

Annona Nova

2010

A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Kerényi Károly Szakkollégium

Pécs, 2011

Köszönjük a tanulmányokat lektoráló oktatók és kutatók lelkiismeretes munkáját:

Bertók Rózsa
Böhm Gábor
Guld Ádám
Kleiber Judit
Mándi Nikoletta
Medve Anna
Platthy István
Rosner Krisztina
Szabó Ádám

A kötet megjelenését támogatta:



PTE EHÖK



Pécsi Bölcsész



Oktatási Közalapítvány OKA-I-059

ISSN: 2061-4926

Felelős kiadó: Bagi Zsolt
Felelős szerkesztő: Vörös Dóra
Borítóterv: Vörös Zoltán, Glied Viktor
Borítófotó: Bihari Szilvia Anna

© A szerzők, 2011
© A szerkesztők, 2011
Minden jog fenntartva.

Tartalom

Dr. Jankovics László

Előszó

7

Theoria – Megismerés és tudás

Mátyási Róbert

„Minket csak úgy elfog a természet” –

Cselekvési normák, indokok, és vágyak viszonyáról

11

Zárdai István Zoltán

Analitikus cselekvésfilozófia, avagy mit tudhatunk meg cselekvéseinkről a nyelv által?

19

Praxis – Társadalom és művészet

Danilezsk Rita

A magyarul hallható film

31

Galambos Attila

Európa, mint dezertáló társadalom

43

Kornai Lilla

Beszédakadályozottak anyanyelvi nevelése integrált oktatásban

53

Lengyel Ibolya

Az orosz társadalom képe Fonvizin komédiáiban

69

Orbán Ida

Drogfüggés és felépülés családdinamikai megközelítése –

A másodfokú változás jelentősége

83

Szabó Ernő

Magánegyesületek temetkezési hozzájárulása Pannoniában

97

Szigeti Eszter

A homoszexualitás médiareprezentációja –

Összehasonlító mikroelemzés: index.hu vs. Company

113

Takács Bálint

Hová tűnnek a gyerekrajzok? –

A kifejezőkészség és a grafikus tevékenység motivációjának alakulása a fejlődés és az iskolai elvárások tükrében 129

Hermeneia – Értelmezés és megértés

Balassa Zsófia

Önreflexivitás a színházban – Párhuzamosság, játék 145

Komjáthy Zsuzsanna

A Kegyetlenség Színházának karcolatai 163

Márjánovics Diána

„Milyen faluba tévedhettem? Hát van itt valami kastély?” –

Franz Kafka A kastély című regénytöredékének hermetikussága 177

Tóth Viktória

Kréta kör történetek –

A nézői magatartás megváltozása Schilling Árpád rendezéseiben 195

Vörös Dóra

Az önéletrajzi dráma fogalma felé –

Arthur Miller A bűnbeesés után című drámáján keresztül 207

A Kegyetlenség Színházának karcolatai

KÉSZÍTETTE: KOMJÁTHY ZSUZSANNA

„Ha valami elég nagy, hogy végtelen legyen, akkor az az egésznek tekinthető, oszthatatlan és elemi. Ha valami elég kicsi, hogy elemi és oszthatatlan legyen, akkor az a mindenségnek tekinthető, mint egész és végtelen. [...]

Minden elemi az egész maga, ugyanúgy az egész minden elemiben ott van, mint azonosság. Az önmagával azonosat meg nem számolhatod.”¹

INTENZÍV TOJÁS

Antonin Artaud életműve maga az oszthatatlanság, a felfejthetlenség, a talány. Van, aki prófétának, látnoknak mondja, mások megkeseredett, meggyötört árnyéknak, vagy éppen örült, beteg elmének. Hátrahagyott munkáinak halmaza olyan, mint ő maga: töredékes, metaforikus, heterogén. Életművének értelmezési lehetőségei máig megosztják a teoretikusokat, interpretációja mégis elengedhetetlen: Artaud munkássága és színházelmélete olyan csomópontját jelenti a színháztörténetnek, mely megkerülhetetlen a későbbi alkotók számára. Nézeteivel nemcsak az addigi színi tradíciókat ingatta meg, hanem az egész nyugati kultúra fejlődéstörténetét. Hatásában Brechthez, Sztanyiszlavszkijhoz hasonlítható, így annak vizsgálata, hogy színházelméletének, a Kegyetlenség Színházának mintázatai hogyan jelennek meg a későbbi előadóművészetekben, fontos részét képezhetik a róla kialakult kép módosításában.

Sokan sokféleképp vizsgálták már Artaud verseit, írásait, színházi tevékenységét. Úgy tűnik, egy dologban hallgatólagos az egyetértés: víziója, melyet a színházban látott megvalósíthatónak, paradox és lehetetlen. Derrida tételesen levezette: „Nincs ma a világon olyan színház, ami megfelelné Artaud elképzeléseinek. És ebből a szempontból Artaud kísérletei sem lennének kivételek.”² *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása* tanulmányában amellet érvel, a Kegyetlen Színház illúzió csupán, vagyis „mindig is egy olyan reprezentáció elérhetetlen határa marad, amely nem ismétlés, egy

¹ ERDÉLY Miklós, *Mondolat = Szógettő: Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumai-ból*, vál. PAPP Tamás, *Jelenlét*, 1989/1-2, 98.

