képviselt generáció tehát közvetlenül a terror színpadára születik (vagy egy másik színházi képpel, egyenesen a süllyesztőbe). A háborús híradásokat a biztonságos távolságból szemlélő nyugati tévénező hirtelen a történések színpadán találja magát.⁶ Az esemény „becsapódásának” e váratlansága, „a szorongásra való [...] felkészültség hiánya” (Freud, 1991, 54.) ellehetetleníti az értelmezést, az ismeretek hálójába való narratív beillesztést. A megrázkódtatás pillanatában esemény és ennek tapasztalata (reflexiója) elválik egymástól, a trauma mindent elsöprő ereje, értelmet szétfeszítő nagysága miatt nem hozzáférhető a tudatos észlelés számára, ami neurozishoz, ismétlési kényszerhez vezet. Gondoljunk az összeomló tornyok képének loopszerű ismétlődésére vagy 9/11 „kényszeresen ismétlődő szlogenjére” (Redfield, 2019, 21.), mely – a számszerű megjelölés üressége folytán – egyben a megnevezés lehetetlenségét is elárulja. Az, amit nem birtokolsz, de ami téged birtokol,⁷ kísérteni fog, egy megakadt, melankolikus állapotot eredményezve.

Ugyanakkor szeptember 11-et nemcsak traumatikus jellege és a jövő felé való nyitottsága (bármikor újra megtörténhet) teszi kísértetiessé, de virtualitása is. Az eleve a kamerák dzsungelébe célzott terrortámadás „radikálisan mediatizált”: „a világtörténelem legtöbbet fotózott és kamerázott napja” (Junod, 2003, idézi Redfield, 2019, 34.); „Mi is lenne szeptember 11. televízió nélkül?” (Derrida, 2001, 108.) Az „intellektuális bizonytalanság” – ahogy Freud a kísérteties élményét meghatározza (Freud, 1998, 66.) – ez esetben a valóság és a fikció közti különbségtevés nehézségéből fakad. Az „esemény a jelenvalóvá válás határán ingadozik: nem teljesen vagy nem igazán »tényleges«. A virtuális fenyegetés ebben az értelemben olyan fenyegetés, mely úgy érkezik el, hogy (még) nem érkezik el egészen” (Redfield, 2019, 2.).

A nyitójelenetben a kisbaba nem egyszerűen a pusztulás képeit, de a pusztulás virtuális képeit szemléli, úgy szendereg a „tévé meleg fénye alatt”, mint csibe a keltetőben. Nem véletlen, hogy a trauma és terror mellett ez a virtuális és reális közti tévelygés lesz az, ami a 9/11 generáció világát alapvetően meghatározza. Idetartozik a drogok kínálta bódulat hajszolása, az internetes ismerkedőoldalak minduntalan félrevezető kommunikációs csatornája⁸ és a már említett, privát térből kikerülő

⁶ „... the United States, which, till now, perceived itself as an island exempted from this kind of violence, witnessing this kind of thing only from the safe distance of the TV screen, is now directly involved.” (Žižek, 2003, 135.)

⁷ A trauma kényszeresen visszatérő képeiről írja Cathy Caruth, hogy „this scene or thought is not a possessed knowledge, but itself possesses...” (Caruth, 1995, 6.)

⁸ Amikor Julest megkéri az apja, hogy tegye el a telefont, amíg vacsoráznak, a lány azt válaszolja: „Azt hiszem, a való életre nem tudok már figyelni”. A gúnyos mosoly azonban öniróniáról árulkodik (amit apja csipkelődő reakciója is megerősít: „Fogd be, okoska”), arról, hogy a szöveg idézetszerű, hogy Jules az előző, „boomer” generáció szokásos, reális–virtuális oppozícióra épülő vádját vette komolytalanul magára (miszerint a „fiatalok” az internet, a videójátékok csábításának áldozataként „nem élnek az életet”), miközben a „komoly” helyzet az, hogy saját generációja nem hisz már a virtuálison túli valóság idilljében, a virtuális húsbavágó effektusait viszont a bőrén tapasztalja.

szexvideók történetbeli burjánzása. Redfield (David Levi Strausst idézve) megjegyzi, hogy „az internet történetében először (és mindmáig egyszer) fordult elő, hogy többem kattintott sajtófotókra, mint pornográfiára” (Redfield, 2019, 29.), s ezzel összekapcsolja, összetartozónak láttatja a terrortámadás és a pornóoldalak nézegetésének élményét, felvetve a gondolatot, hogy az utóbbi is értelmezhető „virtuális traumaként”.⁹ Ezt támasztja alá a sorozat második részének nyitójelenete, mely az első párjának tekinthető, amennyiben itt is egy gyerek énfőmálódásának kezdeteit láthatjuk egy mediatizált valóság függvényében. Jóllehet Nate már 6-7 éves, amikor megtalálja apja titkos pornóvideóit, a film meghatározóként értelmezi ezt az élményt a kisfiú pszichés fejlődése szempontjából, és minden bizonnyal traumatikusként is, hiszen miközben apa és fia a toxikus maszkulinitás öntudatos képviselői a történetben, a videók az apa homoszexuális kalandjairól tanúskodnak. Szintén ez az összekapcsolódás terror- és pornónézés között fejeződik ki a visszatérő kérdés kétértelműségében: „Mi a számod?” Miközben a kérdés a kontextus szerint az átélt szexuális aktusok számára vonatkozik, a nyitójelenet fényében gondolhatunk a generáció számszerű megjelölésére (és a kérdés folyamatos ismétlődése által a megnevezhetetlen megnevezésének állandó kényszerére) is: „A számom 9/11”.

Trauma, terror és virtualitás összefonódva, számos variációs formában van jelen a Ground Zero generáció életében. Azonban a születési jelenet hangsúlyos helyzete ellenére szeptember 11-et nem úgy kell elképzelni, mint e létélmény kiváltó okát, hanem inkább mint annak szimbólumát, amely talán már maga is kifejeződése egy sajátosan 21. századi világműködésnek, a „posztmodern állapot” eszkalálódásának, az emberi létezést meghatározó, világértelmezést lehetővé tevő tájékozódási pontok végérvényes felszívódásának. A „nem érzem magam biztonságban” alapvető létélménnyé válik, generációs szlogené, amely még egy olyan ártatlannak tűnő szituációban is elhangozhat, mint a rögbicsapat hirtelen beáramlása az iskolai menzára. Amikor egy diák új padtársat kap, az első kérdése, hogy „ugye nem vagy sorozatgyilkos?” Az iskolai csapatkapitány a barátnője mindennemű megtámadásáról és megerőszakolásáról fantáziál. A kábítószerfüggő Rue, aki a történetet meséli (s így a „megbízható” narrátor szerepét kellene, hogy betöltse), a különböző drogokkal kísérletezve folyamatosan a halál küszöbére sodorja magát. E mindent átjáró bizalmatlanság és bizonytalanság olyan lépésekre, menekülőutakra és kezelési stratégiákra készíti a szereplőket, melyek megpróbálják pótolni vagy reparálni az én eljátszásához szükséges, kontrollt biztosító, stabil talajt jelentő színpadot. Ezek a világot jelentő deszkák azonban továbbra is telis-tele vannak süllyesztőkkel és csapóajtókkal.

⁹ Az összekapcsolás persze ellenkező irányban is felveti a tulajdonságok egymásra íródásának lehetőségét, a leomló tornyok látványában lelt örömről ír például Baudrillard 9/11-re adott reflexiójában: „A morális elítélés, a terrorizmus elleni szövevény mellett ott van a világ e szuperhatalmának lerombolása fölötti hallatlan ujjongás is, mi több, az afölötti ujjongás, hogy ez a hatalom valamiképp önmagát semmisíti meg, önnön szépségébe hal bele.” (Baudrillard, 2011, 313.) A 9/11 kapcsán oly sok szerzőnél felbukkanó katasztrófafilm-hasonlaton keresztül pedig közvetlenül is összekapcsolja a terror és a pornó nézésének örömet: „a katasztrófafilmek által gyakorolt egyetemes vonzerő [...] a pornográfiával vetekszik”. (314.)

Társadalmi nemi szerepjátékok

Ahogy az elemzők szerint az ikertornyok összeomlása is elsősorban szimbolikus ereje miatt okozott sokkhatást, úgy a szülők is szimbolikus szerepük által meghatározóak az *Eufória* fiataljainak valóságtapasztalatában. Ahogy „a World Trade Center két tornya [...] a végleges rendet testesítette meg” (Baudrillard, 2011, 314.), úgy az apa és az anya szerepe is az, hogy stabil támasz legyen a gyerek életében. E támasztékok megingása a „valóság sivatagába” veti az embert, tájékozódási pontok nélküli ingatag talajra.

Az anya szimbolikus szerepéről és ennek defektusáról már volt szó a nyitójelenet kapcsán,¹⁰ a történet kibontakozásában az apák szimbolikus hiányára helyeződik a hangsúly. Bár Rue melankóliájának fő oka apja halálának feldolgozatlansága, a visszaemlékezések szerint legalább ilyen megrázó élményt jelentett számára a betegség diagnosztizálása, hiszen ehhez a pillanathoz kapcsolódik az első pánikroham és a kábítószerfüggőség kezdete. Cassie és Lexi apja maga lett kábítószerfüggő, miután elvált a feleségétől, ennek következtében egyre megbízhatatlanabban jelent meg az „apás” hétvégeken, majd végleg eltűnt. Nate apja pedig a film jelen idejében hagyja ott a családját homoszexualitásának lelepleződése után. A családfők (mint „tartóoszlopok”) eltűnése nem fordítottan arányos szimbolikus megjelenésükkel (a freudi recept szerint), ellenkezőleg, mindegyik esetben az erő látványos elvesztéséről, a tekintély leomlásáról van szó.

„A terror elleni hadüzenetet a szuverén hatalom példaszerű beszédaktusaként olvasom” (Redfield, 2019, 5.) – írja Redfield, mely olvasat tökéletesen helyénvalónak látszik Nate létbizonytalanságot illető kezelési stratégiáit illetően is. Az apja meleg pornóvideóit megtaláló fiúnak megfelelő tükörkép hiányában önmagától kell helyreállítani stabil identitását és a világ rendezettségét. Minden tevékenysége, a csapatkapitányságtól a buliszervezésen keresztül a párkapcsolati szerepjátékokig az irányítás megszerzését célozza. Ennek leglátványosabb kifejeződése, ahogy barátnőjét, Maddyt igyekszik megóvni mindenféle elképzelt támadástól. Lelki szemével látjuk, ahogy a lány különböző helyzetekben az erőszak áldozatává válik, mely fantáziák felgerjesztik Nate védelmező erejét. Freud a *fort-da* játékot elemezve (amikor a gyerek játékát elhajtva újra és újra eljátssza az anya eltűnését) „hatalomba kerítési ösztönről” (Freud, 1991, 25.) beszél, melynek alapja, hogy a szorongásra való felkészüléssel (a „gyakorlással”) elkerülhető legyen a bekövetkező esemény traumatikus váratlansága. De hamarosan valóságos helyzet is kínálkozik, ahol a fiú rátermetségét bizonyíthatja. Miután Maddy egy alkalmi szexet követően letagadja a kölcsönösséget, Nate betör az ismeretlen fiú lakására, és közel halálra veri az „erőszaktevőt”. Nem más ez, mint az ellenség kézzelfoghatóságának élvezete, a Másik dehumanizálása a domináns pozíció

¹⁰ A gondolat, hogy a nevet és a nyelvet adó apa mellett az anya is szimbolikus – nem pedig közvetlen, érzéki – kapcsolatot jelent a gyerek számára, szakít a freudi szembeállításal, miszerint az apa-gyerek vérkapcsolat bizonyíthatóságának és láthatóságának hiánya olyan misztikus, szimbolikus erővel ruházta fel a paternális köteléket, amilyennel az anya nem bírhat. Lásd erről Derrida „Ki az anya?” című írását, melyben Derrida Freud apaságfelfogását („az apa akár halott is lehet a születés pillanatában, strukturális értelemben tehát apaként eleve halott apa” [Derrida 1997, 19.]) a béranyaság példájára hivatkozva kiterjeszti a másik szülőre is: „az anya is lehet távollévő, ismeretlen vagy halott a születés pillanatában”. (44.)

visszaszerzése érdekében, a Bush-féle „[t]error a terror ellen” (Baudrillard, 2011, 315.), „a paranoia modern politikája” (Redfield, 2019, 7.).

Az én stabilitását bizonyító erőszak azonban nemcsak a külső ellenséget, de a befogadott vendéget, a barátnő Maddyt is utoléri. Ahogy Derrida írja „Vendégszeretetgyűlölet” című szövegében, „a hatalom önmagában nem gondolható el olyasmi nélkül, mint a vendégszeretet gyakorlása és lehetősége” (Derrida, 1997, 73.), a gondoskodás ugyanarra az úr-szolga dinamikára épül, mint a nyílt ellenségeskedés. Az önmagáság – melyet mindig a másikkal való viszony határoz meg – minden esetben összefüggésben van a hatalommal („A képesség, hogy »magam«-at mondjunk annyi, mint hatalommal bírni a másik felett” [82.]). Hogy igazolja önazonosságát, Nate fojtogatja barátnőjét, kimutatja fizikai erőfölényét, erőszakot gyakorol – mert megteheti („az én leszármaztat[ható] a képes vagyok-ból” [80]).

Nate olyanná válik, mint azok az ikertornyok, melyeknek támaszt kellett volna nyújtaniuk, és amelyek elpusztítása kapcsán Baudrillard azt írja, „lehetetlen nem gondolni bármely, ily mértékben egyeduralkodóvá vált hatalom lerombolására”. (Baudrillard, 2011, 314.) A fiú karakterére egyre érzékenyebb néző gyakran éli át ezt az érzést, reménykedve abban, hogy minél inkább megközelíti egy hatalmi rendszer a tökéletességet, annál sebezhetőbbé válik, s hogy „a minden végleges rendre, végleges hatalomra való allergia szerencsére egyetemes” (Uo.). Nate erőszakra épített stabil világát egy olyan váratlan vendég érkezése rendíti meg, aki „újonnan érkezőként azonosíthatatlan és előre nem látható, röviden, aki más. [...] És aki végső soron az egyetlen esemény, ami méltó a névre.” (Derrida, 2001, 129.) A transznemű Jules – aki valóban hívatlanul bukkan fel Nate házibulijában, új a városban, senki nem ismeri – úgy zúzza szét (szándékolatlanul) a heteroszexuális macsó önmagáról alkotott képzetét, mint Song Liling René Guallimard-ét, mert nem a megfelelő tükröt tartja elé a nárcisztikus ökonómiában. A lány iránti elsőprő gyűlöletéről hamar kiderül, hogy a szexuális (szerelmi?) vonzódás miatt érzett düh a motorja, Nate Jules iránti vonzalma „a győzedelmes világméretűvé válás önmagával való birkózását jelzi” (Baudrillard, 2011, 316.) Az, hogy az apja ugyancsak szexuális kapcsolatba került Juleszal (az internetes partnerkereső oldalon keresztül), tovább ront a helyzeten, hiszen Nate kifejezetten homoszexuális apjával szemben igyekszik meghatározni önmagát.

A Jules keltette düh nem pusztán az elfojtott homoszexualitásra vezethető vissza, hiszen nem egy fiúról van szó, aki vágyat ébreszt a heteroszexuális Nate-ben, hanem a belső különbözőség megtestesüléséről, aki – akárcsak Balzac Zambinellája (lásd Barthes, 1970; Johnson, 1978) – semmilyen totális identifikációt, esszencialista szubjektumképet nem képes visszatükrözni. A női ruhába öltözött fiú (és itt „ruha” alatt már a test bizonyos fokú átalakulását is értem) azért kavar fel (Butler szerint a transzvesztita „a buszon, a mellettünk lévő ülésen félelmet, dühöt, talán még erőszakot is kiválthat”; Butler, 2015, 165.), mert leleplezi a társadalmi nemi szerep performatív jellegét, azt, hogy az nem valamiféle belső lényegiség kifejeződése, hanem az adott normarendszer előírta viselkedési forma, melyet mindig már azelőtt játszunk, hogy színpadra lépünk. A Nate típusú maszkulin identitás érdeke fenntartani a szubsztancia látszatát, mert az biztosítja hatalmi pozíciójának megkérdőjelezhetetlenségét, míg a társadalmi nemi identitás „performatív jellege hordozza annak lehetőségét, hogy vitathassuk objektív státuszát” (Butler, 2015, 155.). A fiú agresszív kirohanásai Jules

ellen azt a társadalmi szabályozó-fegyelmező mechanizmust ismétlik, mely büntetéssel sújtja mindazokat, „akik nem tudják és/vagy akarják a társadalmi nem lényegszerűségének illúzióját eljátszani” (Butler, 2015, 168.), miközben dühe le is leplezi a társadalmi nemek binaritását illető „ontológiai szükségszerűség” (Uo.) fenntarthatatlansága, a szabályozás tökéletlensége miatt érzett kétségbeesését.

Mintegy véletlenül talál rá az uralkodói elnyomás stratégiájára az alkata miatt bullyingolt Kat, amikor pornóvideója kiszivárogtatása után ráébred, mekkora népszerűsége tett szert akaratlanul is az interneten. Miután titokban lefilmezték szüzességének elvesztését, és megosztották a közösségi hálón, a lány átéli a színpadra kerülés terrorisztikus élményét. Látjuk megszégyenülten az iskola folyosóján lapulva osonni, attól az érzéstől szorongva, hogy „minden szem rá szegeződik”. Amikor viszont ellenőrizni akarja, hogy törölte-e a fiú a videót, miután a lány megfenyegette, hogy ezt tegye (láttuk, hogy szívják az anyatejjel magukba a fenyegetés, a mások terrorizálásának „nyelvét”), elképed a megtekintések számától és az elismerő kommentek özönétől. A sikert meglovagolva regisztrál, és *cam girl* karierrbe kezd, ami azzal az érzéssel kecsegtet, hogy a néző-nézett pozíciókhoz tartozó hatalmi dinamika megfordítható, hogy a színpad, amire eredetileg véletlenül került fel, az uralma alá vonható (ő válogatja ki a jelmezeket, a nézőket és határozza meg az „előadás” idejét, vagyis rendezővé válik). Nem beszélve a tekintélyes bitcoin vagyronról, ami anyagi stabilitást is biztosít neki az életben (és amit természetesen újabb jelmezekre és sminkeszközökre költ). A szituációt jól jellemzi, hogy Kat első „kuncsaftja” a megaláztatás perverz örömeinek hódol, könyörög a lánynak, hogy nevesse ki, utasítsa vissza verbálisan, miközben arról áradozik, hogy „Kitty Kween” milyen „nagy és erős”. A „sikertörténet” makulátlanságán azonban foltot hagy, hogy hatalmi mámorában Kat kis híján elszalasztja a felkínálkozó őszinte, kölcsönös érzésekre épülő párkapcsolat, intim együttlét lehetőségét.