² DERRIDA, Jacques, *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, *Theatron*, 2007/3-4, 35.

olyan re-prezentációé, amely teljes jelenlét, amely nem hordozza magában mását mint saját halálát, egy olyan jelené, amely nem ismétli meg önmagát, azaz időn kívül áll, nem-jelen. A jelen nem adja magát mint olyat [...] csak úgy, ha ezekben egyúttal benne tartja saját belső különbségét, és csak ősi ismétlésének belső visszahajlásában, a reprezentációban.”³

Artaud életműve azonban olyan is, akár egy teli tojás „a szervezet kiteljesedése előtti állapotban, amikor a szervek nincsenek még kialakulva, a rétegek megalakulása előtt. Egy intenzív tojás, mely tengelyek és vektorok, grádiensek és küszöbök által határozza meg önmagát”.⁴ Vizsgálható bármely szögből, mindig ugyanazt az arcát mutatja, és mégis, éppen a vele elentéset. Így tehát egy olyan elmélet, mely Artaud víziójának megvalósíthatóságából indul ki – és arra vállalkozik, hogy ezt alátámassza – éppoly releváns lehet, mint az elmélet, mely ezt cáfolja. A felszín alatt pedig ott forrong a végtelen mélység, mely van is és nincs is, látható és láthatatlan is. „De ne mondd, hogy káprázat, hogy el ne veszítsd!”⁵

SZERVEK NÉLKÜLI TEST

Artaud fő kutatási területe a szellem (tudat) és test (hús) kapcsolatának meghatározása volt. A cél meglehetősen utópisztikus: a nyugati – beteg – társadalmak felébresztése, mindenfajta szervezet felszámolása (mely a betegség tünete s egyben kiváltója), egy elemibb egység, egyfajta szervek nélküli test létrehozása, mely mentes mindenfajta jelentéstől és szubjektumtól, így Istentől is. A dualista felfogások gnosztikus eltörlése ez, olyan origó, mely nem jelöl önmagán kívül mást.

Artaud meglátása szerint a nyugati társadalmakat az ismeretelmélet, a kényszeredett rendszerben való gondolkodás rontotta meg, és az ember új-rateremtésén, ősi lényegéhez való visszavezetésén fáradozik. „Olyan kortól kell visszakövetelnünk az élet fogalmát, amelyben semmi sem szolgálja már az életet”.⁶ Az emberi értékek „összekuszálódnak, semmibe vesznek, elkorcsosulnak”,⁷ a művészetek pedig teljesen hitelüket veszítik, sőt éppen

³ DERRIDA, A Kegyetlenség Színháza..., *i.m.*, 35.

⁴ DELEUZE, Gilles–Felix GUATTARI, Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet?, *Theatron*, 2007/3-4, 40-41.

⁵ ERDÉLY, Mondolat, *i.m.*, 98.

⁶ ARTAUD, A Színház és Hasonmása = *A könyörtelen színház*, szerk. VINKÓ József, Bp., Gondolat, 1985, 67.

⁷ ARTAUD, Az Alfred Jarry Színház = *A könyörtelen színház*, szerk. VINKÓ József, Bp., Gondolat, 1985, 47.

annak játsszi eszközévé válnak, hogy az olyan, civilizáció teremtette fiktív értékek erősödjenek, melyek rendszer (Isten) szülőttei, szükségszerűen hamisak. A megoldást a forradalmi színház, a Kegyetlenség Színháza jelenthetné: „Akárcsak a pestisnek, a színháznak is az a rendeltetése, hogy segítségével közösen megszabaduljunk tályogainktól. [...] Akárcsak a pestis, a színház is olyan válság, amely vagy halállal, vagy teljes gyógyulással végződik.”⁸ A nyers anyag, az intenzitások szabad áramlásának elérése tehát a cél,⁹ a szervek nélküli test létrehozása, méghozzá globális mértékekben. Egy olyan fluxusé, melyben éppen a rendszer lebontása által jutunk el fel szabadított tudatunkhoz.

Gilles Deleuze *A skizofrén és a nyelv*¹⁰ tanulmányában Artaud nyelvezetének „beteg”, pestistől sújtott jellemzőit veszi sorra. Eszerint a skizofrénekhez hasonló tüneteket mutat, amennyiben saját testét (és a nyelv testét) szétesett testként kezeli, melynek nincs felszíne, csak mélysége. A szervek a széttöredezett felszín szilárd támadási pontjai, szükségképp megsemmisítendő, elfolyósítandók.

Akárcsak Lacan, Artaud is egyfajta káoszfogalomból indul ki. Utóbbi szervek nélküli test ideája párhuzamba állítható előbbi *l'hommelette* fogalmával. Mindkét terminus olyan tapasztalat, „amely szembeállít bennünket minden olyan filozófiával, amely közvetlenül a Cogito-ból származik.”¹¹ Továbbá mindkettő valamiféle organikus masszát takar – ám míg a lacani megfogalmazás pre-, az Artaud-i poszt-szocializációs állapotot jelöl. Különbségük a tudattalan és a tudat viszonyrendszerével írható le. Lacan egyértelműen az eredendő tudattalan, Artaud terminusa a kiharcolt tudat (húsban fellelhető tudat) megértésére tör. Az *Az (ça)* rejtett struktúra, mely a tükróstádiumot követően kítaszítottá lesz a szubjektumból; a darabjaira szét hullott test tapasztalata (Lacan meglátása szerint ez minden kisgyermek sajátja) átadja helyét az egész-ségnek, emléke csupán fantazmagóriaként, hallucinációként tér vissza – skizofrének esetében az élmény állandósul. Megtörök a felszíni struktúra, törésvonalai az *Az* mélységeit láttatják, melyek rizómaszerkezetet alkotnak: „a tudattalant központ nélküli rendszerként

⁸ ARTAUD, A Színház és Hasonmása, *i.m.*, 90.