Ezek a kudarcok mintha azt mutatnák, hogy a sorozat kritikusan viszonyul „az isteni szuverenitás álmához” (Redfield, 2019, 54.), amit alátámaszt az is, hogy a különbséget magában hordozó Jules tűnik a legharmonikusabb figurának a történetben. Apjához is csak őt fűzi kiegyensúlyozott kapcsolat, akivel egyedül maradt, miután anyja, nem tudván kibékülni gyereke transzneműségével elhagyta a családot (miután megkísérelte egy pszichiátriai intézetben meggyógyíttatni a fiát). A saját erős, védelmező, adott esetben heteroszexuális identitásukban meghasonlott többi apaszereplő szemszögéből nézve queerségre való nyitottsága feminizálja Jules apját (akiből nemcsak a buszon, de a vacsoraasztalnál mellette ülve sem vált ki félelmet, dühöt, erőszakot a performativitás *crossgender* kitergetése); a kettejük közti szeretetteljes harmónia azonban felveti egy ettől eltérő perspektíva s egy új típusú, nem autoriter apa- és szubjektumpozíció lehetőségét is. Ezt az elfogadó nyitottságot gyakorolja a film dramaturgiai szerkezete is azzal, hogy nem teszi témává Jules nemiségét. A sorozat elején a néző talán még gondolkozik azon, hogy a szereplők vajon tudják-e, amit (egy szinte véletlen pillantásnak köszönhetően) ő tud, majd hozzászokik egy olyan világ lehetőségéhez, ahol nem a transz szereplő nemisége a legizgalmasabb beszédtema. A sorozat zárolata egy ilyen radikálisan nyitott attitűd, „tisztá vagy feltétel nélküli vendégszeretet” (Derrida, 2001, 128.) karneváli ünneplése a „terror” méregfogát vesztett színpadán.

A performatív performansz lehetőségei

Mint láttuk, a színpad motívuma kezdettől fogva meghatározó a narrátor Rue történet-szálán is. A „terror színpadára” való születés felidézését követően többször látjuk olyan helyzetben, mely a színházi előadói pozícióhoz hasonlatos. Ezek leginkább ahhoz az Amerikában népszerű kulturális gyakorlathoz köthetők, melyek a *sharing* (megosztani valamit másokkal, részesíteni valamiben) módszerével igyekeznek szorosabbra fűzni közösség és egyén viszonyát. (Nem teljesen idegen ettől a „megosztástól” az a groteszk internetes verzió, melyet Kat esete is példáz.) Először egy iskolai szituációban kell Rue-nak reflektorfénybe állnia, ahol az a feladat, hogy elmesélje egy emlékezetes nyári élményét. Majd látjuk a közönség elé állni az NA (Narcotics Anonymous) gyűlésen, ahol függőségéről és meghatározott ideje tartó „tisztaságáról” kellene beszámolnia. De szintén előadói szituációt idéz fel az az emlékkép is, melyben Rue apja halálakor mond gyászbeszédet intim családi körben.

Míg a legelső esetben egy alapvetően pozitív élményt kellene megosztania másokkal, részesítve a közösséget az egyén örömeiben, az utóbbi két szituációban a megosztás hangsúlyosabb tétje a beszélő megtisztulása a katarzisz orvosi értelmében. Mivel azonban Rue legintenzívebb nyári élménye a túladagolás, amikor kis híján meghalt, az első szituáció is felveszi a terápiás jelleget. A pszichés folyamatok gátoltságáról, elakadt állapotáról árulkodik, hogy a lány többnyire felsül az említett helyzetekben, eltérítve a színpadi előadást rendeltetett irányától. Az iskolai beszámoló közben a túladagolás emlékei kísértik. Jóllehet egy ártatlannak tűnő helyzetet választ, azt igyekszik felidézni, amikor anyjával és húgával együtt énekeltek az autóban, mivel ez az emlék a kórházból való kiengedéshez kötődik, a rémület (a sajátján kívül a szeretteié is), a halál dermesztő sokkja elakasztja a beszédet, Rue nem kész még a feldolgozásra, zavartan botorkál le a színpadról. A kábítószerfüggők csoportjában történő *sharing* első esete nyilvánvalóan a hazugságra épül, tudjuk, hogy a lány nem „tisztá” tíz napja, így vallomása austini értelemben parazita, sikertelen performatívum, a „normális” nyelvhasználatot kilúgozó, üres színházi idézés.¹¹ A gyászbeszéd sikertelenségéről pedig maga a jelen szituáció, a kísértő képek, a veszteség látható feldolgozatlansága tanúskodik.

Rue nem képes visszaszerezni a rendezői jogokat, az irányítói kontrollt saját élet-előadása fölött, számára az „isten szuverenitás álma” még addig sem tart, mint Nate-nek vagy Kat-nek. Amikor viszont egy olyan színházban találja magát, mely nem tart fenn „antik cinkosságot [...] a királyokkal és a fejedelmekkel” (Deleuze, 1994, 75.), mely nem „emberfelmutatás” az ember logocentrikus értelemben, mely nem a társadalmi beillesztődést, a „betagozódást” (Gennep, 1969) célozza, hanem magának a

¹¹ „Másképp performatívumaink mint megnyilatkozások másfajta kórokat is örökölhettek, melyek minden megnyilatkozást megmértelyeznek. [...] Olyasmikre gondolok, hogy egy performatív megnyilatkozás sajátos módon lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy színész mondja ki a színpadon, ha versben jelenik meg, vagy ha magunkban motyogjuk el. [...] Ilyen esetekben a nyelvet, érthető módon, egyfajta komolytalansággal használják, mint ami élőködik a normális használaton – oly módon, ami már kimeríti a nyelv kilúgozásának fogalmát.” (Austin, 1990, 45, kiemelés az eredetiben.)

liminalitásnak, a különbözőségnek a tere, gátoltsága oldódni kezd, gyászmunkája beindul ennek a furcsa, kegyetlenségében is kegyelmes színháznak a jóvoltából.

Még a záró két rész előtt megtudjuk, hogy Lexi színházi előadásra készül, olyan darabot ír és rendez, amely az őt körülvevő valóságos emberekről szól. A Fezccoval való beszélgetésekből kiderül, hogy aggódik, a darab majd esetleg felzaklatja azokat, akik magukra ismernek, mire a fiú azt reagálja, hogy az „a szándéktól függ”. Erre Lexi azt válaszolja, hogy „jók a szándékaim”, majd azon töpreng, hogy mi van, ha azt hiszik, hogy nem jók a szándékai, pedig valójában azok. Fezco így zárja le röviden a kérdést: „Nos, ezt nevezem én dilemmának [*quandary*]”, ami jól megragadja azt a nyelvhasználatot illető alapvető sajátosságot, hogy a szándék szerinti értelmezés garanciájának hiánya zavarba hozza a szöveg helyes működése, a jelentés célba érkezése fölött örködni vágyó szerzőt (a *quandary* zavart, bizonytalanságot is jelent). Minden, ami következik, a kontroll elvesztésének, a szándék szerinti performatívum kisiklásának ékes bizonyítéka, mondhatnánk, hogy nem meglepő módon, hiszen, ahogy láttuk, a színházi beszéd Austin beszédaktus-elméletében a sikertelenségük miatt kizárt performatívumok kiemelt példája. (Lásd a 11. lábjegyzetet.) Rámutatva a jelölő ritualitására, a nyelvhasználatot átjáró idézettségre Derrida a strukturális élőszködés általános elméletévé avatja a nyelvi cselekvés teóriáját. (Derrida, 1971) Lexi darabja a címet (*Our Life* [A mi életünk]) alkotó R betű elejtésétől kezdve az előadás megszakításain, a burleszkyszerű színpadi verekedéseken és színpadon kívüli (darab hatására elkövetett) végzetes tetteken keresztül a bemutatót övező szerelmi kaland tragikus romba dőléséig ezt a performatív elszabadulást példázza.

De nem lenne hiteles a szövegben munkáló dekonstrukció demonstrációja, ha a performatív kisiklás csupán a filmen belüli színházi előadásra korlátozódna. A performanszal szabadjára engedett szubverzív erő magát a filmes reprezentációt is utoléri, a keretvalóság és a színházi fikció folyamatos keveredése, a köztük húzott epiztemológiai határ áthágása aláassa a filmes történet realitásának, a megbízható történetmondásnak a hitelességét. A Lexi darabjában látható alteregók, a színész Rue-k, Nate-ek és Maddyk az eredeti, modellül szolgáló „valóságos” alakokkal felváltva szerepelnek egy-egy újrarendezett és az ezzel párhuzamosan a film nyelvén is felidézett, vagyis eredeti környezetében is látható jelenetben, teljesen következtlenül azt illetően, melyiknek hova kellene tartoznia (alteregónak a színpadhoz, modellnek a keretvalósághoz). A kamera vágás nélkül köti össze a színpadi és a filmes díszlet fiktív és reális tereit, egy „valóságos” szobából távolodó kamera elfahrtol a „színpad” széléig, buñueli módon feltárva a közönség jelenlétét. Ugyanazon a dialóguson belül az egyik beállítás még a színész Rue-t mutatja, de mire körbejárja a kamera a beszélgető párt, az eredeti karakter arcát látjuk.

A színház-a-filmben kicsinyített tükre nemcsak az elbeszélte jeleneteket, de magát az elbeszélőt is visszatükrözi (a narrátori szerepet a saját magát alakító Lexi veszi át), az események a közvetítésükkel együtt kapnak teatrális keretet. Ebben a megvilágításban a film valóságát teremtő mesélői helyzet maga is a *sharing* egy formájaként jelenik meg, a filmet magát is traumaoldó kísérletként pozicionálva, mintha a színház, melynek „belül” kellene elhelyezkednie a fikciós rétegek hagymahéj-szerkezetében, beelőzné az *Eufória* című film teljes világát. Nem csoda, hogy olyan jelenetek is megjelennek a színpadon, melyek a film reprezentációs

logikája szerint az előadással közel egy időben vagy éppen utána, a színpadon kívül történnek, tehát amelyeket Lexi biztosan nem rendezhetett meg. Ilyen például az elejtett virágcsokor, amely Fezco kezéből esik ki, amikor a rendőrök váratlan ostroma meghiúsítja a fiú színházlátogatását vagy az előadást követő, Rue és Lexi között zajló beszélgetés színpadi megjelenítése.

Így a néző a filmbeli közönséggel együtt éli át valóság és színház különbségének feloldódását. Maddy felkiáltása – „Várjunk, ez a rohadt darab rólunk szól?” – nem egyszerűen arra vonatkozik, hogy Lexinek „volt képe” életük legintimebb jeleneteit kitergetni, a művészi ábrázolás eszközeivel (színészek által eljátszva, díszletek közé rendezve) re-prezentálni (újra-megjeleníteni, vagyis megismételni). Nem az ábrázoltak tartalma kelt felháborodást (jóllehet ilyen is szép számmal láthatunk, például amikor a darab visszaidézi a bedrogozott Cassie kínos vásári lovacskázását), hanem a valóságos élet szerepként való felmutatása – nem abban az értelemben, hogy viselkedési formáink tetszés szerint le- és felvehető ruhák volnának, hanem abban, hogy az én diszkurzív megalapozottságú, az önazonosság „*aktusok stilizált ismétlése* révén intézményesül” (Butler, 2015, 154, kiemelés az eredetiben). Így a kérdés tartalmazza az „Ez a film rólunk szól?”, sőt, az „Ez az élet rólunk szól?” jelentésrétegeket is. Hasonló szembesülés ez, mint amit Nate élt át Jules társadalmi nemének „eljátszottságát” látva, és amit a *drag show*-k kínálnak, szerepet faragva hétköznapi megnyilvánulásainkból (az „iskoláslány”, a „bevásárló nő”, a „sportoló fiú” tematika köré szervezve egy-egy *catwalk*ot). Csakhogy a szubjektum performatív megelőzöttségének felismerése ez esetben megmutatja felszabadító erejét is. Míg a szuverén hatalom szemszögéből nézve az identitás konstitúciós természetének kitakarása továbbra is vállalhatatlan, a többség számára – s ezzel a film kifejezi saját állásfoglalását – örömteli élmény, hiszen ebben a felismerésben, „az aktusok közötti önkényes kapcsolat” (Butler, 2015, 155.) reflexiójában rejlik a változtatás, s ezzel a traumatikusan blokkolt helyzetből való kilépés lehetősége. „Abban a lehetőségben, hogy másképp is ismételhettek: a stílus megtörhető vagy felforgatható.” (Butler, 2015, 155.)

Lexi „zseniálisan” fúr a társadalmi nemi szerepek mélyszerkezetébe („Lexi, you are a fucking G!” – ordít be Maddy a nézőtérrel), feltárva a heteroszexuális rezsím melankolikus struktúráját, melynek lényege, hogy a bináris modell önazonos identitáspozíciónak alapja a normatív tiltás, ami kizárja az azonos nemű embertársakat a szexuális kapcsolatokból, és amely a heteroszexuális vonzódást „természetesnek”, magától értetődőnek mutatva, vagyis a társadalmi szabályozás tényét elrejtve meggyászolatlanul hagyja az azonos nemű partner elvesztését. Lexi azzal, hogy a toxikus maszkulinitás bölcsőjét, a férfiöltözöt homoszexuális paradicsomként ábrázolja, felfedi, hogy „a »legigazibb« meleg férfi melankolikus a szigorúan heteroszexuális férfi”. (Butler, 2003, 93.) Nate, aki, mint láttuk, az önazonos szuverén hatalmi pozíció, s ezzel a „természetes”, megkérdőjelezhetetlen, esszenciális meghatározottság ideológiájának érdekeltje, feldúlva hagyja el a nézőteret. Apját hibáztatva leleplezett homoszexuális hajlamaiért fegyverrel tör a queer „bűnbarlangban” rejtőzködő Calra, majd végül megelégszik azzal, hogy (a kiskorúakkal folytatott együttléteket rögzítő titkos videókat nyilvánosságra hozva) rendőrkézre adja nemzőjét.

Rue ellenben, aki sosem volt fogékony a szándék szerinti rendezések világára (amilyenek a *sharing* célorientált, önmegmutatást és önteremtést feltételező teatralis helyzete is tekinthető), otthonra talál Lexi kontrollálhatatlan, irányítás alól kikerülő, önálló életet élő színházában. Az előadás része a lány gyászbeszéde, melynek, úgy tűnik, szüksége van erre az iterábilis áthelyeződésre, hogy végre működésbe lépjen. Azzal, hogy Lexi instabil színpada a szándék szerinti beszédaktusok alá csúszik, hogy a bizonytalanság, sérülékenység vallomása bizonytalan, sérülékeny formát kap, hogy a talajvesztettségről szóló beszéd talajt veszít, Rue képessé válik megérezni helyzetét, s kimozdulni a blokkoltság fojtogató, bénult állapotából. A Rilke-vers, melyet Lexi olvas fel Rue-nak apja temetése után, ugyancsak felveti egy olyan gyázmunka lehetőségét, mely nem sürgeti az évnesztés utáni gyors énalakítást, a fájdalomon való túllépést – ahogy a *sharing* színpada teszi kilökve a szenvedőt a sötétségből a (reflektor)fénybe, hogy ki-beszélje magából a problémát, s mint szálkát távolítsa el azt a testéből. Az Euridiké elvesztése miatti fájdalommal átítatott *Szonettek Orpheuszhoz* utolsó (II. 29.) darabja kifejezetten a sötétségbe való beleállást, a fájdalom magunkhoz ölelését javasolja.

Quiet friend who has come so far,
feel how your breathing makes more space around you.
Let this darkness be a bell tower
and you the bell. As you ring,

what batters you becomes your strength.
Move back and forth into the change.
What is it like, such intensity of pain?
If the drink is bitter, turn yourself to wine.

In this uncontainable night,
be the mystery at the crossroads of your senses,
the meaning discovered there.

And if the world has ceased to hear you,
say to the silent earth: I flow.
To the rushing water, speak: I am.¹²

¹² Egyik magyar fordítás, de talán még a német eredeti sem áll olyan közel a film traumával kapcsolatos mondandójához, mint Joanna Macy és Anita Barrows angol verziója, amely kifejezetten a szenvedő szenvedéssel való azonosulására, az alanyi pozíció felszámolására helyezi a hangsúlyt. Az eredeti vers németül: *Stiller Freund der vielen Fernen, fühle, / wie dein Atem noch den Raum vermehrt. / Im Gebälk der finstern Glockenstühle / laß dich läuten. Das, was an dir zehrt, // wird ein Starkes über dieser Nahrung. / Geh in der Verwandlung aus und ein. / Was ist deine leidendste Erfahrung? / Ist dir Trinken bitter, werde Wein. // Sei in dieser Nacht aus Übermaß / Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne, / ihrer seltsamen Begegnung Sinn. // Und wenn dich das Irdische vergaß, / zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin. (Rilke, 1922b/2012, 121.)*

Szabó Ede fordítása: *Messzeségek halk barátja, érzed? / lélegzetedre tágul a Tér. / Haranglábak homályán az ércet: / kongasd magad. Mind erőre kél, // ami emészt, ha te vagy az éték. / Változz azzá, mit a lét akar. / Mit számít a legfőbb szenvedésed? / Légy borrá, ha italod fanyar. // Légy varázs, e bőség éjjelét/ hasd ma át, s mi kúsza, testet ölthet, / egymásra lel s értelme ragyog. // S ha elfeled majd e földi lét, / „Eliramlok” – mondd a néma földnek. / S szólj a fürge vízhez így: „Vagyok.” (Rilke, 1922a/1983, 324.)*

Már Rou gyászbeszédében visszatér 9/11 szimbolikussá vált retorikája, mely a jelen kontextusban az apa halála miatti gyász analógiájává válik: az „olyan volt, mint egy film”, amivel a lány saját élményét idézi fel a halál pillanatát követően, a WTC kapcsán is visszatérő fordulat. Rilke verse pedig kifejezetten toronyról, a gyász tornyáról beszél. Az a „beszédkúra”, amit a szonett kínál, azonban más, mint a *sharing* kibeszélő show-ja. Harangnyelvként mozogva zúgni a sötétség templomában szintén hangadást, „erőre” találást és „változást” hozó beszédet jelent, de már nem az intellektuális jelentésközvetítés értelmében, mely egy beszéde tárgyától elkülönült, öntudatos nyelvhasználót feltételez. A misztériumra és az érzéki tapasztalásra való nyitottság a nem-értésnek is helyet ad a gyászfeldolgozásban. Ennek köszönhetően egy olyan „én” születik meg („*I am*”), pótolva a nyitójelenetben megfogalmazott hiányt, aki nem határolja el magát én-te viszonyok mentén a környezetétől.