⁹ VÖ.: DELEUZE–GUATTARI, Hogyan készítsünk..., *i.m.*, 45-46. – illetve „Az élet igazsága az anyag impulzivitásában rejlik” ARTAUD, Antonin, Tiszta – Beszéd – Manifesztum, *Átváltozások*, 1997/9, 11.

¹⁰ DELEUZE, Gilles, A skizofrén és a nyelv, *Helikon*, 1995/1-2.

¹¹ LACAN, Jaques, A tükróstádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Bp., Osiris, 2002, 65.

fogjuk fel, vagyis mint véges automaták (rizóma) mechanikus hálózatát”.¹² Artaud esetében a hús mélységeit, aki azonban nem elégszik meg a tudatalan diadalmával; minden ízében annak „tudatosítására”, ezzel párhuzamosan a strukturáltság (apa) megdöntésére is tör – a valóság mint külső, szimulatív vonatkozás kiiktatására.

Artaud megközelítése című tanulmányában Susan Sontag érvel amellett, hogy Artaud-t nem pusztán a szavak alacsony kifejező tartalma, de az is foglalkoztatta – és nyomasztotta – hogy „nem birtokosa saját gondolatának. [...] Nem azt mondja, hogy képtelen gondolkodni, hanem azt állítja, »nincs« gondolata [...], így a gondolat egyszerre tárgy és alanya önmagának”.¹³ Artaud megfogalmazásában a gondolkodás „nem a szellem váladéka, szekréción anyaga, hanem ennek a szekréciónak a mechanizmusa”, mely során „a gondolható ott pörög köröskörül bennem, mint valami merő elvált rendszer, aztán visszatér önmaga árnyékához”¹⁴ – a gondolat, az értelem folyamatosan elkülönöződik magától, így pusztán gyöke, Hasonmása az, mely valós formát ölthet. Megkérdőjeleződik tehát a jelentés és szubjektum helye, az elbeszélhetőség érvényessége, megkérdőjeleződik minden külső (transzcendens) vonatkozás. Elmosódnak a határok szubjektum és objektum között, a dichotómia egyfajta kétségnek adja át helyét, mely éppen a kettő között fakasztott mezsgyén értelmezhető. „Én/Másik, Kívül/Belül, Tudatos/Tudattalan. Az abjectio innen és túl van ezeken. Határlény.”¹⁵ Az abjectio megfeleltethető tehát a lacani tudattalan kitasztás (*forclusion*) meghatározásnak annyiban, amennyiben ez a hús érzékenységre vonatkozik. Artaud elgondolása (a szervek nélküli test) mint szellemi origó megte-remti azt a nullpontot, azt a szubjektum-, és objektummentes kontextust, melybe ágyazódva a szó¹⁶ manifesztálhatóvá válik.

SZÍNHÁZBAN

Színházi kontextusban mindez a hagyományos, hermeneutikai és szemiotikai megközelítések halálát jelenti be, és olyan újfajta esztétikát feltéte-

¹² DELEUZE, Gilles–Felix GUATTARI, Rizóma = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Bp., Osiris, 2002, 81.

¹³ SONTAG, Artaud megközelítése = *A Szaturnusz jegyében*, Bp., Cartaphilus Kiadó, 2002, 27.

¹⁴ ARTAUD, Antonin, Új levél magamról = Szürrealista szövegek, *Átváltozások*, 1997/9, 9.

¹⁵ GYIMESI Tímea, Az abjekt Julia Kristeva szubjektum-felfogásában, *Helikon*, 1995/1-2, 142.

¹⁶ És természetesen a szóval párhuzamosan a színház is; Artaud a költészetben megfogalmazott eszményeit a színházban látta megvalósíthatónak. Még akkor is, ha ezt élete utolsó periódusában megcáfolni látszik; rádiójátéka ugyanis – az *Istenítéssel végezni* – éppen a születő új műfajok, a performance egyik korai manifesztációja.

lez, mely éppen a tradíció opponens végpontjaként értelmezhető. A színészi test nem „mintha-szubsztencia” többé, melyről a jelentések (és kvázi-jelentések) lehánthatók. Az előadás így nem műalkotásként, hanem egyszerű eseményként határozható meg. Az értelem helyét az anyagiság, a matéria, a test mint prezentáció veszi át, felborítva ezzel a megszokott jelölő-jelölt horizontot. „Ez pedig azt jelenti, hogy az észlelt dolog testisége és anyagisága nem tekinthető olyan, a megváltásban nem részesülő „maradéknak”, olyan „plusznak”, amely kívül reked a cselekvéshez rendelhető jelentések világán [...] a folyamat anyagisága ellenáll a jellé válásnak, és olyan, a jelszerűségből le nem vezethető hatást [...] kelt, amely elindítja a reflexiós folyamatot.”¹⁷ A Kegyetlen Színház termékeny talajnak, mintegy „kulturális performansznak”¹⁸ mutatkozik, melyben olyan ös-identitások rajzolódhatnak ki, melyek éppen a kollektíva élet-fogalmának – s egyúttal magának a kultúrának – újraértelmezéséhez vezethetnek; párhuzamosan pedig újfajta befogadásesztétikát feltételez egyúttal. Művészet-szubjektum, kultúra-szubjektum, világkép-szubjektum egyszerre oldódnak fel ebben a katarziszban, hogy azután banalitásként egyesüljenek a (megváltozott) befogatói tudatban.

Derrida ugyanakkor a reprezentáció másik aspektusára – ismétlés, bemutatás – támaszkodva érvel amellett, hogy az marad Artaud színházának örök ambivalenciája, hogy olyan megjelenítési formát szeretne találni, mely nem ismétél, bemutat, a színművészet azonban ezt eleve determinálja, ellehetetleníti. Klasszikus reprezentációt követő, mimetikus kegyetlen előadások esetében Derrida meglátása mindenképpen releváns lenne, mivel ezek szerkezetileg hierarchikusak¹⁹, így a hiány és az eredet mint vonatkozás valóban reprezentálttá válik különbség formájában. Artaud azonban elszakad a reprezentáció mimetikus értelmétől. Színháza rizóma, mely a transzcendencia, a központi szervező értelem síkján kívül esik; egyfajta sokféleség, ám ez a többszörösség (melynek dimenziója az n hatvány, a lacani Valós) nem rendelhető hozzá semmiféle Egyhez. Ahhoz képest egy résben jön létre, a felszín széttöredezettségében, mely a szervek nélküli test, a hús masszáját takarja. Nincs a

¹⁷ FISCHER-LICHTE, Erika, *A performativitás esztétikája*, Bp., Balassi, 2009, 18.

¹⁸ A kifejezést Milton Singer vezette be olyan társadalmi események definiálására mint például az esküvő, szavalás, tánc, etc. Rá Erika Fischer-Lichte hivatkozik könyvében: „a kulturális performanszokban artikulálódik egy kultúra önképe és önmegismerése, s az adott kultúra tagjai számára mint idegenek számára jeleníti meg a történeteket.” FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001, 11.

¹⁹ E hierarchia Platón Barlang-hasonlata mentén értelmezhető. PLATÓN, Állam, VII. = *Platón válogatott művei*, vál. FALUS Róbert, Bp., Európa Könyvkiadó, 1983.

logoszhoz hozzárendelhető hiány, mely különbség formájában meghatározható lenne, illetve csak annyiban van és annyiban meghatározható, amennyiben az előadás az európai metafizikus tradíciót követi.

A színpadot nem a mimézis uralja többé – központ, vonatkozás hiányában az utánzás, bemutatás értelmét veszti, jóllehet színházi keretek között maradván az ismétlés, mint forma elkerülhetetlen marad. Ha azonban az Artaud-hoz való hűség tárgyalásakor vizsgálatainkat a talán kevésbé tiszta színházi megnyilvánulási formákra is kiterjesztjük – a performance műfajcsokrára – a Kegyetlen Színház megvalósíthatósága nem kérdés többé.

MAJD NEM KEGYETLEN

Artaud szellemi hagyatékát az 1960-as évek Amerikája, Európája fedezi fel ismét magának; életműve olyan átfogó és progresszív még a halálát követő évtizedekben is, hogy azonnal az expanziós ellenkultúra egyik korai prófétájává kiáltják ki. „Artaud mai időszerűsége azonban éppen olyan félrevezető lehet, mint a homály, amely eddig a műveit takarta.”²⁰ Divattá vált Artaud-ot olvasni. Esméit számos törekvés magáénak tudja, jóllehet a hozzá való hűség nem feltétlenül megfelelési vágy függvénye.

A Kegyetlen Színház könnyen összeházasítható a happeningek világával valamint az olyan színházi koncepciókkal, melyek egyfajta performatív fordulatot reprezentálnak: Living Theatre, Performance Group, Bread and Puppet Theatre. A frigy mégsem mondható tartósnak; különbségeik kapcsolatuk halálát jelentik be. *A théâtre de la cruauté* valódi rokonságát csupán a performance art műfaja vallhatja magáénak.²¹

²⁰ SONTAG, Artaud megközelítése, *i.m.*, 82.

²¹ A performance műfajainak meghatározása és különválasztása nehézkes, szükséges, de semmiképpen sem releváns vállalkozás. A performance az „egész mindenség szimpóziuma” (ROTHENBERG, Jerome, *Új modellek, új nézőpontok: jegyzetek a performance poétikája elé* = *A performance művészet*, szerk. SZŐKE Annamária, Bp., Artpool - Balassi Kiadó - Tartóshullám, 2000, 74.) s mint ilyen, csupán erőszakkal bontható elemeire, korszakaira. Felosztásához annak eredeti jelentéséből kell kiindulnunk. Eszerint legalább ötféle alapvető performance-t kell elkülönítenünk: a performance-t, mely a testre, mint technikai eszközre tekint, mely valamiféle performatív emberi cselekvésre irányul, mely a kultúrába ágyazott kollektív megnyilvánulási mód, mely kifejezetten színházi bemutatásra, előadásra vonatkozik, valamint a performance-t, mint az 1960-as évektől újjá induló progresszív művészeti formát. Merev választóvonal már ezen alappillérek között sincsen – normális emberi cselekvést (például stoppolás) éppúgy tekinthetünk performance-akciónak, mint ahogyan egy társadalmi eseményt (ebéd) vagy akár egy színházi előadást. Ugyanígy tekinthető kulturális performance-nak egyedi, kultúrától független cselekvéssor vagy akár egy színházi bemutató. Az átjárhatóság tulajdonképpen pusztán reflexív viszonyok kérdé-