Ezt az én-te viszony szervezte elhatároltságot számolja fel a film is azzal, hogy átlépi a reprezentációs határokat keretvalóság és színházi fikció között. A szabadjára engedett performatív erő azonban a felszabadító szembesülés mellett kevésbé örömteli következményekkel is együtt jár. Az időközben Lexi udvarlójává nemesedett drogdíler (a sok erőszakos párkapcsolat közepette ez a film legromantikusabb történetszála) nem jut el az előadásra, mert egy váratlan esemény megakadályozza ebben: Fezco fogadott öccse nyakon szúrja az őket feljelentő „váratlan vendéget”. A színházi előadással párhuzamosan futó cselekményszál nemcsak abban az értelemben „olyan, mint egy film”, hogy az akciófilmek stílusában van szerkesztve, hanem abban is, hogy újabb traumák színpadává válik: Fezconak végig kell néznie, hogy „bro”-t szitává lövik a rendőrök, miközben a helyzet Lexi veszteségét is előrevetíti (Fezcot minden bizonnyal lecsukják, így nemcsak a nézőtétről, hanem a lány egész életéből hiányozni fog). Mintha a traumaoldó traumatikus színpad traumája áthelyeződne egy másik szintérre, melynek feloldásához majd újabb teatralis keretezésre lesz szükség. S így a végtelenségig. A következő évad – amennyiben lesz ilyen – minden bizonnyal Lexi *sharingje* lesz.

Rue-t illetően a zárlat azonban örömteli, a narrátor arról vall, hogy „tisztá” maradt a tanév végéig (amit persze beárnyékol az időhatár megjelölése, felvetve a szorongató kérdést, hogy vajon mi történt a tanév után), és végül is a film már megadta a kezelési stratégiát az életet átjáró bizonytalanságot illetően, ami a „terror elleni háború”, az erőszak elleni erőszak helyett a szuverén identitás határainak feladását, a másoktól való függés, kölcsönös egymásra utaltság belátását javasolja. „A végső kontroll nem, nem lehet alapvető érték.” (Butler, 2004, xiii.) Egyfelől, mert nem lehet: a szubjektum sebezhető, a belső elkülönböződéstől való teljes (katartikus) megtisztulás nem elérhető. Másfelől, mert nem érdemes, hiszen éppen ez, a hatalom diskurzusának kritikai olvasata teremti meg egy nagyobb szabadság, teret tágító légzés lehetőségét. „A megsebzettség azt jelenti, hogy az ember reflektálhat a sebezhetőségre” (Butler,

Báthori Csaba fordítása: Tenger távoloknak halk barátja, / lásd, lélegzetedtől nő a tér. / Éjsötét harangláb szálfája / közt kondulj. A kudarc, ami csak ér, // erejét húsodból sokszorozza. / Ne változz el, miközben változol. / Belevástál a tapasztalt rosszba? / Ha innod keserű, legyél a bor. // Légy e túlzó éjjelen betelt / varázslat, hol egy furcsa találkozson / keresztezi egymást érzék és értelem. // S ha téged az, mi földi, elfelejt, / mondj a néma földnek: hömpölyögni vágyom. / Szólj a fürge víznek: „létezem”. (Rilke, 1922b/2012, 122.)

2004, xii.), az ember ráébredhet természetesnek beállított korlátai önkényességére, helyzetének alakíthatóságára, az énben rejlő sokféleség szubverzív erejére. Ebben rejlik a „bizonytalan élet” (*precarious life*) magunkhoz ölelésének eufóriája.

Felhasznált irodalom

- Arisztotelész** (Kr.e. 335). *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest: PannonKlett, Matúra sorozat, 1997.
- Austin, J. L.** (1962). *Tetten ért szavak*. Ford. Pléh Csaba. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.
- Barthes, R.** (1970). *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Budapest: Osiris, 1997.
- Baudrillard, J.** (2002). A terrorizmus szelleme. Ford. Szabó László. In: Gulyás Gábor, Széplaky Gerda (szerk.), *Az árnyék helye. Tanulmányok a hatalom, a morál és az erőszak kérdéseiről* (313-326.). Pozsony: Kalligram, 2011.
- Butler, J.** (1988). Performatív aktusok és a társadalmi nem konstitúciója: fenomenológiai és feministaelméleti kísérlet. Ford. Reichmann Angelika. In: Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok* (153-171). Eger: Líceum, 2015.
- Butler, J.** (1993). Kritikus queerség. Ford. Sándor Bea. *Theatron*, 2003, 4(2): 84-97.
- Butler, J.** (2004). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London and New York: Verso.
- Caruth, C.** (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- de Man, P.** (1984). Wordsworth és a viktoriánusok. Ford. Fogarasi György. *Helikon*, 2000, 66(1-2): 123.
- Deleuze, G.** (1979). Egy kiáltvánnyal kevesebb. Ford. Joó Vera és Ivacs Ágnes. *Gondolat-Jel*, 1994, (1-2): 73-87.
- Derrida, J.** (1971). Aláírás esemény kontextus. Ford. Kicsák Lóránt. In: Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok* (43-69). Eger: Líceum, 2015.
- Derrida, J.** (1993a). Ki az anya? Születés, természet, nemzet. In: Uő: *Ki az anya?* (7-58). Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1997.
- Derrida, J.** (1993b). Vendégszeretetgyűlölet. In: Uő: *Ki az anya?* (59-91). Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1997.
- Derrida, J.** (2001). Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides. Dialogue with Jacques Derrida. In: Giovanna Borradori: *Philosophy in a Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida by Giovanna Borradori* (85-135). Chicago, London: University of Chicago.

- Fogarasi Gy.** (2015). Lámpaláz: terrorizmus, partizánharc, teatralitás. In: Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda (szerk.), *Performatív fordulatok* (173-198). Eger, Líceum.
- Freud, S.** (1919). A kísérteties. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In: Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány* (65-81). Budapest: Filum, 1998.
- Freud, S.** (1920). *A halálöszön és az életöszönök*. Ford. Kovács Vilma. Budapest: Múzsák, 1991.
- Johnson, B.** (1978). A kritikai különbözőség: BartheS/BalZac. Ford. Hegyi Pál. *Helikon*, 1994, 40(1-2): 140-148.
- Junod, T.** (2003). The Falling Man. *Esquire*, 3. <https://www.esquire.com/news-politics/a48031/the-falling-man-tom-junod/>
- Kellermann, P. F.** (1984). The Place of Catharsis in Psychodrama. *Journal of Group Psychotherapy, Psychodrama and Sociometry*, 37(1): 1-13.
- Redfield, M.** (2009). *A terror retorikája: töprengések 9/11 és a terror elleni háború kapcsán*. Ford. Fogarasi György. Szeged: AMERICANA eBooks, 2019.
- Rilke, R. M.** (1922a). *Rainer Maria Rilke versei*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983.
- Rilke, R. M.** (1922b). *Szonettek Orpheuszhoz*. Kétnyelvű kiadás. Ford. Báthori Csaba. Budapest: Scolar Kiadó, 2012.
- van Gennepe, A.** (1969). *Átmeneti rítusok*. Ford. Vargyas Zoltán. Budapest: L'Harmattan, 2007.
- Végh A.** (2009). Út a gyötrelém szívébe, avagy a katarzisz születése. *Kortárs*, 53(9): 42-51. <http://epa.oszk.hu/00300/00381/00140/vegh.htm>
- Warminski, A.** (1987). Szemközt a nyelvvel: Wordsworth első költői szellemei. Ford. Fogarasi György. *Helikon*, 2000, 66(1-2): 125-145.
- Žižek, S.** (1998). Szeressem felebarátomat? Köszönöm, nem! *Apertúra. Film – Vizualitás – Elmélet*, 2006, 2(1). <http://apertura.hu/2006/osz/zizek>
- Žižek, S.** (2003). Welcome to the Desert of the Real. In: Uő: *Dissent from the Homeland. Essays after September 11*. Ed. Stanley Hauerwas, Frank Lentricchia. Durham – London: Duke University Press.



Egri Petra

Balkan Erotic Epic: a hisztérikus test és az abjektált test Marina Abramović performansában¹

„Olyan test vagyok, amely az erotikus mohóságnak, az egész emberiség szemérmetlen szexuális mohóságának üldözöttje, olyan test, amelynek a fájdalom a tápláló televénye, termékenyen nedvedző nyálkahártyája, zavaros széruma...” (Artaud, 1978, 155.)

A fenti idézet származhatna akár a performanszművész Marina Abramovićtól is, írója azonban a színházi avantgárd kiemelkedő alakja, a Kegyetlenség Színházának atyja: Antonin Artaud. Megjegyzése azonban látszólag nem a színházról vagy a performanszművészetről szól, hanem saját testéről. Am, ahogyan azt Marvin Carlson is megjegyzi, Artaud esetében a színház fokozatosan azonossá vált a testtel, saját testével (Carlson, 1993). P. Müller Péter szintén Artaud kapcsán emeli ki, hogy „ez a test azonban nem attól színházi, hogy szerepet játszik, vagy hogy valami rajta kívül lévőre, egy másikra utal. Ez a test maga színház, a közvetlen tapasztalat, amely arra szolgálna, hogy felforgassa a nézőt [...], a néző pre-logikus, tudatalatti belső univerzumát.” (P. Müller, 2009, 147.)

Kiindulásom szerint a fent vázoltakhoz nagyon hasonló performer és nézői testtapasztalat az alapja Marina Abramović performanszművészetének. A test azonban nemcsak üzeneteket közvetítő eszköz, hanem egy elsődleges artikulációt megvalósító léttérp, poétikai teremtő stratégia is. Olyan, amelynek performatív, megvalósító akcióiról a pszichoanalízis beszélt részletesen a hisztérikus, abjektált vagy éppen fetisizált test kapcsán. A performanszban a „nyitott test” aktivizálódik, amely „a másik felé kinyúl, megérinti, intenzív érzetet kelt benne.” (Grosman, 2012, 61.) Evelyne Grossman álláspontja szerint hisztérikussá tenni (egy műalkotást) azt jelenti, hogy „a másik testében létrehozuk a libidó tüzes fészket” (2012, 61.), vagy ahogyan Juan

¹ A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-3-II-1088 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült. A szöveg rövidebb változata a *Test-symposium tanulmánykötet. Válogatás a 2021-es Test-symposium konferencia előadásaiból* (szerk. Mosza Diána, Tarnai Csillag. Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály 2022) kötetében jelent meg.

David Nasio fogalmaz: a hisztéria „a másik testében egy új testet hív életre, amely szexuálisan ugyanolyan intenzív és képzeletbeli, mint saját hisztérikus teste.” (Nasio, 1990, 552.) Abramović performanszai maguk is olyan műalkotások, amelyek a test hisztérikus valóságát jelenítik meg, és a befogadót is hiszterizálják, döbbenetesen szembesítik a valóssal. A performansz képei betörnek a néző szférájába. Gilles Deleuze ugyanerről a transzindividuális testaffektusról ír Francis Bacon művészete kapcsán (Deleuze, 1995). Egy olyan testtapasztalat jön létre a performanszban is, amelynek a benne megkonstruálódó test már éppen annyira sem nem alanya, sem nem tárgya, mint ahogy az abjekt kapcsán erről Julia Kristeva ír (1996, 169.). A performanszban egy folytonosan öndekonstrukcióban lévő test képe tárul a befogadó elé.

A színjátszók és performerek teste

Kiindulásként azonban le kell szögezni, hogy a performanszművészet testkonceptiója radikálisan eltér a színházi, színészi test-megjelenítéstől. (A színész testéről az egyes színháztörténeti korszakokban lásd P. Müller, 2009). A színész teste jelentést hordozó/közvetítő test, hiszen a színész valaki másnak a testi jelenlétét helyettesíti (és más szövegét adja elő, mást „játsszik”). Ennek explicit és egyben ironikus példája a posztdramatikus korszakhoz köthető Heiner Müller *Hamletgépe*, melyben a színész a színpadon kijelenti: „Nem vagyok Hamlet”. Amikor egy színész valamilyen szerepet játszik, például a Hamletet, akkor helyettesítés, látszólagos azonosítás történik a színpadon, a színész hangja és jelenléte egy másfajta, nem az ő személyéből, hanem az eljátszott személyből (és a mondott szövegből) származó intencionált jelentést közöl, egyfajta logocentrikus, jelenlétet prezentáló játékot játszik. A néző elfogadja ezt a hamisítást, és kísérletet tesz a jelentésintenció rekonstrukciójára. (A színpadi jelenlétről bővebben lásd Rosner, 2012.)

A performansz esetében a prezentált helyzet egészen más: a művész teste nem jelent, hanem jelen van. Egy abramovići intertextust megengedve: „The artist is present” (vagyis *a művész jelen van*). Orbán Jolán írja Günter Brus egyik performanszát, a *Szakítópróbát* elemezve: „abban a pillanatban, amikor a penge belevág az akció-színész testébe, a test többé nem jel, a penge többé már nem egy használati tárgy, a felsebzés nem egy szimbolikus aktus.” (Orbán, 2014, 60.) A performansz emiatt az esszenciális valóságosság miatt már olyan testművészet, amelyben a testi materiális ottlét nem mimetikus természetű, hanem önmagát mutatja. Természete szerint a közvetlen materialitás, a testi ottlét művészete. Derrida – Antonin Artaud kapcsán – követeli, hogy „a teatralitásnak kereszteznie kell és részről részre helyre kell állítania a »létezést« és a »húst«”. (Derrida, 2077, 23.) A „reprezentáció bezáródása”, ami e folyamat másik oldala, pontosan erről szól.

Marina Abramović a színház és performanszművészet testfelfogása között feszülő ellentéttről a következőket jegyzi meg: „Ahhoz, hogy performansz-művész légy, gyűlölnöd kell a színházat. A színház hamis: egy fekete dobozban ülsz, fizetsz a jegyedért, a sötétben ülsz, és azt figyeled, ahogy valaki eljátssza valaki másnak az

életét. A kés nem valódi, a vér nem valódi, és az érzelmek sem valódiak...” (Jászay, 2012.)

A közvetlen testi materialitás a hagyományos színházi térben is előfordulhat, de az ilyen esemény felborítja a jelentéses prezentáció logikáját. Bécsy Tamás a klasszikus színház kapcsán jelzi, hogy a színész testi jelentésessége alapvető, a teljes színelőadást lefedő színházi kritérium (Bécsy, 1985, 17.) A jelentésesség azonban felborulhat például egy színpadi baleset során. Bécsy példája az, ha egy színész a színpadon elcsúszik vagy éppen bakizik, és erre a másik elneveti magát, akkor ez a gesztus nem része a színházi előadásnak, nem idéz, nem jelöl, hanem valami, ami a jelentéses színháztól idegenül, materiálisan megtörténik. A performansz pontosan ilyen: materiális megtörténéseket visz színre. A néző, vagyis a performansz „olvasója” pedig kénytelen e primer történéssel valamit kezdeni, olykor döbbenetesen szembesülni a valóssal.

Természetesen a színjátszók testéről (ahogyan a performanszművész testéről) sem szólhatunk minden színháztörténeti korszak esetében általános érvénnyel, mert a modern és még inkább a posztmodern színházművészetet megújító rendezők (Brecht, Artaud, Grotowski, Mejerhold, Wilson), illetve a színháztudósok (Carlson, Lehmann, Fischer-Lichte) különböző módon reflektáltak a színész testének teatralitására. A rendezőknek mindig is élénk figyelme volt a színész által eljátszott szerep és a színész saját karaktere közötti kapcsolatra, míg a színháztudósok teoretizálták a test különböző történelmi korszakokban megfigyelhető teatralizálódását is. (P. Müller, 2009, 121-194.) Jelen tanulmánynak nem célja e korszakok testkoncepcióinak tárgyalása, bár kétségtelen, hogy a különféle színháztörténeti korszakok és rendezők elképzelései közül az avantgárd színház, azon belül Antonin Artaud „Kegyetlenség Színháza” áll legközelebb a performanszművészet testfelfogásához, hiszen ez képes közvetlenül hatást gyakorolni a néző testére. Közös bennük a logocentrikus, a „felmutatáson alapuló színházeszménnyel”² szemben érzett ellenszenv és a test hisztérikus eksztázisa. Artaud „hisztérikus színháza”, vagyis a Sorbonne-on tartott *A pestis és a halál* című (1933) bemutatója kapcsán Darida Veronika kiemeli, hogy a nézők egy hisztérikus performansz természetű előadásnak lehettek tanúi, melyben Artaud hisztérikus teste állt a középpontban. (Darida, 2012, 141.) Artaud kidolgozza a „szervek nélküli test” és az „érzelmi testkultúra” koncepcióit. Előbbi egy olyan testkoncepció, mely állandó hullámmásban van, s (ahogy Abramović performanszai is) az eleven test határáként jelentkezik, és leginkább a hisztérikus test valóságát hívatott színre vinni. Utóbbi célja pedig a „nézők varázslatos örületbe taszítása” (Artaud, 1990). Artaud hisztérikus előadásait éppen ezekből kiindulva olyan ősszínháziaknak tekintem, melyekben az elutasított vágy fragmentált tárgyiasulásai törnek a felszínre, és amelyek aztán Abramović performanszainak is egyre inkább jellemzőivé válnak.