Az 1960-as évek kopernikuszi fordulatot ígérnek a művészetek számára. Az expanzió időszaka ez: színes ideológia, mozgalmi jelleg, intermedialitás jellemzi az ekkori törekvéseket. „A művész letéteményese lett az életépítés további fejlődésének”.²² Felhagyva addigi magasművészeti státusával most didaktikusan a társadalmi praxis részévé kívánja magát tenni. A kollektívizmus pedig bekebelez, elnyel mindent: művészt, műalkotást, jelenést, szubjektumot. Az ekkori művészeti felfogás élesen szembefordul az a szubjektumfelfogással, mely az európai gondolkodást a pozitívizmus óta tradicionálisan meghatározta, „a szubjektum, amelyről jogosan megfe-

se. A stoppolás önmagában nem válhat művészetté, ám amennyiben ez szervezett, meghirdetett akció, mindenképpen annak tekintendő. Érdemes ezen a ponton közelebbről szemügyre vennünk Allan Kaprow reflexivitás-vizsgálatát – ez az alapja ugyanis annak a felosztásnak, mely mentén a performance mint autonóm művészeti ágazat tárgyalható.

Kaprow *A nem-színházi performance* című tanulmányában ötféle viselkedésmódot különít el. Az első típusba azon kifejezésformák sorolhatók, melyben a művész művészi közegben mutatja be alkotását (ilyen egy színházteremben látható darab, festmény a galériában, vers egy folyóiratban). A második típus nem-művészi módszerekkel dolgozik, ám művét művészi kontextusba helyezi (például pizzéria egy galériában). Dolgozhat az alkotó művészi módszerekkel, bemutathat nem-művészi kontextusban (például a mail-art darabjai, avagy az utcaszínház); beszélünk nem-művészi módszerekkel manipuláló, önmagát művészetként meghatározó nem-művészi közegben tapasztalható művészetről (land art), illetve nem-művészi struktúrájú, nem-művészeti kontextusban megfigyelhető eseményről (ilyen a stoppolás, tüntetés). Az 1960-as évek szellemi robbanása az új művészeti attitűd, új művészeti ág megszületését eredményezte: a performance-ét. Az E radikalizmus első leányai a happening (decollage-happening és bécsi akcionizmus), az environment és az event. (A szeparáció természetesen a teljesség igénye nélkül lép fel. Ugyanígy beszélünk kellene earthworks, land art, dreamworks, bodyworks, healing events, samanisztikus gyakorlat, animal language pieces, etc-ről. Felosztásomban Rothenberget követtem). Míg az első inkább az előadóművészetekhez, így a színházhoz kapcsolódik, utóbbi kifejezések inkább a képzőművészettel és zenével rokoníthatók, ám a Kaprow-féle skála bármely pontjára elhelyezhető bármely „műfaj” – pillanatnyiságától, megvalósulásától függően. A happening javarészt mégis a harmadik és negyedik kategóriába esik, míg az environment és az event kötetlenebb etekintetben: a skála bármely pontján felvehet helyi értéket. A happening kései utódja, a performance art – megtermékenyülven a képzőművészeti és zenei performance-okkal – általánosságában szintén elhelyezhetetlen e felosztásban.

A performance ágainak műfaji elhatárolása azonban még így is nehézkes, hiszen alapvető jellemzőjük az interdiszciplinaritás. „A dolgok szemléletének és kezelésének sajátos módjait egy más területre viszik át. [...] Eredményül sajátos >keresztvezedések (hybrids)< jöttek létre, amelyek bizonyos összeolvadás termékei voltak.” (DEWEY, Ken, X-ings, *Tulane Drama Review*, 1965/4, 216-217, id. SCHRÖDER, Johann Lothar, *Bevezetés. A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése = A performance művészet, i.m.*, 26.)

²² LESZICKIJ, El, *Proun manifestum*, id. PERNECZKY Géza, *A korszak mint műalkotás*, Bp., Corvina, 1988, 43. – VÖ.: „A művészet feladata: propaganda v. pol. aprómunka? /Enzensberger/ Az aprómunka propagandája.” HAJAS Tibor, [Törédékes szöveg] = *Szövegek*, sajtó alá rendezte F. ALMÁSI Éva, Bp., Enciklopédiai, 2005, 362.

ledkeznek, nem más, mint a történelmi-filológiai diskurzus szubjektuma”.²³ Ehelyett nem konstruálnak valódi szubjektumot, ilyen értelemben pedig szubjektumentessé válnak – ennyiben megfeleltethetők Artaud elképzeléseinek. Ugyanakkor ez a jelmassza, képlékeny, amorf halmaz rizomorf szerkezet híján nem juthat el az *abjectio* határáig.

A konstruált massa nem azonos Lacan *l’hommelette* vagy Artaud szervek nélküli test ideájával. A happening jellemzően a szimbolikus rendszerben helyezi el magát, „itt” és „most”, míg a lacani és Artaud-i fogalom a szemiotikus mezőben a heterogenitást hangsúlyozza, ideje pedig a régmúlt illetve a jövő. Ezen a ponton válik érthetővé a happening és Artaud primitivizmusának különbsége is. Míg Artaud ontológiailag használja a primitivizmust, mint a Másikkal való kommunikáció és elidegenítés „eszközét”, egyfajta attitűdként kezeli, addig a happeningek primitivizmusa pusztán nomaditásban nyilvánul meg.²⁴

Artaud maga mögött hagyja, a happening nem képes kilépni az európai tradíciót meghatározó metafizikából.²⁵ Hegyi Lóránd megfogalmazásában az expanziós művészetek „metacselekvéssé” válhatnak csupán; művészet és élet közé ugyanis mintegy közvetítő közegként beiktatnak egyfajta pszeudo-rituálét, olyan újfajta metafizikát, melynek eredményeképpen sohasem találkozhat művészet és élet, nem válhatnak eggyé – céljuk ez lett volna. „Ennek az olyannyira óhajtott találkozásnak – amely természetesen „kvázi-találkozás” csupán, a valóságos és hatékony találkozás fiktív-képzleteti-művészi „eljátszása” – esztétikai formája van: „művészet fedi el, hogy csak művészet”.²⁶

²³ KRISTEVA, Julia, Egyik identitásból a Másik(ba), *Helikon*, 1995/1-2, 64.

²⁴ Szentjóby Tamás kifejezését használva (elhangzott Sasvári Editnek, a *Vakáció* című film kapcsán adott 1998-as interjúban) fontos különbség mutatkozik happenerek és inkább zenéi, képzőművészeti társaik között. Különbségük mintegy genetikai jellegű: előbbieik képrombolóknak, nomádoknak, utóbbiak képimádóknak, városlakóknak tekinthetők, és olyan alapvető attitűd rezdüléseit árnyalják, melyek meghatározóak lehetnek az Artaud-hoz való hűség tárgyalásakor. Noha mindkét hozzáállásra vonatkozatható a Szentjóby által hozott Novalis idézet: „Az a művészet, amelyik nem templomszolgálat, az templomrombolás” – vagyis minden performance bizonyos tekintetben templomrombolásnak tekinthető – ám a nomádizmus alapvetően destruáló, míg a városlakói attitűd dekonstruáló tevékenységként fogható fel, akárcsak Artaud életműve. A későbbi performance art ezt a képimádó magatartást veszi át, és kapcsolja ezzel magát a nagy előd eszméihez.

²⁵ „A transzcendencia tipikus európai betegség” DELEUZE–GUATTARI, Rizóma, *i.m.*, 81.

²⁶ HEGYI Lóránd, *Új szenzibilitás: Egy művészeti szemléletváltás körvonalai*, Bp., Magvető, 1983, (Gyorsuló Idő), 9.

Az ebben az időszakban megfogalmazott művészet-koncepciók a felszínen mozognak csupán, nem hatolnak be a felszín repedésein keresztül a mélybe – Artaud szervek nélküli test ideáját mintegy érintetlenül hagyják. Nem terjesztik ki a vertikális dimenziókat, megelégednek a horizontális koncepcióval. Nem keresik a felszíni repedéseket, a réseket, melyek mentén alászállhatnának az ember rizomorf tartományaiba,²⁷ noha mindig a hiány megnevezésére törnek, mely az Egyhez képest – az elfogadott konvencióhoz képest – hibaként tematizálódhat. Az expanziós ellenkultúra és vezető műfaja, a happening így tulajdonképpen minden erőfeszítése ellenére a metafizikus hagyományhoz kapcsolja magát. A hibák megnevezése által ugyanis mindig reflexív viszonyba helyezi magát valami mással; immanens szemlélete lát-szólagos, valójában valamihez képest határozza meg magát; vagyis kikacsint az élet szövedékéből az ideálisra. Ebben áll pszeudo-szerkezete is, mely az esztétikum konstans jelenléte miatt képtelen a valósággal való azonosulásra – az esztétikum az, mely „rituáléként” élet és művészet közé furakszik. A lacani Valós határait sem érhetik el éppen az expanziós törekvés miatt; nem a tudati világ konstrukciót, de a valóságos életet kívánták befolyásolni.

A happening végső soron újfajta metafizikát vezet be, amely, bár nem kapcsolódik szervesen Isten jelenlétéhez, nem is iktatja azt ki művészetfelfogásából, egyfajta ottlétet feltételez, avagy egyszerűen tagadja azt. A kész alkotás így sohasem oldódhat fel, nem szabadulhat meg a dualizmus szigorú törvényei alól. Szerkezete újfajta reprezentáció lesz, mely jóllehet már nem a klasszikus, platóni felfogást, ám nem is Artaud rizóma-szerkezetét követi. Pszeudo-szerkezet ez: maga a lét és a látszat egyszerre.²⁸

²⁷ Kivételként kell említeni a bécsi akcionizmus képviselőit. Ők azonban destruktív rítusai által inkább pszichikailag sokkolják nézőiket, noha eredeti szándékuk szerint etikai-metafizikai gátjait áttörésére vállalkoztak. Lebontják ugyan a klasszikus negyedik falat, ám azonnal másikat építenek helyette: az undor, a részvét súlyos falát. Az akcionizmus ezzel tulajdonképpen saját végét jelentette be, a destrukció „legmélyebb etikai-esztétikai problematikáját vetette fel tragikus és már-már kegyetlen élességgel: azt ugyanis, hogy a performance, mint rituális-orgiasztikus közösségi cselekmény, éppen a kollektivitás és a közös cselekvésben való aktív részvétel, azaz az énről való lemondás állapotának visszanyerése érdekében csak egyetlen irányba fokozhatja intenzitását és radikalizmusát, mégpedig a fizikai rombolás irányába.” *Uo.*, 34.