A performansz azonban műfajképző komponenssé tette a materiális, intencionális jelentés nélküli színpadi eseményt. Ahogyan azt P. Müller Péter is jelzi, „a performanszművészet ráirányította a figyelmet a test teatralizálhatóságára, a testben

² A kifejezést P. Müller Péter használja. Elkülöníti az „átélésen”, az „elidegenítésen”, valamint a „felmutatáson” alapuló színházi és színészi gyakorlatokat. (P. Müller, 2009, 129.)

mint médiumban rejlő művészi lehetőségekre” (P. Müller, 2009, 173.), és „a posztdramatikus színház megszabadul a test szemantikájának korábbi kényszerétől, és a színház emancipálódása során megmutatja, hogy a testnek nem kell jelölőként működnie, mivel a test jelentés nélkül is képes tapasztalatok közvetítésére.” (P. Müller, 2009, 176). Szintén P. Müller idézi Beke Lászlótól: „az olyan művészetek esetében, mint a happeningművészet (és performanszművészet) a test vállalja a megaláztatást, a lemeztelenedést” (P. Müller, 2009, 173.) (néha a szó szoros értelmében is, gondoljunk Abramović és Ulay 1977-es *Impoderabilia* performanszára, vagy a *Lips of Thomas*ra 1975-ből). Abramović performanszai mindig a test intencionált jelentéstől megfosztott, materiális ittlétével működnek, a test esszenciális performativitását hajtják végre. Nagyon változatos ez az ittlét, vagyis a test mint Dolog „döbbenetének” megalkotása. Vannak olyan testi ittlétek, amelyekben látszólag nem történik semmi. Abramović egyik legismertebb performanszában, a *The Artist Is Present*ben egy széken ül, és vele szemben egy néző (a múzeumi látogató) foglal helyet. Egy másik példa a *Seven Easy Pieces*, mely performansz-sorozatokban a test a szexualitás, az obszcenitás hatását kihasználva játszik fájdalmas és agresszív játékot (különösen igaz ez az újrarájátszott *Lips of Thomas* performanszdarabra). Máskor – és a *Balkan Erotic* ilyen szempontból igen sűrű és érdekes performansz – a testi dologra, az obszcénre allegorikus jelek rakódnak. A *Lips of Thomas* egyik legtöbbször emlegetett jelenete az, amikor Abramović borotvapengével ötágú csillagot metsz a teljesen meztelen testére, hasára. A kiserkedő vér miatt a test valóban vörössé válik. A meztelen női test és a kommunista mozgalom allegorikus jele nem mutat metaforikus, értelmező kapcsolatot. Az inskripció, a testbe vérrel vésett vörös csillag jele ráhelyeződik a hisztériás valóságra, az abjektált, fájdalomteli ottlétre, és ezzel a fetisiztikus jelöléssel a test a szimbolikusba emelkedik. Az ilyen cselekedetek sokkal inkább elfojtják, kizárják, mint megmutatják a szubjektív, lukas hátteret. A lemeztelenedett testet színre vivő testművészeti alkotások a primer valóságosság megtörténéseivel, saját valóságosságának lehetőségeivel szembesítik a nézőt, és arra kényszerítik, hogy felfedezze önmagában e tárgyi, testi történés, jelenlét sajátos bensőség-artikulációját, ilyen módon is kapcsolódva Artaud Kegyetlenség Színházához. A tárgyi történések bármennyire is jelentéktelenek (gondoljunk a *The Artist Is Present*, vagy a *House with the Ocean View* performanszokra), különös hatalommal bírnak, visszaforgatják a test értelmét olyan regresszív, korai én-képző tapasztalatokra, amelyeket a mindennapi életben már elfojtottak, mégis intenzíven ott vannak, ugyanakkor elbeszélhetetlenek. És ami még fontosabb, ezek a testi-materiális jelenlétek kommunikálódnak, a performer és a néző test-élménye spektakuláris, tükröző, azonosuló viszonyba kerül egymással.

Ez a személyes identitást, én-struktúrárt érintő testi genesis az, ami a pszichoanalízist is foglalkoztatja. Freud *Az ősválami és az én* című művében határozottan jelzi: „Az ember saját testéből és elsősorban annak felületéről egyidejűleg külső és belső érzékelések indulhatnak ki. Ezt a felületet az ember úgy látja, akár valami más tárgyat, amely azonban számára kétféle tapintási érzettel szolgál, amelyek közül az egyik a belső észleléssel lehet egyenlő.” (Freud, 1937, 29.)

Majd egy gyakran idézett fontos megjegyzést tesz: „Az én elsősorban valami testi jelenség, nemcsak felület, hanem maga vetülete egy felületnek.” (Freud, 1937, 30.) E

talányosnak ható lezárás azt jelzi, hogy a test és az én megképződése komplex tükörviszonyban működik. Nem jelentéssel, hanem sokkal primerebb azonosítási kapcsolat működik itt. Egy olyan heterogén, egyszerre strukturáló és megbontó reláció mozgósítódik, amelyben a test rávetül a személyre, én-t képez, másrészt az én folyamatosan visszatükröződik a testre. Freud (és később Ferenczi Sándor vagy éppen Wilhelm Reich) jelzi, hogy az én/test kapcsolat nyomán megjelenített személyesség, tudatosan vállalt én (ez a karakter) nem a test, a személyes mélység megjelenítése, nem a szubjektív titkos mélyének a megmutatója, hanem sokkal inkább valamiféle megragadhatatlan, kimondhatatlan tárgyi helyettesítés, szupplementum. Nem metaforikus-hermeneutikus kimondás, hanem metonimikus-allegorikus mellététel. A kimondhatatlan kimondhatatlansága miatt – valamit elkerülhetetlenül kell kezdeni vele – kézbe kell venni az elérhetetlen önmagam, egy másik tárgyban (a felvállalt, mutatott jellemben, karakterben) kell tárgyiasítani. A testi bensőség, „dolog” (*das Ding*) egy materiális luk a személyes létben. (Ez a freudi terminus Lacan XX. szemináriumában szerepel: Lacan, 1997, 119-121.) Ezt a hisztéria kényszeresen tölti ki a test valamely tényleges darabkájának tünetszerű, torzított és fájdalmas mozgósításával. Az Abramović performanszok dologszerű testi tényei pontosan ennek a kettőségnek, a megmutathatatlan otlétnek és a megmutatás helyett odatett testi jelenlétnek, majd e jelenlét allegorizálásának (fetisizálásának) eseményei.

A *Balkan Erotic*³ videóperformansz⁴ ebből a szempontból azért érdekes, mert egy kevert média-prezentáció formájában szerveződik. Pontosán ezt a folyamatot, a testek, a valós elemek metonimikus láncát, kapcsolatát mutatja meg. Az Abramović- performanszok ebből a szempontból is sokfélék. Van, amikor maga a tárgyi esemény önmagában, majdnem tisztán, az allegorizálás minimumával prezentálódik – ilyen volt a *The Artist Is Present*, amikor Abramović napi hét órán át egy széken ült, vele szemben egy-egy cserélődő vállalkozó nézővel.⁵ Máskor magába a performanszba épül be az allegorizáló, fetisizáló jelentés-rátét, mint a *Lips of Thomas* esetében. A *Balkan Erotic* e tipológiában a másik végpont: a totális interpretáltság kontextusában jelenik meg. A performansz egy médiaesemény tárgya, egy úgynevezett „videóperformansz”, és az esemény folyamatosan allegorizálódik, szupplementálódik. Három rétege, műfaji modalitása van. A videóperformansznak narratívát ad az „etnográfus Abramović”; az elmondott szöveg tényszerű, hátratett kézzel, formális eleganciával öltözötten beszél, mögötte sötét, homogén háttér. Ez a megjelenés nem performansz, határozottan a tárgy (a balkáni kultúra) intencionált jelentését mondja el. Az előadás prezentációi, történetei, képei kettősek. Az egyik típus rövid rajzfilmekből

³ A video a következő webcímen érhető el: <https://videa.hu/videoek/origo-kultura/kreativ/balkan-erotic-epic-MFHk1UgOeumP3NZa>

⁴ A performansz természetéről és ismételtettségéről élénk vita folyik a medialitás diskurzusában. (Ehhez lásd Phelan, 1993; Jones, 2011. A performansz dokumentálásáról, archiváló funkciójáról lásd Büscher, 2009.) Neville Wakefield brit kurátor kérte fel Abramovićot arra, hogy készítsen egy műalkotást a pornográfia témájában, amit ő összekapcsolt a balkáni ősi erotikával. Így jöhetett létre a *Balkan Erotic Epic*: „Úgy döntöttem, hogy két részből álló videóinstallációt és egy rövidfilmet is készítek. [...] Néhány rituálé annyira furcsa volt, hogy el sem tudtam képzelni, miként fogom rávenni az embereket, hogy részt vegyenek benne.” (Abramović, 2021, 269.)

⁵ Az allegorizálás persze itt sem kikerülhető. A karakter minimuma esetén is fetisizáló, mert a performansz tere, a performer ruhája (pl. a piros ruha allegorikus üzenete) elkerülhetetlenül jelentést csatol a kimondhatatlan helyében megjelenő másik dologhoz.

áll, melyek az Abramović által ismertetett népszokások történeteit jelenítik meg.⁶ A másik bemutatott és látszólag kommentált⁷ eseménysor csoportos performanszok felvételeiből áll; a testi ottlét önmagában intencionált jelentés nélküli valós eseményeit mutatja. A videóperformanszban élénk táruló „ismertetés” azonban nem, vagy csak nagyon általános kapcsolatot mutat a performanszok eseménytartalmával.

A hisztérikus test

A pszichoanalízis persze már sokkal korábban meghatározó jelenségnek tartotta a testiséget, és jelezte annak színpadi jellegét. Freud nevezetes Emma-esete kapcsán traumát képző „színterekről” (*Szene*) beszél. A hisztériás fájdalom, bénulás, a megfeszülő test görcsös rohama mind performansz természetű: Charcot, Freud, Janet ilyenek is vette egykor. Darida Veronika *Hisztériákról* írott könyvének is sarkalatos kérdése a hisztérikus test teatralitása. Azt vizsgálja, érvényesek lehetnek-e a hisztéria esetében a „megszokott és általános érvénnyel használt testfogalmak”, illetve, ha a hisztérikus testre „színpadként tekintünk, akkor az ábrázolás (reprezentáció) vagy a jelenlét (prezentáció) színpada lesz.” (Darida, 2012, 9.) A hisztériás test kérdéskörét a „posztdramatikus korszak performanszaihoz” köti: „A későbbi performansz- és happeningművészek maguk is gyakran választották témaként a hisztériát.” Charcot keddenkénti hisztériabemutatóiban a „működésbe léptetett [performanszokban] [...] a tudattalan működés tárult a nézők elé.” (Darida, 2012, 20-21.) A tudattalan és a trauma mint „eltitkolt képzet”, amelyből a hisztéria eredeztethető, Freudot már egészen korán, a Josef Breuerrel közösen írt *Tanulmányok a hisztériáról* című könyv készültkor is foglalkoztatja (Freud, 2012). Freud a Katharina-eset kapcsán köti először össze a hisztériát a szexuális zaklatás traumájával és az elfojtással. A fulladásos rohamoktól szenvedő lányt Freud meglehetősen rövid ideig képes csak analizálni; egy osztrák hegyi kirándulása alkalmával találkozik vele, így a kapcsolatnak hamar vége szakad. Annak ellenére, hogy Freud kudarcként éli meg a kezelést, a hisztéria problémája tovább foglalkoztatja. Valószínűleg ez az első írása, melyben a pszichoanalízis körvonalai láthatóak a gyermekkori szexualitás, az álom, a szimbolizmus és a tudattalan kapcsán. (Darida, 2012, 86.) Freud a hisztéria felől dolgozza ki a pszichoanalízis kereteit; „a pszichoanalízis a hisztériával kezdődött, és a pszichoanalitikus tudás csak annyi értékkel fog bírni, amennyi értéke e struktúráról való tudásunknak van.” (Safouan, 1980, 71.) A hisztéria valóban megszülte a

⁶ Az Abramović által prezentált balkáni népszokások valószínűleg átköltöttek vagy teljes egészében kitaláltak. Önéletrajzi írásai alapján (vö. Abramović, 2021) Abramović igen kritikusan és ironikusan viszonyul saját kultúrájához, amelyet Belgrádból való egykori távozása után igyekezett is hátrahagyni. Abramović videóperformansza ugyanakkor a balkáni kultúra performansz-paródiájaként is működik. Ahogy Freud jelzi a Dóra-eset kapcsán, „minden hisztéria egy műalkotás paródiája”, tehát csak torz utánzása valami eszményi, eredeti műnek. (Erről bővebben lásd Darida, 2012, 87-97.) Ferenczi is nagyon hasonlóan ír erről: „A hisztériások tisztán »autoplasztikus« mutatványai példaképeül szolgálnak nemcsak az artisták és a színészek testi produkcióinak, hanem azon alkotóművészek munkájának is, akik már nem a saját testükkel, hanem külvilági anyaggal dolgoznak.” (Ferenczi, 1982, 226-247.)

⁷ A performanszokat körülvevő „etnográfusi” megjegyzések azonban nagyon heterogének, egyáltalán nem a tudományos logika szerint működnek. A prezentáció, a performansz többnyire egyáltalán nem kötődik a felvezető megjegyzésekhez.

pszichoanalízist, megmutatta a belső hiány lefordításának útjait, az áttétel szerepét és azt, hogy ebben az analitikus áttételben hogyan lehet elérni a kimondhatatlan részleges kimondhatóságát.

Kiindulásom szerint Abramović művészetében, a performanszokban gyakran jelenítődik meg a hisztérikus test, amely műalkotásként kínálja fel magát a látványra. Ez éppen ellenkező módon történik, mint amit Deleuze Bacon festménye alapján mond: Deleuze interpretációjában nem a festő, hanem a festmény a hisztérikus. (Deleuze-t idézi Grosman, 2012, 67.) Abramović esetében viszont a műalkotás éppen maga a performanszban megkonstruálódó test, a performer teste a hisztérikus. De ez a test nem vallomásos, hanem tárgyias. Olyan, mintha ő maga, vagyis saját teste lenne a műalkotás.

Elemzésem az Abramović 2005-ös, *Balkan Epic Erotic* című videóinstallációjában felszínre kerülő valóságosság természetére, azaz a test és szexualitás kapcsolatára koncentrálok, a modern szubjektum saját heterogén (testi) alapjaihoz történő visszalendülésének performanszképző erejéről szól. A performanszba belépő hisztérikus és abjektált test sajátos természetét kutatja; a hisztérikus, folyton reprezentáló test mellett a test Julia Kristeva által kidolgozott, dekonstruktív, primer nárcisztikus mélyét jelző abjekt fogalmát követi. Mindkettőnek sajátossága (azaz a *hisztérikus test* és az *abjektált test* esetében is megjelenik) a múltbeli trauma testi prezentációja, vagyis a test újraéli vagy újrajátssza az egykori traumát. A performanszművészetnél ez a felvetett probléma azért is izgalmas vizsgálódási terep, mert a „jelen(lét)” művészeteként, a testi jelenként tartják számon, miközben a benne megkonstruálódó hisztérikus és abjektált Abramović-test egyértelműen nem a jelenben létezik, hanem a saját múltjába van „ragadva”. A test tulajdonképpen archívumként működik.

A *Balkan Epic Erotic* Abramović népi kultúrával kapcsolatos kutatásain alapul, mely szerint testi tárgyak, az erotikus test, a női, illetve a férfi nemi szerv fontos szerepet töltenek be a balkáni emberek mindennapi életében és mezőgazdasági rítusaiban. A nők ezen rítusokban megmutatták genitáliáikat, mellüket és menstruációs vérüket, a férfiak pedig hímtagjaikat maszturbáció közben. Abramović performanszát olyan poétika vezérli, amelyben a test, a szexualitás mint heterogén jelentésképző erő működik. A megmutatásban a test nem egy lacani „objekt”, hanem, Kristeva terminusával, „abjekt” természetű. (A lacani objekt és a kristevai abjekt összehasonlítását lásd Csabai – Erős, 2000, 88-92.) Ellentétes az én-ideál tükörpozíciójú introjekciójával, radikálisan elfojtott, tagadott, de mégis meghatározó, énképző szerepű akció. A test Abramović performanszában egy olyan performatív aktusban teremődik, amelyben a testi a tiltott, elutasított vágy fragmentált tárgyiasulásaként jelenik meg.

A test-tárgy abjekt természete

A hisztérikus test – és ez Abramović minden performanszában megjelenik – elsődlegesen fájdalmas test. Már Charcot is világosan jelezte a test és a fájdalom

összefüggését: „Egy pillanat, és a fájdalom első kézből jövő tapasztalatával gazdagítom önöket, segítek minden jellemzőjének felismerésében – hogyan? Bemutatok öt beteget.” (Idézi Didi-Huberman, 2004, 8.) Freud a *Tanulmányok a hisztériáról* minden eseténél jelzi az átható, megalapozó fájdalmat. Később *Az ősvalami és az én* már idézett helyénél a fájdalmat egyenesen testkonstituáló eseménynek, egyfajta ő-s-performatívumnak gondolja: „A lélek-élettanban bőven esett szó arról, mi módon válik külön az ember saját teste az érzékelt világtól. Úgy látszik, szerepe van ebben a fájdalomnak is: az a mód pedig ahogy a fájdalmas betegségeknel az ember a maga szerveinek új megismeréséhez jut, talán mintaképe lehet annak, ahogy általában testének képzetét megszerzi.” (Freud, 2011, 30.)

A hisztéria analízise egy valóban hisztériás szituációt teremt, láthatóvá, szcenikussá teszi a fájdalmat. Didi Huberman célja pontosan ez, meg akarja érteni a „fájdalom spektakulumát”, mert „a hisztéria minden pillanatában fájdalom, amit kényszerűen fel kell fedezni, mint képet és spektakulumot [...] és én e fájdalom-pillanat extrém láthatóságáról akarok írni, a hisztéria túlságosan is evidens fájdalomról”. (Freud, 2011, 3.) A láthatóság minden affektusból tárgyat formál, nemcsak látja, hanem tekintetbe is veszi, akkor is, ha – Kristeva szavaival – e tekintet a saját test reflexiója lesz: „a szenvedés különbözik a gyűlölködéstől vagy a dühtől, nem igazán egy tárgyra irányul, inkább visszafordul a személyre magára, és az igazi öntudat határmezsgyéjévé válik, amelyen túl nincs más, mint a szelf elvesztése a test homályában. Szenvedés: egy meggátolt halálöszön.” (Kristeva, 2007, 42-43.) Abramović performanszai folyamatosan szenvedésteliek. Gondoljunk a *Rhythm 0*-ra, amelyben kínzó tárgyak sora áll a látogatók rendelkezésére, hogy fájdalmat okozzanak neki, vagy a *Lips of Thomas*ra, amelyben pengével ötagú csillagot karcol magára, és kivérezeti saját testét. A *Balkan Erotic* is tele van fájdalommal. A nők agresszíven masszírozzák melleiket, a férfiak fahidba fűrt lukba, máskor a mező földjébe maszturbálnak. Az itt színre vitt szexualitásból teljesen hiányzik az élvezet, az öröm.

A szenvedésben formálódó, fájdalmas test pedig elsősorban abjektált test, nem egyszerű tárgy, amely megérinthető, vagy éppen elválasztható az alanytól. Inkább valami negatív, taszító-vonzó, amitől meg kellene szabadulni, és ami mégis elhagyhatatlanul és kimondhatatlanul ott marad alanyánál. Az ab-jectio kifejezés latinul önmagából ki-vetést jelent, a szubjekció ellentéte és velejárója, a szimbolikus jelentésrögzülés és az identitás instabilitásának tapasztalata. Ez az instabilitás, ahogy Arnold van Gennep etnográfus leírja, a népi rituálék sajátja is, amelyben egyik határállapotból a másikba lép az egyén (van Gennep, 2007). A kristevai abjekt valójában az őselfojtás tárgya, nem más, mint egy ő-s-performatívum elfeledhetetlen maradványa. A test negatív, elutasított, hiányra utaló önalkotási folyamata: „Amikor eltölt az általam abjekciónak nevezett érzés, ami bizonyos affektusok és gondolatok fonata, nincs ennek igazi, szó szerint meghatározható tárgya [*objet*], az abjekt nem egy velem szemben álló ob-jet, amit megnevezhetnénk vagy elképzelhetnénk...” (Kristeva, 1982, 1.)

Kristeva személyes, vallomásszerű írásának⁸ egyik bevezető példája látszólag az ételtől való undor és az arra adott testi reakció (görcsök és hányás); de a tej fölétől való undor valójában az ősjelenet, az őszex metaforája lehet nála:

„A tej fölétől való *undorom* megfeszít és elválaszt az anyámtól és apámtól... Ebből a dologból, vágyuk megtestesítőjéből »én« nem kérek, »én« nem is akarok tudni róla, »én« nem fogadom be, »én« kivetem. De mivel ez az étel nem más, mint »én«, »én« az ő vágyukban, az »én« képes maga helyére *engem* állítani, így én *magamat* vetem ki, *magamat* köpöm ki, *magamat* vetem meg ugyanazzal a mozdulattal. »Én«-né válásom során könnyek és hányás közt szülöm meg magam.” (Kristeva, 1996, 170.)

Kristeva az énteremtésben felfedezi az abjektet mint preödipális (de)konstrukciót, ami nem más, mint a szubjektív betörése, amely „kiforgatja az identitást, a rendszert, a rendet.” (Kristeva, 1996, 170.) Abramović videóperformanszában testrepresentációjában is erősen jelen van az abjekt mint dekonstruktív önalkotási folyamat, a feledés birodalmának (vagyis a tudattalannak, az anya testi hiányának, elvesztésének) állandó felidézése.

Test-tárgyiasulások: fétis és abjekt

Abramović *Balkan Erotic* videóperformanszában az abjekt legalább két módon jelölődik, „íródik meg”: (1) a narrátor Abramović hangja és jelenléte által, aki a népi hiedelmeket megszólaltatja, illetve (2) a performanszban szereplő Abramović és a többi performer „cselekvő teste” által.

A *Balkan Erotic*ban megképződő népi hiedelmek test-narratívája és performatív teste egyaránt abjekt jellegűek. A testi intimitás, a szexualitás abjekt jellegét „viszik színre”, ágyazzák népi narratívába. Az abjekt által képződik meg a performatív test. A videóperformanszban el is hangzik, hogy „a balkáni kultúrában a női és férfi nemi szervek, a vagina, a mell és a »fallosz«⁹ ősidők óta olyan használati eszközök, amelyek arra hivatottak, hogy a betegség és a természet ördögi erői ellen harcoljanak.”¹⁰ Ezzel egyfajta rituális pozícióba helyeződnek, mágikus (már-már fetisiztikus) eszközökké válnak. Az elmesélt történetek többnyire egy olyan népi hiedelemvilággal keverednek, amelyekben a szexualitás kristevai abjekt jellege mutatkozik meg. Az abjekció az allegorikus jelölés mozgatórugója, az elfojtás dekonstruktív játéktere, miközben az emberi test jelentő volta is inherens. A *Balkan Erotic*ben Abramović így vezeti fel a csoportos performanszt:

„A balkáni kultúrában, ha a nő azt akarja, hogy a férje vagy a szeretője igazán szerelmes legyen belé, egy élő, kisebb méretű halat dug vaginájába és egy éjszakán át magában hagyja. Amikor a hal reggelre megdöglök, kiszedi magából és porrá zúzza, majd hozzákeveri a ledarált kávéhoz, aztán megfőzve a férjének vagy

⁸ Kristeva e könyvfejezetének angol címe „Approaching the abject”, amelyet „Bevezetés a megalázottsághoz” címmel fordítottak magyarra (Kristeva, 1996).

⁹ Abramović narrációja tudatosan a „fallosz” szót használja a pénisz helyett.

¹⁰ A performanszból kiemelt idézet, saját fordítás.

a szeretőjének adja még aznap reggel. A hiedelem úgy tartja, ha a férfi megissza ezt a kávét, soha többé nem hagyja majd el ezt a nőt.” (A performanszból kiemelt idézet, saját fordítás.)

A mágikus vagina jelenik itt meg, egy olyan *vagina dentata* ellen-dekonstrukciója, amely éppen a másik vágyát transzformálja, nem kasztrál, inkább libidót képez, és a libidó plasztikussága, szabad mozgása ellen munkál. A háttér heterogén, az állati (vagyis a hal) befogadása, elnyelése és (az idegen) kitaszítása egyszerre. A hal cadavere a testben abjektként, halottként kilökődik, mégsem jelenti a halált, átmenetet képez. Az immár darabokra zúzott abjekt a kávéval keveredve a „szerelem” jeléhez kezd el felkapaszkodni. A szerető vagy férj orálisan befogadja az abjektet, majd szubjektuma felszívódik és elnyelődik a Másikban (a másik szerelmében) örökre. Az abjekt inkorporálódik, tudattalan vágyazonosítás történik. Az abjekt tehát egyszerre énképző és -romboló: „kihívja és összetöri magát a szubjektumot [...], az Énnel (*je*) szemben áll [...], amolyan brutális szenvedés, ami az Ént éri, fenséges és pusztító, mert az Ént az apához, a perverzióhoz köti.” (Kristeva, 1996, 169.)

Az abjekt ősuperformatívuma – Derrida kifejezését használva – „per(ver)formatív”, egy folyton elcsúszó, alakot váltó perverz performatívum. (Erről bővebben lásd: Egri, 2021.) Derrida a *The Post Card* című munkájában gondolja tovább a pervertálás felől az austini performatívum működését, és „per(ver)formatívumról” beszél egy képeslap kapcsán, mely különös, obszcén pozícióban ábrázolja Platón és Szókratész.¹¹ „Íme a per(ver)formativitás mestere” – jelenti ki Derrida Platónról. (Derrida, 1987, 136.) Az alapvetően performatív jellegű abjektben is rejlik egy sajátos per(ver)formativitás, melytől a performanszművészetben éppen Abramović válik a „per(ver)formativitás mesterévé.” Performanszait áthatja a perverzió. Testművészete centrális elemévé teszi az abjektet, mint az én-ideál tükör-pozíciójú projekciójával radikálisan elfojtott, tagadott, de mégis meghatározó, énképző szerepű felületet. A test Abramović performanszában egy olyan performatív aktusban teremtődik, amelyben a testi a tiltott, elutasított vágy fragmentált tárgyiasulásaként jelenik meg.

A *Balkan Erotic* videóperformanszban Abramović narrációját csoportos performanszok, együttes, részben meztelen testi jelenetek is követik. Olyan általában elutasított és társadalmilag visszautasított, elfogadhatatlannak tűnő aktusok, amelyekben férfiak és nők is népi viseletbe öltözve megmutatják genitáliájukat. A nők mellüket, a férfiak hímtagjukat simogatva maszturbálnak közösen, hogy elűzzék a betegségeket és a természet ördögi erőit. A performanszban megjelenő testiség obszcén, a nyíltszíni maszturbáció nem szexuális élvezethez kötött, hanem az abjekt allegorikus működtetésének társadalmi-kulturális kötelezettségét teszi valóságos eseménnyé. A narrátor Abramović ezen esemény etnográfus értelmezőjeként jelenik meg újra és újra. Interpretációjában a kulturális hagyomány allegorikus jelentéstulajdonítással integrálja az obszcén, traumatikus szexuális aktusokat. Ez az allegorizálás többszörös, mert a népi hagyomány mellé még szövegek is telepednek. Svetlana Spacijek énekesnő háborús dalt énekel a videóperformanszban. A szláv

¹¹ A kép alapján azonban nyilvánvaló, hogy a szexuális magyarázat Derrida fantáziája; ami a képen valójában perverz és performatív, az az, hogy megcserélődnek a szerepek: Platón diktál, Szókratész ír. Mégpedig feltételezhetően aláír – a saját halálos ítéletét.

lélekről szóló, orosz nyelvű érzelgős dal alatt a performansban férfiak láthatók elegáns-ünnepélyes népi öltözékben. Szabályos sorba állnak, de ezt a lelkesítő képet dekonstruálja a performans. Péniszük csupaszon, erektáltan látszik, de mire a dal véget ér, az egyébként mozdulatlan férfi-tabló eseménye az lesz, hogy a péniszek erekciója alábbhagy. Az abjektált szexuális test elhárított tárgy/objekt, végtelenül és radikálisan kizár, és arrafelé húz, amerre az értelem összeomlik. Slavoj Žižek jegyzi meg, hogy „az obszcén, a traumatikus valós az a pont, ahol a szimbolikus távolság összeomlik, ahol nincs szükség beszédre, jelekre, mert benne a gondolat közvetlenül kapcsolódik a Valóssal.” (Žižek, 2000, 231.)

A videóperformanszban végig fennáll valamiféle lezárás és eltüntetetés, sőt, vakság az abjekt beszennyező, szenvedésteli természetével szemben. Kristeva is jelzi, hogy a rituális értelmezés „totálisan vak tud lenni a szenny iránt [...], hasadás áll fenn a test territóriumára, egy bűnösség nélküli autoritás, az anya és természet összeolvadás, illetve egy teljesen más, a szégyent, bűnt, vágyat jelző társas jelölési esemény-sor között.” (Kristeva, 1982, 74.)

A test, az abjekt az etnográfusi magyarázaton keresztül így fétissé válik, tárgyi csereértékként működik. Átveszi a kimondhatatlan, talán nem is létező tárgy vagy éppen vágyfantázia helyét.¹² Freud látszólag egyszerű magyarázatot talált a fétisre 1927-es tanulmányában: „a fétis a női fallosz pótléka (az anyáé), amiben a fiúcska hitt, és amiről [...] nem akar lemondani.” (Freud, 1997, 153-154.) Akkor sem, ha egyébként megtapasztalja ezt a hiányt, továbbra is hisz a női falloszban, hisz különben a kasztráció veszélyét kellene vállalnia. „Valami más lépett a helyére, ami úgymond ennek a pótlékává lett, és az előbbinek szóló érdeklődés örökösének tekinthető. Ez az érdeklődés azonban még erőteljesebbé válik, mert a kasztrációtól való félelem ebben a pótlékban egy örökké emlékeztető jelet állított sajátmagának.” (Freud, 1997, 154-155.) Ami különös és fontos karaktere a fétisnek, az az, hogy nem a hiányzó falloszt helyettesíteni tudó szimbólumok lesznek a fétistárgyak, „sokkal inkább egy folyamat megakadásáról” van szó, és a „traumatikus élmény előtti utolsó benyomás fétisként őrződik meg.” (Freud, 1997, 155.) Ezért lesz később kulcsszerepe a fétis megformálódásában a lábnak, a cipőnek vagy a ruhadaraboknak. Abramović a *Balkan Erotic*-ben végig fétiskeretbe fogja a történeteket és a performanszokat (de ez a *Lips of Thomas*-ra is jellemző az apa-anya katonai jeleivel, a puskával, a katonasapkával és a vörös csillaggal). Ezek a szimbólumok mind fetisiztikus helyettesítései valami kimondhatatlannak, traumatikusnak. Érdekes – írja Giorgio Agamben –, hogy „a fetisiztikus típusú mentális folyamat a költői nyelv egyik leggyakoribb trópusával, a szinekdochéval és rokonával a metonímiával azonos.” (Agamben, 1992, 32.) A fetisiztikus pillantás következménye egyfajta hasítás lesz, az én hasadása, mely szerint a fetisizta egyrészt tudatában van a ténynek, hogy az anya, a nő nem rendelkezik pénisszel, másrészt tudattalanul továbbra is úgy gondolja, hogy

¹² A fétisproblémának nagy szakirodalma van, ennek részletes ismertetésére jelen tanulmánynak nincs lehetősége. A téma felvetése kapcsán elsősorban Freud klasszikus szövegein és a pszichoanalitikus írásokon túl Giorgio Agamben *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture* című könyvének több fejezetében olvasható fétis elemzés (1992), illetve a Derridát fordító, filozófiában is járatos Alan Bass könyvei (elsősorban 2018) voltak a forrásaim.

rendelkezik vele. Két nagyon fontos énképző folyamat, a hasítás és a tagadás (*Verleugnung*)¹³ felfedezése történik meg e rövid Freud-írásban.

Abramović is hasított pozíciót állít, folyamatosan játszik a fetisizálással. Egyrészt az obszcén testi történéseket mutatja (ez a tudattalan képzelete annak, hogy valami, a szexuális test megvan, így és így működik), másrészt ennek „etnográfiai”, logikus értelmezését végzi el. A „tudományos leírás” azonban egyáltalán nem a látottra vonatkozik, mintegy elbeszél mellette. Kettős játékot játszik: megmutatja a hasításban elválasztott tudattalan tartalmat, a primer testi prezentációt, és egy erre kapcsolt olyan textuális vagy éppen tárgyi-képi magyarázatot, amely fétisként fedi el, értelmezi át a testit. Ám ez fordítva is megtörténik: a valóssal, a radikálisan heterogén (vérző, szenvedő, élvezet nélküli) testivel dekonstruálja az értelmet kijelölő fétis jelentését. Ez „felidézi a freudi *Verleugnung* jelentését, pontosan ez a fajta »negatív referencia« az, ami e szó különös poétikai jellegét mutatja.” (Agamben, 1992, 32.) A háttérben kimondhatatlanul egy harmadik réteg sejlik fel: a trauma rétege. Egy alapvető, pótolhatatlan Dolog hiánya. Ahogy Darida Veronika fogalmaz: „A hisztériás test folyton re-prezentál: újraél vagy újrajátszik egy egykori traumát. Mindeközben nincs jelen a jelenben (szemben a színészi testi jelenléttel, a színészi játék »itt és most« mivoltával), hanem a saját múltjában van, hiszen egész teste ezt a feledhetetlen és újra megelevenedő múltat hordozza. A hisztériás teste nem a jelenben élő test, hanem egy múltbeli test feltámadása [...] az előttünk megjelenő testben.” (Darida, 2012, 9.) A performanszban résztvevő testek, így Abramović teste is ilyen „múltban élő test”, amely a jugoszláv háborús emlékek mellett személyes, magán(y)színházként¹⁴ reprezentálja az elfojtott traumatikus tartalmakat.

Felhasznált irodalom

- Abramović, M.** (2021). *Aki átment a falon*. Ford. Nagy Ágnes. Budapest: Athenaeum.
- Agamben, G.** (1992). *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. (Ford. Roland L. Martinez.) Minneapolis: University of Minnesota.
- Artaud, A.** (1978). *Suppôts et supplications. Cœuvres Completes XIV*. Paris: Gallimard.
- Artaud, A.** (1990). Az érzelmi testkultúra. Ford. Bethlen János. In: Uő: *A színház és az istenek* (199-207). Budapest: Orpheus.
- Bass, A.** (2018). *Fetishism, Psychoanalysis, and Philosophy: The Iridescent Thing*. London: Routledge.
- Bécsy T.** (1985). *Egy színházelmélet alapvonalai*. Budapest: Magyar Színházi Intézet.

¹³ E terminus az elhárítás egy radikálisabb változatát jelzi. Az elfojtás olyan elhárító mechanizmus, amely lehetővé teszi a terápiában az elfojtott visszaidézését. Az elfojtás nyomán keletkezett képzetek legalább részben metaforikusak, interpretálhatók. A tagadás viszont lehetetlenné teszi a megtagadó képzetből az eredeti megtagadott visszaforgatását, a terápiában nem lehetséges interpretálása. Freud a fétis kapcsán fedezi fel, aztán egyre fontosabbnak tartja ezt a folyamatot. Lacan is felveszi ezt a fonalat, „*forclusion*”-ként utal rá, és a pszichózis eredetében fedezi fel.

¹⁴ A kifejezést Darida Veronikától kölcsönzöm. (Darida, 2012, 21.)