A művész szó szerint áldozattá lesz, feloldódik egy primitív, szemiotikus mezőben, azzal a céllal mellkasán, hogy közönségét ráébredtse: az élet bármelyik pillanatban a fejünkre szakadhat. Módszere azonban túl radikális, és noha teleologikusan szervezete lebontására tör, nem érheti el a szervek nélküli test állapotát.

²⁸ VÖ.: PAUER Gyula, Első pszeudo manifesztum = Szógetető: Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból, vál. PAPP Tamás, *Jelenlét*, 1989/1-2, 235.

SZERVEK NÉLKÜLI ELŐADÁS

A pszeudo-szerkezet a látszat mint hiba tematikus megnyilvánulási módja, egyúttal a metafizikus tradíció akaratlan elfogadása. „A PSZEUDO önmagát leplezi le mint hamis képet, vagy legalábbis mint összetett, hamis látszattal is adó objektumot.”²⁹ A Másik hangja szólal meg e rítusban, mely születésekor eltulajdonítja az ágensből kipottyant művet, és megmérgezi saját előbbre valóságával. A pszeudo így magzatburokként funkcionál, mely ellepi, ugyanakkor védtelenül magára hagyja a létet, kiteve azt Isten és a látszat befurakodásának. E hamisság lesz tehát, mely költői sűrűsége tesz szert, még akkor is, ha szimbolikus felülete alatt egyúttal ott kapirgál szemiotikus tartalma is. Nem így a performance art műfaja, mely lehántja magáról a pszeudo kérgét, látszat helyett a létet sűrítve művészi koncepcióvá. Az ilyen előadás fokról-fokra bontja le a szervesült egységeit, hogy aztán a szervek nélküli test nullpontját elérve kegyetlenné válhasson.

Carolee Schneemann *Interior Scroll* performanszában például egy asztalon állva, testét sárral kenven húz elő vaginájából egy hosszú papírcsíkot, amiről üzeneteket olvas fel. A sáros, meztelen test látványa, és a női nemi szervből előtűnő szalagesík – mely szimbolikusán akár az előadás feedback-szalagjával is azonosítható – meglehetősen hatást válthat ki a nézőből, figyelmét magára a testre, annak anyagi sérülékenységére és közvetlenségére irányítja. Elemeire bontva, rejtettség és álruha nélkül szembe-sül az előadás önnön materiájával, a testtel, melyet lecsupaszít, összekever, meggyaláz, mintegy szubjektumként és objektumként egyaránt megsemmisít a performer, hogy felületét egyfajta térképpé transzformálva rizomorf objektummá változtassa. „Vágyaid igézi meg, elcsábít, erőszakol. Magadé- vá tenni mégsem tudod. [...] Ez az érzékelhetően magát nehezen adó valami, az abjektio: hullám. Érzelmek és gondolatok végtelen áradata, melynek örvényei engem is magukba szívnak, elnyelnek.”³⁰ Akárcsak a nemi szerv, mely maga a hullám, maga az Artaud-i szülőcsatorna, melyen keresztül a műalkotás világra jön. A mélyen strukturált, szemiotikus anyai síkra a papírcsík előtűnésével a szimbolikus, apai sík montírozódik. A csavart mind- ebben az jelenti, hogy noha a Másik befurakodása továbbra is elkerülhetet- len marad, a műalkotás születésekor annak csupán egy szeletét képes kisa- játítani, hiszen az artefaktum oroszlánrészét a kiállított abjektum, vagyis maga a test, az ideogrammvá nőtt performer jelenti. Noha a látszat – Is-

²⁹ PAUER Gyula, Első pszeudo manifesztum, *i.m.*, 235.

³⁰ GYIMESI, Az abjekt Julia Kristeva..., *i.m.*, 140.

ten – megkerülhetetlen, az nem hibaként tematizálódik, hiszen a hangsúly nem a szimbolikus művészetben, hanem a szemiotikus ingereken van. Ilyen módon Schneemann előadása bár nem kerüli meg a Másikkal való kommunikáció szükségességét, művészetéből mintegy kizárja, kiiktatja őt, anélkül, hogy tagadná, vagy performance-a közvetett metafizikusságot sugallna. Az *Interior Scroll* így rizomorf művészetként értelmezhető, Isten létezését lényegében törlesjvel alá veszi, helyét átadván a primitív örvényeknek, az élet misztériumának.

A Másikkal való kommunikáció szükségessége magának a Kegyetlen Színháznak is követelménye. Ez a kommunikáció komplex módon valósul meg a performance art esetében. A happeningekkel ellentétben e műfaj viszszatér az Artaud-i fakasztott idegcsomóhoz, vagyis magát ismét művészetként definiálja,³¹ ugyanakkor nem tekint ki a barlang száján kívüli illuzórikus világra, csupán annyiban, amennyiben ez a metafizikusság kiiktatásához szükséges. Nem reprezentációs magatartásról van tehát szó, pusztán technikai eljárásról, mely a szervezet lebontásának első lépése. A kommunikáció tétje a hús mélységeinek megszólaltatása. Ahhoz, hogy a performer alá tudjon szállni önnön mélységeibe, elsőként fel kell számolnia saját illetve az előadás – egyúttal a néző – testét. Fel kell vágnia azt, meg kell teremtenie a felületi repedéseket, nyílásokat. Ehhez a másikkal való (verbális, testi, pszichikai) érintkezésből kell kiindulnia, vagyis a szervek nélküli test létrehozásának előfeltétele a performer és közönsége közösséggé integrálása.³²