- Büscher, B.** (2009). LOST & FOUND: Archiving Performance. (Ford. Charlotte Kreutzmüller.) *Media, Archive, Performance*, 2009/1. <http://www.perfomap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-found-archiving-performance>. [2021. 11. 10.]
- Carlson, M.** (1993). *Theories of the Theatre*. Ithaca and London: Cornell.
- Csabai M. – Erős F.** (2000). *Testhatárok és énhatárok: Az identitás változó keretei*. Budapest: Jászöveg Műhely.
- Darida V.** (2012). *Hisztériák*. Budapest: Kijárat.
- Deleuze, G.** (1995). Francis Bacon, az érzékelés logikája. Ford. Babarczy Eszter. *Enigma*, 2(3): 30–52.
- Derrida, J.** (1987). *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Ford. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago.
- Derrida, J.** (2007). A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása. Ford. Farkas Anikó. *Theatron*, 6(3-4): 23–37. <https://theatron.hu/wp-content/uploads/2021/01/02JacquesDerrida.pdf>
- Didi-Huberman, G.** (2004). *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Ford. Alisa Hartz. Cambridge: The MIT.
- Egri P.** (2021). A per(ver)formativitás kínzó vágya. Marina Abramović A művész jelen van performanszában dekonstruktív poétikája. *Filológiai Közöny*, 67(2): 162-174.
- Ferenczi S.** (1982). A hisztériás materializáció jelenségei. In: Uő: *Lelki problémák a pszichoanalízis tükrében* (226-247). Budapest: Magvető.
- Freud, S.** (1997). A fetisizmus. In Uő: *Ösztönök és ösztönsorsok. S. Freud művei VI.* (151-158). Budapest: Filum.
- Freud, S.** (2011). *Az ősvalami és az én*. Ford. Hollós István és Dukes Géza. Budapest: Belső Egészség.
- Freud, S.** (2012). *Tanulmányok a hisztériáról*. Ford. Bart István és Schulcz Katalin. Budapest: Animula.
- Gennep, A. van** (2007). *Átmeneti rítusok*. Ford. Vargyas Zoltán. Budapest: L'Harmattan.
- Grossmann, É.** (2012). Hisztérikus szenvedélyek Artaud-nál és Deleuze-nél. Ford. Schneller Dóra. *Enigma*, 19(72): 60-68.
- Jászay T.** (2012). Játék életre halálra. *Revizor*, 2012. júl. 5. <https://revizoronline.com/hu/cikk/4067/the-life-and-death-of-marina-abramovi-holland-festival-2012/>
- Jones, A.** (2011). The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. *The Drama Review*, 55(1): 16-45.
- Kristeva, J.** (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. (Ford. Leon Roudiez.) New York: Columbia University.

- Kristeva, J.** (1996). Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel*, 20: 169-184.
- Kristeva, J.** (2007). A melankolikus képzelet. Ford. Dobossy Anna. *Thalassa*, 18(2-3): 29-50.
- Lacan, J.** (1997). *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII. The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Ford. Dennis Porter. New York: W.W. Norton.
- Nasio, J. D.** (1990). *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*. Paris: Rivages.
- Orbán J.** (2014). A performativitás kegyetlensége. In: Di Blasio Barbara (szerk.), *A performansz határain* (40-63). Budapest: Kijárat.
- P. Müller P.** (2009). *Test és teatralitás*. Budapest: Balassi.
- Phelan, P.** (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. New York: Routledge.
- Rosner K.** (2012). *A színészi jelenlét és a csend dramatikusan-teátrális játékai*. Budapest: L'Harmattan.
- Safouan, M.** (1980). In praise of hysteria. In: Stuart Schneiderman (ed.), *Returning to Freud* (55-60). New Haven: Yale UP.
- Žižek, S.** (2000). The Thing from Inner Space. In Renata Salecl (ed.): *Sexuation* (216-260). Durham/London: Duke University.



Pintér-Németh Nikolett

A vokális hang átmenetei és megnyíló hangrések Ladik Katalin rádiójátékában

„[A vágy] nem egy bizonyos, nyelv előtti helyen létezik, ahonnan manipulálhatná a nyelvet, és eszközként használhatná azt fel saját, különös céljaira. Végére egybeesik magának a nyelvnek a szabálytalan természetével, hangjainak visszaverődésével, összehangzásaival.”

(Mladen Dolar)¹

Bevezetés

A vokális hangban feláruló rés a hang köztességéről árulkodik, amely meghatározza annak mind a testhez, mind a szubjektumhoz vagy a jelentéshez fűződő viszonyát. Egyszerre tartozik a külsőhöz és a belsőhöz, egyaránt tekinthetjük anyagi és tűnékenységében megfoghatatlan természetűnek, illetve vizsgálhatjuk mind a biológiai funkciók, mind a kulturális közeg szerint. A társas életben betöltött szerepe felbecsülhetetlen, hiszen a hang kötelékként áll a társadalmi szövet és a szubjektum intim magva között.

Jelen tanulmány fókuszában a vokalitás Mladen Dolar által kidolgozott, Jacques Lacan vágy- és szubjektumelméletére épülő koncepciója áll, mely a hangot a vágy köztes tárgyaként fogja fel. Közben rávilágít azokra a problémákra, megközelítési módokra, amelyek a vokális hang filozófiai, esztétikai és nyelvelméleti kutatásai során zsákutcát jelentettek a hangjelenség kibontását illetően. Ezen hozzáállások egyfelől – mint a nyelvi szabályszerűséget zavaró tényezőt – likvidálták, pontosabban „elnémították” a hangot, másfelől ugyan előtérbe állították hangzó minőségét, ezt azonban birtokolható tárgyként kívánták rögzíteni.

¹ „[Desire] does not preexist somewhere else from where it could manipulate the language and use it as a means for its particular purposes. Ultimately it coincides with the erratic nature of language itself, with its sound echoes and reverberations, its co-sonances” (Dolar, 2006, 151. – saját ford.)

Az empirikus kutatás és a zene felől Martha Feldman ad támpontot a hang által nyitott rés vagy a testben érzékelhető váltóhangok okozta törés értelmezéséhez. Ez az állandó kockázati tényező szerinte ugyanis szembe megy mindenféle tökéletesítési szándékkal, és megakadályozza, hogy a hangot az éteri szférába emeljük. Ehelyett megmutat valamit az önmagát létrehozó mechanizmusból, amely létrejött pillanatától kisiklik a szubjektum irányítása alól.

Figyelembe véve mindezen szempontokat, a hang heterogenitás kiemelkedő példáit találjuk Ladik Katalin vokális performanszai és hangköltészeti alkotásai között. Általuk a szóban forgó „hangrés” művészi alakváltozataival szembesülünk, amely hírt ad a szubjektum sokrétűségéről, bizonyos esetekben erejéről, egyszersemind felvillantja önmaga kiszolgáltatottságát és sérülékenységét. A következőkben egy elméleti áttekintést követően a felvázolt szempontok szerint elemzem Ladik – *Aki darazsakról álmodik* című rádiójátékát, különös tekintettel a hang átmeneti helyzeteire. Továbbá röviden kitérek Alfred Wolfsohn terápiás énekműhelyére, ahol az énekhangok mellett nélkülözhetlenné váltak és létjogosultságot nyertek az emberi testből kiszakadó vokális zajok, ezek kulturális értelemben történő tendenciaszerű felülírása és elhallgattatása ellenére.

Vokális hang mint a vágy köztes tárgya

Mladen Dolar *A Voice and Nothing More (Egy hang és semmi több – 2006)* című monográfiája a vokális hang problémakörét tárgyalja elsősorban a pszichoanalízis felől. Egyben rávilágít arra a hiányosságra, hogy az általánosnak mondható, jellemzően két irányból történő megközelítési mód nem teszi lehetővé a hangnak – mint kizárólag köztességében megragadható entitásnak – a komplex vizsgálatát. Egyfelől a megértést segítő kommunikációs funkciójában, pusztá jelentésközvetítőként alárendelt szerepet kap a nyelvi jelentés dominanciája mellett. A tudat szintjén ez egy „hangtalan hang”, amely leginkább akkor tölti be hordozó szerepét, ha észrevétlen marad, és kitüremkedéseivel vagy túlzott sajátosságaival nem zavarja az általa közvetített üzenetet. Eszerint tekinthetjük egyfajta homogén vagy átlátszó matériának, amely az adott célnak megfelelően formázható. Másfelől, ha a jelentés helyett a hang minősége kerül előtérbe, akkor a másik, kulturálisan elfogadott lehetőség szerint a hang esztétikai élvezet tárgyává válik, mint például a klasszikus opera vagy egyéb énekműfajok számos esetében. Így a hang fétis tárgyként rögzül, s ebben az illuzórikus pozícióban szem elől veszítjük átmeneti jellegét.

A strukturalista nyelvészet, különösen a hangtan redukciós elméletének a kritikáját fogalmazza meg Dolar, amikor azzal a váddal él, hogy a fonológia „megölte a hangot”. „[...] a hús-vér emberi hang maradéktalanul strukturális jegyek hálózatába lett betagozva a tulajdonságok meglétének vagy hiányának alapján. Vagyis a fonológia alapító gesztusa a nyelv szubsztanciájaként értett emberi hang teljes redukciója lett” (Dolar, 1996, 61).

Míg a fonéma egyedül a különbözőségek alapján létező, elvont, negatív elem, addig a hang elválaszthatatlanul kapcsolódik a testek anyagságához, mintegy összekötőként áll a nyelv és a test között. E kapcsolatot azonban nem összeolvadásként kell értenünk, hiszen mindig marad egy rés a hang és a test között (Dolar, 1996, 62). Az oppozíciós elv szerint működő fonéma kategóriáján belül tehát értelmezhetetlen a hang pozitív, bár illékony fizikalitása és mozgása. Az olyan nem nyelvi elemek, mint például az intonáció, a hangsúly vagy a kiejtés e rendszerben többletkategóriaként tűnik fel, mint az ellentétpárok szükségszerű kiegészítői (Dolar, 2006, 18-19). Dolar éppen a prenyelvi vagy a nyelven túli hangjelenségek példáival szemlélteti azt a többletet, amely a jelölő melléktermékeként, „maradékaként” jelentkezik (Dolar, 2006, 23-32). A fentiek mellett ilyenek lehetnek a nyelvbe beépülő testhangok, például a csuklás, a köhögés vagy az ásítás, amelyek – bár grammatikai értelemben önmagukban nem bírnak jelentéssel – mégsem elhanyagolhatók a megértés szempontjából. Pusztán megjelenésükben, esetleg feltűnésük időzítésében vagy ritmusában hordozzák jelentésmódosító, azt felülíró vagy elhomályosító jegyüket. Idetartozik továbbá a nyelvészek által is vizsgált kezdeti beszédfejlődés, amely a korai életszakasz hanghasználati sajátosságait érinti, de ide értjük a sírás vagy üvöltés vokális aktusait is.

Roman Jakobson is felfigyelt a kisgyerekek előnyelvi tevékenységére – vagyis a gögicselésből a beszéd felé tartó átmenet folyamataira – és annak tanulságaira. Ekkor történik ugyanis, hogy a nyelv előtti vagy nyelven kívüli hanggesztusokat fokozatosan felváltják a fonológiai értékkel rendelkező beszédhangok. Jakobson szerint ez a folyamat megegyezik a monologikus beszéd-től a párbeszéd felé való elmozdulással, ugyanakkor azt is megállapítja, hogy „[a] gyermeki gögicselés fonetikai gazdagságát fonológiai természetű erők kezdik korlátozni”, vagyis a hang sokféleség a nyelvbe rendeződésekor egy redukció áldozatául esik (Jakobson, 1969, 75-76). Jakobson ezt azzal magyarázza, hogy a jelentést szolgáló megkülönböztető jegyek – amelyek a fonológiai rendszer rétegzett struktúráját adják – nyelvi állandókként kezdenek működni. A gyermekek nyelvtanulási folyamatában meghatározott kronológiai sorrendben és az oppozíciós rendszernek megfelelően követik egymást az egyre bővülő és egyre összetettebb, nyelvi jelentést hordozó elemek (Jakobson, 1969, 77, 83).² Az így megmutatkozó fejlődési törvényeket Jakobson általános érvényűnek tekinti a nyelv egész dinamikája szempontjából:

„[A] nyelv valójában olyan irányított és rendezett eszköz, amely fogalmak kifejezésére szolgál. Elegendő hangja van és ezeket a természeti adottságokat jelentés hordozására alkalmas, oppozícióban álló minőségekké alakítja át. Ennek a tételnek a fonológiai struktúra [...] törvényei a bizonyítékai” (Jakobson, 1969, 89).

² A kezdeti nyelvtanulás során, általában a nyelvben gyakrabban előforduló oppozícióktól indulva, fokozatosan épülnek egymásra a rétegek. Kezdetben tehát a megtanulhatóság, a memorizálás érdekében az egyszerű, redukált formák lesznek használatosak (Jakobson, 1969, 76-80). Elsőként például a fonémák megkülönböztető funkciójának előfeltételeként elkülönülnek egymástól a magánhangzók és a mássalhangzók, majd Jakobson megállapítása szerint előbb a mássalhangzók kapnak fonémaértéket (Jakobson, 1969, 83, 87). A nyelvész megfigyelése szerint ez a sorrend összevethető az afáziás betegek nyelvi leépülésének folyamatával, ahol ugyanez visszafelé játszódik le (Jakobson, 1969, 81).

Mindez egybeesik azzal a homogenizációs folyamattal, amelyet Dolar a hang „elnémításaként” értékel.

Másfelől Lacan tévesnek tartja azt a megítélést, miszerint a csecsemők hangtevékenysége monológyszerűen önmagukra irányulna.

„A kisgyerekek ebben a diszkurzusban, amelyet magnóra lehetne venni, nem önmagukért beszélnek, ahogy azt az emberek mondani szokták. Kétségtelen, hogy nem szólítják meg a másikat, ha itt az *én* és a *te* funkcióiból eredő elméleti megkülönböztetést értjük. Azonban bizonyos, hogy vannak ott mások [...], nem egy meghatározott személyhez szólnak, csak beszélnek – ha megbocsátanak a kifejezésért – à la cantonade” (Lacan, 1973, 208).³

Ebben az aktusban Lacan szerint felfedezhetjük „a szubjektum konstitúcióját a Másik mezejében”.

A feminista kritika felől többek közt Hélène Cixous és Julia Kristeva az anya és a csecsemő szonorikus, testi párbeszédére hívják fel a figyelmet. Kristeva bevezeti a szemiotikus *chora* fogalmát mint a jelölés olyan modalitását, „melyben a nyelvi jel még nem artikulálódott mint a tárgy hiánya, illetve a valóság és szimbolikusság különbsége” (1974, 111). Szerveződése vokális és gesztusbeli, amelyet természeti, illetve társadalmi-történeti rendezettség szabályoz. A nyelvelsajátítás előzetes – az anya testéhez kapcsolódó kinetikus és ösztönök által vezérelt – feltételeiről van itt szó, amelyek azonban nem azonosak a nyelvvel (Kristeva, 1974, 111-113). „A gyerekek első mondókáiban mutatjuk ki az első fonémákat, morfémákat, lexémákat, illetve mondatokat megelőző ritmusokat, intonációkat” (Kristeva, 1977, 68). Míg a korai életszakasz nyelvelsajátítási, illetve „a szubjektum képződési folyamatában” diakrón módon megfigyelhetők a *szemiotikus* artikulációk, addig a szövegekben eltérő arányokban – mint a szintaxist felforgató, a jelentéshez és a jelöléshez képest heterogén dinamikák – szinkron folyamatokként is megjelennek (Kristeva, 1974, 113; 1977, 68-69). E működésmód termékeny területe a költői nyelv, de a pszichotikus beszédben is ez munkál.

Cixous *écriture féminine* koncepciójában a nő önmagát írván visszatér a testéhez, ezáltal az írás aktusában a logosz elleni fegyvert kovácsol, hogy kitörjön a patriarchális kultúra elnyomásából, ezáltal „nyomot hagyjon az írott és a beszélt nyelvben”. Cixous hangsúlyozza a nőnek mint anyának – „aki maga a méh” – a teremtő erejét: „Benne, rejtetten, mindig tette készen, forrás rejtőzik; és hely a másik számára” (Cixous, 1976, 363). A női írást az anyatejre utalva „fehér tintával írt írásként” és alapvetően hangzó, „éneklő írásfolyamokként” vagy ritmusként jellemzi, amely mint alkotói forrást, megtartja az anyához és a gyermekkorhoz fűződő szoros kapcsolatát.

Dolar a vokális hang lényegi sajátosságának tekinti annak belső kapcsolatát a jelentéssel, amely itt a benne rejlő megnyilvánulási szándékkal azonos, és amely önmagában a jelentés felé mutat. A hang jelentéssége így az önmagát kifejező

³ Lacan szövegeinek (XI. és XX. szeminárium) angol fordításait használom, az itt szereplő idézeteket saját fordításban közlöm.

szubjektivitást hozza magával, amely azonban nem tévesztendő össze a jelentéssel: „[A hang] az az anyagi tényező, amely ellenszegül a jelentésnek, és ha azért beszélünk, hogy mondjunk valamit, akkor éppen a hang az, ami kimondhatatlan” (Dolar, 2006, 15). Mindez a hang és a jelölő különbségéhez vezet, amelyben a hang kisiklik a jelölő ismételtősége alól, és olyan többletként jelentkezik, amely nem fixálható. Dolar hangértelmezése tehát a pszichoanalízis felől a *hangtárgy* koncepciójának a kibontását ajánlja, mint Lacan *objet petit a* (kis a tárgy) fogalmának egyik megvalósulási formája (Dolar, 2006, 11).

Az *objet a* Lacan elméletében a vágy oka (a Másik vágya), egyben egy maradék a vágyban, amely kielégületlensége miatt fenntartja azt (Lacan, 1975, 12). Az *objet a* továbbá valami, amiről a szubjektum levált azért, hogy megalkossa önmagát, ezáltal azt a hiány szimbólumának is tekinthetjük: „Tehát egy tárgynak kell lennie, ami először is elválasztható, másodsor pedig valamilyen kapcsolatban áll a hiánnyal” (Lacan, 1973, 103). Lacan megállapítása szerint ezek olyan megnyerő, részleges tárgyak, amelyek nem töltenek be semmilyen funkciót – az analitikus ide sorolja például az arcot, a tekintetet, a mellet és a vokális hangot is (Lacan, 1973, 242; Evans, 1996, 138).

A Dolar által jelzett hang többlet eszerint egy strukturális jelenség, amely a szubjektum kialakulásának mozzanatához kötődik, és amelyet a szemről lehasított tekintethez hasonlíthatunk. Önmagunkat hallani, vagyis önnön hangunk felismerése – a nárcizmus egy elemi megnyilvánulása, „amely szükséges az én minimális formájának létrehozásához” – a tükörstádiummal megegyező állapot, időben azonban megelőzi azt (Dolar, 1996, 64). Dolar felteszi a kérdést: „az anya hangja vajon nem az első problematikus kapcsolat-e a Másikhoz, az a köldökzsinórt helyettesítő anyagtalan összeköttetés, amely az élet legkorábbi szakaszainak a kimenetelét alakítja?” (Dolar, 1996, 64). Megjegyzendő, hogy némileg ellentmondásos Dolar részéről az „anyagtalan” jelző, minthogy későbbi írásában (*A Voice and Nothing More*, 2006) a vokális hang illékony anyagi természetét állítja.⁴

A jelölő és a hang viszonya a nyelv és a vágy közti egymásba fonódó kapcsolatként írható le, ezt érzékelteti Lacan *lalangue* koncepciója. A fogalom egy dichotómia összekapcsolását rejti: egyik oldalán az értelmes, a tudat szintjén működő jelölő (a szó mint jelölő) áll, míg a másik pólust egy – a nyelv számára idegenként feltűnő – hangbéli elem és egy általa bevezetett váratlan jelentés (a szó mint hangtárgy) adja. A szembenállás ellenére ezek nem szétválaszthatók: „A *lalangue* nem a jelölőként értett nyelv, de nem is a nyelv egyszerű alárendelése a hang visszaverődéseknek. A koncepció éppen ezek különbségét, e két eltérő logikát mutatja meg, ezek különválását és egységét magában az elhajlásban.”⁵ Lacan szerint a nyelvet, amely a tudattalant strukturálja, a *lalangue* alkotja:

„[...] a tudattalan azonos a tudással, azzal a tudással, amely tudja, hogyan kell bánni (*savoir-faire*) a *lalangue*-gal. És amit a *lalangue*-gal

⁴ Az anya és a csecsemő szonorikus kapcsolatát elemző női írók, mint például Hélène Cixous, Julia Kristeva vagy Adriana Cavarero kifejezetten hangsúlyozzák e viszony testi jellegét.

⁵ „*Lalangue* is not language taken as the signifier, but neither it is conceiving language simply under the auspices of sound echoes. It is, rather, the concept of their very difference, the difference of the two logics, their split and their union in that very divergence [...]” (Dolar, 2006, 143-144 – saját ford.).

tudunk csinálni, az messze túlmutat azon, amit a nyelv címszó alá vehetünk” (Lacan, 1975, 126-127).

Az itt szóban forgó eltérés távol áll a Saussure-féle differenciáltságtól (a nyelvi meghatározó jegyeiktől), sokkal inkább a hangtárgyon keresztül a nyelvben, a jelölő szintjén jelentkező élvezetről van szó, amely tehát a tudattalan működését is jellemzi (Dolar, 2006, 144-145). A szójátékok, a homonímia vagy a nyelvi elvétel rávilágítanak a vázolt folyamatra, amint egy – akár értelmetlennek tűnő – másik jelentés, egyfajta „szennyeződés” vagy új formáció jön létre a hangzás által (Dolar, 2006, 140).

Hasonló állítást tesz Julia Kristeva is a szöveg *szimbolikus* és *szemiotikus* regisztereinek szembeállítására révén és a költői nyelv működésének vizsgálata során (*A költői nyelv forradalma*, 1974). E két eltérő modalitás mindig együtt jelentkezik, szövegtípustól függően meglehetősen eltérő arányokban. Kristeva elméletének lényege egy heterogén jelentés-konstrukció kidolgozása, amely a költői nyelv mellett szintén inspirációt merített az ezzel rokon prenyelvi, korai életszakasz vokális megnyilatkozásainak és a pszichotikus beszédnek a kutatásából (Kristeva, 1977, 68–69). A szövegen belül, annak korlátozó mechanizmusai, grammatikai szabályai – *szimbolikus* modalitása – mellett eszerint mindig működik valami más, amit a vágyak, a tudattalan, a testi öröm és az ösztönök mozgatnak, és ami itt-ott megbontja a lehatárolt értelem szabályait. A poétikus nyelv „jelölő-működéseinek sajátossága által nem más, mint folyamatba helyezése – amikor nem kifejezett dekonstrukciója – a jelentés identitásának és a beszélő alanyának [...]”, ami egyben a társadalmi struktúrák és intézmények válságait is magával hozza (Kristeva, 1977, 62).

Összegzésként elmondhatjuk, hogy problémába ütközik a nyelvi jelentésen túli hangzó réteg – és vele együtt a vágy – egy meghatározott pozícióba való elhelyezése. Még kevésbé lehetséges ezen tartalmakat leválasztani a nyelvről, függetleníteni és kibontani azokat a nyelv kötelékéből. A nyelvnek a hang által fellépő szabálytalanságát valamiféle kinövés-ként vagy ráncolódásként képzelhetjük el. Az „értelmezés” lehetősége éppen abban az aktusban tárulhat föl, amelyben megmutatjuk a nyelv elhajlását: „a hangok kiszámíthatatlan visszhangját a jelölőben” (Dolar, 2006, 151).

A váltóhang rejtett kockázata

A hang e köztes szerkezetéből adódó, benne feltároló rést – részben szintén a lacani elméletre alapozva – Martha Feldman konkrét testi aktusokban, illetve énekesek nem mindennapi produkcióiban vizsgálta. Empirikus megfigyeléseken keresztül tanulmányában (*Voice Gap Crack Break*, 2019) rámutat a vokális hang azon tulajdonságára, amely mindegyre a megtörés és a sérülékenység kockázatát hordozza, miközben a hallgatóban meghatározó hatást vált ki. A mély és a magas, pontosabban a mell- és a fejrezonancia áthidalásáról van szó, amelyet az énekesek többnyire igyekeznek technikailag elkendőzni. Hasonló a helyzet az ének- és

beszédhang hirtelen átmeneteiben, de köznapi példaként említhetjük a serdülőkorban lévő fiúk hangszínbeli változásakor kialakuló időszakos irányíthatatlanságot is a hanggi apparatus fölött. A törés pillanata, mintegy a hang „átadása” a testnek, egyfajta ráhagyatkozás – amelyben a hangképző szervek, így a hangképzés testisége kerül előtérbe –, mindig a kiszámíthatatlanság momentumát hordozza. Ugyanakkor egyes ünnepezt művészek, akik közül Feldman néhányat említ,⁶ szándékosan játékba hozzák a vokális sikerületlenség kockázatát, amely különös törekenységet, sőt olykor intimitást kölcsönöz produkcióiknak. Feldman ezt valamilyen trauma újrajátszásaként értékeli bizonyos kereteken belül (Feldman, 2019, 189).

Ezen a ponton kitérőt teszek Alfred Wolfsohn munkásságára, aki autodidakta énektanárként kidolgozott egy pszichoterápiás hatású énekmódszert, amelyet elsőként önmaga gyógyítása céljából alkalmazott. Az I. világháborús élmények okozta fiatalkori traumáit és hanghallucinációit kezelte sikeresen. A hangképzés öngyógyító mechanizmusának feltérképezéséhez saját emlékei, elsősorban a haldokló sebesültek vérfagyasztó üvöltései adták a kiindulópontot és egyben a szükségletet. Carl Gustav Jung archetípus-elméletéből merített inspirációt, és empirikus bizonyítékot talált arra, hogy a vokális aktivitás alapvetően összekapcsolódik a pszichés folyamatokkal. Az „ének” számára nemcsak a zenei hangokból állt, hanem egyaránt teret engedett a vokális zajnak, hiszen ez vitte közelebb a psziché és a tudattalan természetéhez: „Wolfsohn munkája a hangban [voice] az árnyék tilalmát vonta kétségbe, amelyet a klasszikus énektradíció tart fenn. Tanításán keresztül ezeket az úgynevezett zajokat vette pártfogásba, és csiszolta, amíg tanítványai egy minden addiginál szélesebb és formálhatóbb hangra találtak” (Newham, 1992, 329).

Ezzel a módszerrel az emberi karakter mellett olyan hangok képződtek, amelyek inkább az állati vagy a gépi hangzáshoz közelítettek. Wolfsohn egy kéziratában a következőt írja egy tanítványával folytatott munkájáról: „Az emberi hang fejlesztésére irányuló munkában az énekes egyre inkább lehatol testének mélységeibe, így eljut hangjának egy új, ismeretlen hangzásához, amelyet furcsa, idegen hangként hallgat.”

Láthatjuk, hogy bár Feldman a zenei világ felől közelít az énekhangban bekövetkező töréshez, a leírt jelenség mégis párhuzamba állítható Wolfsohn „árnyékhangjaival”. Feldman számára a váltóhang ténye a testben kijelöli annak a tátongó szakadéknak a helyét, amely Dolar számára a hang és a test közé ékelődő, megszüntethetetlen rést jelent. „Érzékelhető módon e »hangok« [mellhang és fejhang] közötti váltást, amelyet a gége mozgása vált ki, nyugtalanító zavar kíséri, mivel leleplez valamit, aminek rejtve kellene maradni a fül számára, nevezetesen magát a tényszerű mechanizmust” (Feldman, 2019, 191).⁷

⁶ Mind a klasszikus zene, mind a jazz területéről hoz példákat (a teljesség igénye nélkül): Cecilia Bartoli, Maria Callas, Ben Heppner, Nina Simone, Billie Holiday vagy Leny Andrade.

⁷ „Notably, the shift between the »voices«, produced via movement of the larynx, is thought to cause a disconcerting disturbance due to an exposure of that which should be kept aurally hidden, namely, the literal mechanism itself.” (Saját ford.)

Heterogén szubjektumkonstrukció Ladik hangjátékában

Ladik Katalin *Aki darazsakról álmodik* (1982) című rádiójátékában több szinten is megfigyelhető a fent tárgyalt hangrés megnyilvánulása konkrét, előadói formákban. A produkció az Újvidéki Rádió 1988-as felvételén hallható, Vajda Tibor rendezésében. Előadói Ladik mellett Avanesian Alex és Katona Imre József, további társalkotói pedig Biszák Júlia, Fischer Károly, Fülöp Gábor, valamint a zeneszerző, etnográfus és hangszerkészítő, Király Ernő, Ladik korábbi házastársa. A hangjátékot a Magyar Rádió *Furcsa, aki darazsakról álmodik* címmel közvetítette 1982-ben. A hallgató egy időtlen, változó tereken átívelő álmotazás állomásait követheti, ahol különböző férfi és női karakterek bukkannak fel, majd tűnnek el. A fő narratívát Ladik hangja adja, amely azonban maga is változatos alakokat és pozíciókat ölt. Ezt a megsokszorozódást egyrészt saját vokális hangkészletének sokszínűsége, másrészt a hangtechnikai eszközök – mint például montázs, frekvenciaváltás vagy visszhang –, harmadrészt pedig a szöveg töredezettsége és grammatikai szabálytalansága idézi elő. A szöveg egyébként szintén montázs-szerű, Ladik különböző köteteiből származó verseinek részleteiből vagy kiragadott soraiból, motívumaiból épül fel, például: *Ballada az ezüstbicikliről* (1969), *Elindultak a kis piros bulldózerek* (1971), *Ikarosz a metrón* (1981), vagy a *Kiűzetés* (1988) kötetekből. A szövegek hol megszólításként, hívásként vagy párbeszédként, hol az események külső vagy belső narrációjaként, esetleg mindezek környezetét alkotó párhuzamos elemekként értelmezhetők.

A vokális hangok mellett – amelyeket eleve az elektronikus hangfelvétel vagy a rádió médiumán keresztül hallunk – különböző hangszerek, zajok és ezek elektronikus manipulációi is megszólalnak. Ezek néha markánsan különválnak egymástól, máskor azonban hangzásuk közelít egymáshoz, és az emberi test is hangszerként kezd funkcionálni – akárcsak Ladik performanszaiban. A többnyire diszharmonikus zenei vagy éppen zajokból (konkrét zenei elemekből) álló „háttér” atmoszferikus, téralkotó szerepét tapasztaljuk, amely a visszaverődés eltérő „felületeit” és hangzó tereit hozza létre. Egyenrangú matériát alkot, sőt időnként felül is kerekedik a vokális szólamokon, amint hullámszerű pulzálása elnyomja a szöveget és az emberi hangot, azt a hatást keltve, mintha fizikailag elnyelné, bekebelezné vagy elárasztaná a vokális előadót, aki azután ismét a partra vetődik, és folytatja képzeletbeli bolyongását a megnyíló és bezáródó álomterek között.

A hangszerek sem a megszokott zenei hangokat játsszák. Király Ernő a népi hangszerek kísérleti átalakításával (áthangolás, a szokásostól eltérő eszközökkel való megszólaltatás vagy hangszedők beépítése) újfajta hangzás, egyfajta „népi zajzene” kialakítására törekedett, így a hangjátékban megszólal például a *citrafón* (átalakított citera) és a *tablofón* is. A Feldman által felvázolt hangrés itt felfokozott formában észlelhető, hiszen úgy tűnik, már-már az akusztikus törések, szakadások veszik át az uralmat, amikor a befogadó időnként képtelen beazonosítani, hogy mikor mit is hall. Ez a „szakadék szélére sodort hang” a hallgatóban az idegenség érzését keltheti. Általánosságban elmondható, hogy a nyugati kultúrára jellemző elvárás a vokális törések elfedése, észrevétlen áthidalása, köznapi és művészi

szinten egyaránt, amint ezt a klasszikus énektechnika is tanítja.⁸ Ugyanez vonatkozik a hangszeres játékot kísérő, szintén kiküszöbölhetetlen mellékzajokra is – például amint a gitáros ujja a húrokat súrolja –, amelyek a zenei hangokkal párhuzamosan keletkeznek, még ha figyelmünk másra is irányul. A népi kultúra felől a siratóének improvizatív gyakorlata enged nagyobb szabadságot a test és a szubjektum törékenységének kifejezésére. Bár kultúránként eltérő formában, párhuzamosan jelenik meg a halott életútjának és földi kapcsolatainak a narratívája, miközben annak egysége és jelentése szétesik a sírás és jajgatás ösztönszerűen feltörő, kontrollvesztett állapotában. Nem véletlen, hogy a történelem során tiltások övezték ezt a többnyire női vokális performanszt. Ladik művészetében is meghatározó, ismétlődően feltűnő motívumként szerepel a siratóének. A zene határán, illetve az ének–beszéd köztességében mozgó aktusait felfedezhetjük például az itt tárgyalt hangjátékban, vagy a „Három árva” című balladafeldolgozásában, amelyben a költő a címadó népballada egymásra játszott archív felvételeivel lép dialógusba.

Az *Aki darázsakról álmodik* dramaturgiáját is meghatározza a különböző szövegrészek párhuzamos egymásra játsszása. Többször találkozunk a tisztán kivehető szöveg atmoszféráját alkotó visszhangzó beszéddel, viháncolással, torokhangokkal, elnyújtott jajszóval vagy erotikus sóhajokkal. Ezek gyakran kontrasztban állnak a főszöveg értelmével, és előfordul, hogy mintegy légüres teret hagyva maguk után, hirtelen végük szakad. Jó példa erre a hangjáték harmadik perce körül az *Egy* című hétsoros költemény előadása, amelynek írott változata a *Bukott angyalok* ciklusban szerepel. (Itt nem hangzik el, de a *Kiűzetés* kötet lapjain egy Borges-idézet áll mottóként (A *Titkos csoda* c. novellából): „Amikor felébredt, a világ / mozdulatlan és süket volt.”) Ladik szövege a következő: „Ez a repedt fal álomkörtől terhes. [a hangkölteményben álomkór helyett álomgolyó szerepel] / Ki ez a darázs fölöttem? / Ki ez a nő, aki meszel bennem? / Ha mindez, ami körülvesz – fal, / ha én darázs vagyok / és bennem ez a rovar – ember, / akkor hol végződöm én, s hol kezdődik az ember?” Majd ugyanebből a ciklusból a *Hajnal közeledtén, az álom torkolata előtt* című vers sorai következnek: „Elosonok, mielőtt még felébrednék. / A fű nem fű az égi pázsiton [...]”. A „Ki ez a nő...?” kérdéstől kezdve megjelennek a háttérben a visszhangok, amelyből többször kihallatszik, amint egy másik női hangkarakter többször megismétli ugyanezt a kérdést, illetve szövegfoszlányok visszaverődéseit. A tárgyasulás folyamatában – amely az én kettéhasadását, sőt többszöröződését okozza – megjelenik a külső és a belső, valamint az ember és az állat kontrasztja, egyben határainak felbomlása. A darázs itt a belőlem lehasadt, bennem zümmögő másik, akivel azonosítom magam, miközben az mindvégig megőrzi idegenségét, és aki ellenőrizhetetlenül ki-be röpköd a repedt falakon. A női én szintén egy lehasadt identitást jelöl, amely talán önnön határainak és a repedt falnak a helyreállításán munkálkodik. Az idegenség egyben hallható, szonorikus formában tűnik fel egyszerre a testen belül és azon kívül, minthogy annak körvonala bizonytalan, részben éppen a hang hatása miatt. Mindez felidézi azt a köztes pozíciót Dolar elméletéből, amely átmenetiségében mindig a narcizmus zavarát okozza.

⁸ Kivételt képez a jódlí, amely éppen a fej- és a mellrezonancia hangjainak sűrű, ritmusos váltakozására épül.

A felvétel egyébként zümmögésre emlékeztető hangzással indul, majd a fenti részt megelőző bevezetés egy megszólítás aktusa: „Jer ide, Mató!” dallamosan ismétlődő, szinte csábító és egyre hevesebb hívás egy férfi és egy női hang duettjeként. A zavar már itt érzékelhető, hiszen a név szótagjaira és hangjaira hullik a visszhangos térben. A hangszerek és a hanghordozás sodrásában az eleinte közelséget sugalló becenév kifordul értelméből, és ismerős jellege a nyugtalanító elidegenedés áldozatául esik.

Máskor halandzsza kifejezések vagy mondókaszerű szövegfoszlányok kerülnek hangsúlyos pozícióba, amelyek bár az intonáció szerint megerősítő funkciót töltenek be az érthető szöveg alátámasztásaként, hatásuk ezzel ellentétben éppen annak elbizonytalanítása lesz. Többnyelvűséggel is találkozunk, például az angol „Leap me, here! Here! / Teapotty. Teapotty.” vagy a „Buybuy ! I’m fly!” kifejezések beillesztése a magyar nyelvű szövegfolyamba, ami váratlanul egy eltérő nyelvi–kulturális–földrajzi–politikai és hangzásbeli kontextust teremt. Az utóbbi szövegrészt módosított frekvenciában mondja (vagy inkább éneкли) egy torz, gépies női hang, amely azután kárörvendő nevetésben elhal. Kíséretként légiriadóra emlékeztető, szirénázó hangot hallunk, de asszociálhatunk ismét a darázs zümmögésére is.⁹ A zene szintjén továbbá erős hatást kelt az egyházzeneire emlékeztető, kánonszerű női ének, amely a *Ha múltna e láng* című vers (*Ikarosz a metrón* című kötet, 1981) interpretációja. A szólamok burjánzása közben a zenei szerkezet a nyelvihez hasonlóan szintén szétesik, majd éles váltásban egy mély, eltorzított férfihang követi, a *Pedagógiai vázlatkönyv* című vers (*Bukott angyalok* ciklus, *Kiűzetés*, 1988) kiragadott soraival és Ladik egy karakterváltozatának erotikus kommentjeivel tűzdelve.

A nyelv határán, a szétesett jelölők és megbomlott nyelvi jelentés változataiban egyértelműen tetten érhetjük a *lalangue*-ként definiált jelenséget, amely a tudattalan működésmódjához és a hangzó beszédhez köthető. Összefoglalva a vizsgált hangjátékban a következő előadói eszközök jelenítik meg a hangtárgyat: az ismétlés, a szavak és hangok töredezettsége, az érthetőséget elhomályosító, váratlan hanghatások, a prenyelvi vagy nyelven túli hanggesztusok dominanciája, mint például a beszédbe betörő sírás, nevetés, nyögés vagy kiáltás. Fontos szerepet töltenek be továbbá a szokatlan térhatást keltő vokális, hangszeres, elektronikus és zajszerű effektek, illetve ezek egyenrangúsága a szöveges elemekkel.

Az átmenet a tudat és a tudattalan rétegei között egy másik szinten is megjelenik, amikor a szöveg konkrét utalásokat tesz Lewis Carroll *Alice csodaországban* és *Alice Tükörországban* című meséire: „Alice a nagy botanikus kertben”, „Alice egy másik valóságba utazik”, „Alice a darázs testéhez hozzáilleszti a saját fejét” stb. Mintha fejezetcímeket hallanánk. Ladikot több ízben

⁹ Az otthontalanság, idegenség tematikája, vagy éppen a többnyelvűség kérdése visszatérő jelentőségű Ladik alkotói pályáján, tekintve, hogy a magyar kisebbség tagjaként Újvidéken született és dolgozott a korábbi Jugoszlávia multikulturális közegében. Kürti Emese (*Screaming Hole – Poetry*, 2017) behatóan foglalkozik a költőnő és performer halmozottan marginális helyzetével pályája során – mint nyelvi/politikai kisebbséget képviselő, alkotásaiban formabontó és provokatív női alkotó, aki eltért a korban elfogadott narratíváktól és viselkedésmódoktól. Később, a délszláv háború következtében ténylegesen elveszítette otthonát, és magyarországi emigrációba kényszerült.

is foglalkoztatta ez a téma, és 1980-ban bemutatott egy *Alice* című performanszt a Gyulai Várszínházban. Írott versek formájában is megjelent Alice alakja a *Kiűzetés* (1988) és a *Jegyesség* (1994) című kötetekben (például: *Zuhanás, Alice fészket rak az ég alján, Alice és a harkály*). 2012-ben *Alice Kódországban* címmel újraértelmezte korábbi performanszt (bemutató: Lengyelország, Muzeum Sztuki), amelynek fő témája az alkotó szerint „a más világba való átlépés” (Virág, 2016), a dolgokra való rácsodálkozás vagy a tárgyaknak és az éneknek a (tükör általi) megsokszorozódása során történő deformációja (Grozdits, 2017).

Összegzésként megállapíthatjuk Dolar nyomán, hogy a vokalitás egyfajta tükörként működik az akusztikus (külső–belső) térben. Alaphelyzetben ez a működésmód megelőzi a tükörstádium azon szakadását, amikor a tekintet leválik a szemről. Létrejöttéhez nincsen szükség kiegészítő eszközre (mint például a tükörrre), hanem az anya-csecsemő viszonyban valósul meg. Feldman ugyanakkor kiemeli a töréseivel együtt felvállalt vokális aktusban rejlő szabadságot – a tiltás megszüntetését, amely elrejtésre készített –, és a benne rejlő kétirányúságot. Végszóként Feldman erre vonatkozó szavait idézem: „Ahelyett, hogy [a hangrés] garantálná az üzenetek közös megértését, nyilvánvalóvá teszi a hangnak az *ellenszegülését* az iránt, hogy bizonyos referenciális jelentések biztosítékául szolgáljon, ehelyett kitart folytonos tranzakciója mellett” (Voice Gap Crack Break, 2019, 192).

Felhasznált irodalom

- Cavarero, A.** (2003). *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Ford. Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Cixous, H.** (1976). A medúza nevetése. Ford. Kádár Krisztina. In: Kis Attila Atilla – Kovács Sándor S.K. – Odorics Ferenc (szerk.), *Testes könyv, II.* (357-380). Szeged: ICTUS és Jate Irodalomelmélet Csoport, 1997.
- Dolar, M.** (1996). A hang-objektum. Ford. Berkovits Balázs. *Replika*, 2011, 77: 59-75.
- Dolar, M.** (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge–London: MIT Press.
- Evans, D.** (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London–New York: Routledge, 2006.
- Feldman, M.** (2019). Voice Gap Crack Break. In: Martha Feldman – Judith T. Zeitlin (szerk.), *The Voice as Something More* (188-208). Chicago–London: The University of Chicago Press.
- Jakobson, R.** (1969). *Hang – jel – vers*. Ford. Barczán Endre, Éder Zoltán, Fabricius Ferenc, V. Kovács Emőke, Pap Mária, Papp Ferenc, Ruzsiczky Éva, Szende Tamás, Petőfi S. János, Voigt Vilmos. Budapest: Gondolat, 1972.

- Kristeva, J.** (1974). A költői nyelv forradalma. Ford. Horváth Krisztina. In: Bókay Antal – Vilesek Béla – Szamosi Gertrud – Sári László (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása* (106-126). Budapest: Osiris, 2002.
- Kristeva, J.** (1977). Egyik identitásból a Másik(ba). Ford. Farkas Anikó. *Helikon*, 1995, (1-2): 62-79.
- Kürti E.** (2017). *Screaming Hole – Poetry, Sound and Action as Intermedia Practice in the Work of Katalin Ladik*. Budapest: acb ResearLab.
- Lacan, J.** (1973). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. Ford. Alan Sheridan. Szerk. Jacques-Alain Miller. New York–London: W. W. Norton & Company, 1998.
- Lacan, J.** (1975). *Encore. The Seminar of Jacques Lacan. Book XX*. Ford. Bruce Fink. Szerk. Jacques-Alain Miller. New York–London: W. W. Norton & Company, 1999.
- Newham, P.** (1992). Jung and Alfred Wolfsohn. Analytical psychology and the singing voice. *Journal of Analytical Psychology*, 37: 323-336.

Multimédia referenciák

- Ladik K. – Király E.** (1988). *Aki darazsakról álmodik* (LP – „Furcsa, aki darazsakról álmodik” rádiójáték felvétele). Radio Novi Sad.
- Grozdits H.** (szerk.) (2017). A mai művészet az alkímiával rokon – interjú Ladik Katalinnal. <https://librarius.hu/2017/10/14/mai-muveszet-az-alkimiaval-rokon-interju-ladik-katalinnal/>
- Virág Z.** (szerk.) (2016). Amikor kiállok a pódiumra, műtárgy vagyok – Ladik Katalinnal Virág Zoltán beszélget. http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/140/beszelgetesek_ladik.htm



Megjelent a **LÉLEKELEMZÉS 2022/1-es, tavaszi száma**

<https://psychoanalysis.hu/lekelemzes/20221>

TARTALOM

BÉRDI MÁRK, GARAMI VERA, LACKÓ ZSUZSA, SZÓKE KATALIN: Szerkesztői előszó

KEREKASZTAL

BORGOS ANNA, BÓKAY ANTAL, GYIMESI JÚLIA, PETŐ KATALIN: Kerekasztal-beszélgetés Erős Ferenc emlékére a Magyar Pszichoanalitikus Egyesület konferenciáján, 2021. október 8-án

ELMÉLETI TANULMÁNY

FALUVÉGI KATALIN: Piaget pszichoanalitikus ihletettsége: Freud és a fiatal Piaget
LŐRINCZ ZSUZSA: Mi „csak” beszélgetünk? A narratív értelmezés jelentősége és helye a pszichoanalízisben

JÁRVÁNY ÉS PSZICHOTERÁPIA

TANULMÁNY

KLANICZAY GÁBOR: A középkori pestisjárványok kulturális és vallási hatásai

DISZKUSSZIÓ

HORVÁTH KLÁRA: Hozzászólás Klaniczay Gábor: A középkori pestisjárványok kulturális és vallási hatásai című tanulmányához

FÜLÖP MÁRTA: Hozzászólás Klaniczay Gábor: A középkori pestisjárványok kulturális és vallási hatásai című tanulmányához

SZAJCZ ÁGNES: Analitikus Csodaországban. A terapeuta identitásának és munkamódjának alakulása a távterápia virtuális valóságában és háromszereplős áttételi helyzetében

FELHÁZI ANETT: Az imposztor-szindrómától a horror meséig. A test-és énértet biztonságának elvesztése külső (pandémia) és belső fenyegetettség hatására. Kezelési lehetőségek.

BOKOR LÁSZLÓ: Pszichoanalízis a krízis idején. A külső és belső realitás közötti határ cseppfolyóssá válása fenyegetettség hatására

KLINIKUM

TANULMÁNY

VINCZE ANNA: Negatív áttétel nélkül – a szelftárgy-áttétel fázisa

DISZKUSSZIÓ

CZIKORA DÁVID: A szelftárgy-áttétel esete a Hold sötét oldalával. Hozzászólás Vincze Anna: Negatív áttétel nélkül – a szelftárgy-áttétel fázisa című írásához

TÓTH ZS. IZABELLA: Egyszerre kint és bent. Hozzászólás Vincze Anna: Negatív áttétel nélkül – a szelftárgy-áttétel fázisa című írásához

VÁLASZ

VINCZE ANNA: Válasz Tóth Zs. Izabella és Czikora Dávid hozzászólására

HIRDETÉS

IMÁGÓ BUDAPEST (2022/1): Pszicho-dinamika: A pszichodinamikus mozgás- és táncterápia gyakorlata és elméleti háttere

PSZICHOTERÁPIA – a pszichoterápiás módszereken alapuló gyakorlat szakmai folyóirata: 31. évfolyam, 2. szám (2022. május)

Tájékoztató a Lélekelemzés szerzőinek
Angol nyelvű tartalomjegyzék

MEGRENDELÉS

- Magyar Pszichoanalitikus Egyesület honlapján keresztül: www.psychanalysis.hu/lelekelemzes/lelekelemzes_megrendeles
- E-mailen: info@psychanalysis.hu – megjelölve az előfizető nevét, postai és számlázási címét, valamint a példányszámot.

A 2021. évi **papír alapú** változat (tavaszi és őszi szám) előfizetési díja MPE tagoknak és jelölteknek kedvezményesen: **4600 Ft** (az online előfizetés a tagsági díjba beépítésre került, a lap tartama regisztrációt követően hozzáférhető)

Éves előfizetési díj nyomtatott példányokra + online hozzáférésre (nem MPE tagok részére): **6900 Ft** (1-2. szám ára és postaköltség).

Éves előfizetési díj **csak online** hozzáférésre (nem MPE tagok részére): **4200 Ft**

Egyedi lapszámok: **3500 Ft**/kötet (mely tartalmazza a postaköltséget is)

Megrendeléseket az előfizetési díj átutalása után tudjuk véglegesíteni!

A Magyar Pszichoanalitikus Egyesület számlaszáma: **11100104-19009856-38000007**

A közleményben kérjük feltüntetni: „Lélekelemzés_2022 + előfizető neve”



English Summaries

Theatre, Performativity, and Performance

KAREN JÜRS-Munby: ‘Did You Mean *Post-Traumatic Theatre*?’: The Vicissitudes of Traumatic Memory in Contemporary Postdramatic Performances

By analysing a few recent examples, the article explores how postdramatic forms of theatre might relate to forms of traumatic memory in the twenty-first century. In a first attempt to map the continuum of postdramatic and posttraumatic forms, we have moved from a performance that intimates the traumatic Real through structural trauma and movement traces of traumatic experience, to a performance that remembers a recent traumatic event by making us re-inhabit the traumatic situation and the loss it caused, to a performance that plays with vicariously experienced, mediated traumata and which raises the question whether traumatising may not also reside in the very form of global mediation itself. What can also be provisionally concluded is that postdramatic productions tend to be self-consciously aware of the theatrical and performative forms they employ to explore trauma and resist the closure and teleology of dramatically enacted narratives. At the same time, they are also implicitly critical of many mainstream ways of excessively representing traumatic events and histories in this digital information age. By slowing down and defamiliarising perception they seek to actively involve the audience and re-hone our response-ability for trauma and traumatic damage in the twenty-first century.

Keywords: post-dramatic theatre, traumatization, mediation, performance

JOLÁN ORBÁN: Performing Artaud in the Time of *Pandemic*

Antonin Artaud’s *The Theatre and the Plague*, delivered at the Sorbonne in 1933, was the most quoted and performed text in theatre and philosophical circles in the period following the pandemic. This text is on the website of Ariane Mnouchkine’s theatre – *Théâtre du Soleil* –, it is the title of the theatre film by Wolfgang Pannek – *Antonin Artaud’s, The Theatre and the Plague* (2020), it is the text that has been the subject of a tour of performances by the Lisbon director-couple John Romão and Salomé Lamas in Portugal (2020), it was staged by Frank Castorf with Racine’s play *Bajazid* in his “deconstructive” theatre performance “*Bajazid – En considérant le Théâtre et la peste*”

(2019). In this paper, I would like to focus on the different performances of Artaud's text, with a particular reference to the *mise en scène* of the body and the voice, to the deconstructive features of Castorf's theatre and to his "coworking" with the actors Jeanne Balibar, Jean-Damien Barbin, Claire Sermonne, Mounie Margoum, Adama Diop.

Keywords: theatre of cruelty, deconstruction, representation, plague, covid19, body, voice, performance

VERA KÉRCHY: Terror, Trauma, Theatricality in *Euphoria*

HBO series *Euphoria* (2019-) uses the collective trauma of 9/11 as a symbol of discomfort experienced by a whole generation born around 2001, and shows different strategies used by the characters to handle this state of distrust and insecurity. These strategies are connected to staging, theatrical situations, in which the characters try to regain the director's control over their lives, or in which – as the final school performance suggests – they can discover the subversive power of unpredictable performativity. Among other postmodern films with a theater performance in the heart of their stories *Euphoria* is special because it does not use intermediality, transgressions of representation or mixing up reality and fiction for illustrating the tragic breakdown of their protagonist, but to show the positive possibilities of decentralization. With this message the series offers "pure, unconditional hospitality" (Derrida) – instead of "terror against terror" – to deal with our "precarious life" (Butler).

Keywords: theatricality, performativity, intermediality, trauma, terror, euphoria, catharsis, gender

PETRA EGRI: Balkan Erotic Epic: the hysterical body and the abject body in Marina Abramović's performance

The performance is an art of direct materiality, of bodily presence. The characteristic presentation of the body is particularly important in Marina Abramović's art. It is well known that Sigmund Freud connects the formation of the ego with the individual's projected idea of his or her own body, i. e. the ego is first and foremost a corporeal self, not a surface entity but itself an embodiment of a surface. In performance art, such a possible projection is the performative body that is formed during and by the performance-event, which never is, but always becomes, and thus in the performative process transforms itself into a work of art and offers itself for interpretation. In my thesis, I will attempt a deconstructive (Jacques Derrida, Paul de Man) and psychoanalytic (Julia Kristeva, Jacques Lacan) reading of the performative body in the light of Marina Abramović's performance series *Balkan Erotic Epic* (2005), focusing on how Abramović's folk ritual takes on an abjected body, a hysterical body and a fetishized body. The performance is based on Abramović's research on popular culture and the use of eroticism, in which certain objects and the female and male genitals play an important role in the everyday life and agricultural rituals of Balkan people. In these rituals, women showed their genitals, breasts and

menstrual blood, and men their male parts during masturbation. Abramović's performance is guided by a poetics in which the body, sexuality functions as a heterogeneous force of meaning. In the performance, the body is not an "object" but, as Kristeva calls it, it is an "abject" body in opposition to the mirror-positioned projection of the self-ideal. The abject is a radically repressive, denied but still defining, self-forming surface. In Abramović's performance, the body is created in a performative act in which the corporeal appears as a fragmented objectification of forbidden, rejected desire.

Keywords: Marina Abramović, performance, performative body, deconstruction, rituals, abject

NIKOLETT PINTÉR-Németh: Vocal Transitions and Gaps in the Radio Play of Katalin Ladik

The voice as a transitory, in-between phenomenon is observed through the psychoanalytic concepts of *objet a* and *lalangue* based on Jacques Lacan. According to Mladen Dolar's interpretation, within the relation between the subject and the signifier, the voice structurally works as the gaze that has been split from the eye, and thus constitutes a gap in the self. In the study *A Voice and Nothing More*, he describes voice also as a semi-material remainder of the signifier, the latter being iterative, but a negative entity without materiality. Martha Feldman approaches vocal gap as a bodily risk and potential, which presents itself in singing, in the form of a break between the head and chest voice. Following these ideas, I engage with the radio play *Who is Dreaming About Wasps* (1982) by the poet, performer and intermedia artist Katalin Ladik. I focus on the multiplication of the subject as the listener gets immersed in the operations of the unconscious through sonorous, poetic scenes.

Keywords: Voice Study, *objet a*, vocal gap, the disturbance of narcissism, sound poetry, Katalin Ladik, multiplied subject

* * *



E számunk szerzői

Bókay Antal egyetemi tanár, Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék és Elméleti Pszichoanalízis Doktori Program. E-mail: antal.bokay@gmail.com

Egri Petra doktorjelölt, Pécsi Tudományegyetem, Irodalom-és Kultúratudományi Doktori Iskola. E-mail: epetra90@gmail.com

Jüers-Munby, Karen senior lecturer, Lancaster University, Institute for the Contemporary Arts. E-mail: k.juers-munby@lancaster.ac.uk

Kérchy Vera adjunktus, Szegedi Tudományegyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék. E-mail: kerchyv@gmail.com

Orbán Jolán egyetemi tanár, Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Program. E-mail: orban.jolan@pte.hu

Pintér-Németh Nikolett doktorvárományos, Pécsi Tudományegyetem, Irodalom-és Kultúratudományi Doktori Iskola; a Sinum Színházi Műhely Egyesület társelnöke. E-mail: sinumszinhaz@gmail.com