Isten kollektív mítosz, s mint ilyen, a kollektíva által megszólítható. (Még akkor is, ha magát az aktust pusztán egy ember éli át.) A másikkal való kommunikáció tehát a Másikkal, a Hasonmással való érintkezés koordinátarendszerének „x” tengelye. Az „y” tengely a ritualitás fokmérője. Ez tulajdonképpen a performance primitív gyökereinek lendületbe hozását jelenti, melynek fontosságára Szentjóby Tamás is felhívta figyelmet.³³

³¹ „...művészet fedi el, hogy csak művészet.” [...] ez a csak rendkívül fontossá vált: ebben a „csak”-ban a modern művészet nagy expanziós illúzióitól, a világot gyökeresen átfórmálni vágyó heroikus aktivizmustól [...] való eltávolodás, s egyben egy új, személyesen hiteles és befelé építkező művészet felé való közeledés körvonalai fogalmazódnak meg.” HEGYI, *Új szenzibilitás...*, i.m., 18-19.

³² A közösséggé kovácsolódás feltételeiről és megvalósulásáról bővebben Erika Fischer-Lichte értekezik *A performativitás esztétikája* című munkájában. FISCHER-LICHTE, *A performativitás...*, i.m., 68-82.

³³ Lásd 23. jegyzetben.

William Robertson Smith érvel *Előadások a sémi népek vallásáról* tanulmányában amellett, hogy „csaknem minden esetben a mítoszt kell a rítusból levezetni és nem a rítus gyökerezik a mítoszban. Ugyanis a rítus szilárdan meghatározott valami, míg a mítosz változó. A rítus vallásos kötelesség dolga, a mítoszban azonban vagy hisz az ember, vagy nem.”³⁴ A rítus tehát ontológiailag megalapozza a mítoszt, vagyis mintegy lehetővé teszi azt. Így mikor a performance során a ritualitás profanizálódik, az egyúttal a mítosz halálát is jelenti be. A metafizikus sík szervezett felszíne széttöredezik, megnyílik a harmadik dimenzió, a „Z” tengely. A horizontális koncepció mélységet nyer, a hús mélységét. A három tengely koordinátáinak megfelelő helyi értékek pedig már a szervek nélküli előadás mentén értelmezhetők.

MÖBIUSZ

Derrida *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* tanulmányában leltárát kínálja mindazon színházi típusoknak, melyek sosem válhatnak a Kegyetlen Színház leányaivá. A performance art és mind a radikális live csoportosulások, úgy tűnik, kimaradtak e számbavételből, jóllehet maga a szöveg igen korai, 1967-es születésű – ekkor még aligha ismerhetjük őket behatóan a dekonstruktor. Okként határozható meg az is, hogy e művészetek olyan speciális „kifejezésformák”, melynek következtén hovatarozásuk csak nehézkesen állapítható meg. A live színházak viszonylag könnyedén mondhatók színházi formációknak: bár munkamódszereik sajátosságok,³⁵ színházi törekvésük nem kétséges. Nem így a performance műfajai. Előadóművészeti tulajdonságuk miatt általában a színházi műfajok sorába szokás illeszteni őket, noha az újabb szakirodalmak egyre inkább hajlanak arra, hogy talán érdemesebb volna a képzőművészet diszciplínáin belül tárgyalni ezeket. Nem véletlen a performance-szal szembeni kritikai zavartság. Intermediális jellege révén, melyben zenét, filmet, táncot, festészetet, szobrászatot, színházat ötvöz, szinte besorolhatatlannak, már-már önálló művészeti ágazatnak, sőt a legújabb kori ember attitűdjének, habitusának látszik: „a világ látásának és megélésének alapvető módja. Sőt még élvezeté-

³⁴ ROBERTSON SMITH, William, *Előadások a sémi népek vallásáról* = *A vallástörténet klasszikusai: Szöveggyűjtemény*, szerk. SIMON Róbert, Bp., Osiris, 2003, 343.

³⁵ A Live Theatre színészei például kommunát alkottak. Az együttélés természetesen kihatott művészi teljesítményükre is.

nek is. Felrobbantja az egységeket, a kétség magját elülteti minden bizonyosságba, a paradoxont minden igazságba, a különbséget minden identitásba”.³⁶

Ha az Artaud-hoz való hűség tárgyalásakor figyelmünket mégis e hátramezsgyén álló előadóművészetre irányítjuk, úgy tűnik, a Kegyetlenség Színháza valós relevanciát nyer. A performance art joggal mondható a *théâtre de la cruauté* Hasonmásának, olyan kiskapunak, melyen keresztül Artaud nagyszabású víziója rehabilitálhatónak látszik. E kettő együtt rizómát alkot, olyan szervetlen egységet, mely az idő möbiusz-szalagján futva folyvást kiegészíti, dekonstruálja önmagát.

- „1. Ami lesz és visszahatni képes, az van.
2. Ami önmagára visszahat, az önmagát okként határozza meg.
3. Csak az képes magát alakítani, aki visszafordul és magára okként hat.
4. Aki magára okként hat, az már olyan, amilyenné magát alakítani kívánja.
5. Azonban mégsem lehetett volna olyan amilyen, ha nem alakította volna olyanná, amilyen, jóllehet azzal a magával alakította magát olyanná, amilyen, amilyenné alakult.
6. A fejlettebb visszanyúl, hogy fejlettebb legyen.
7. Így önmagát (oda-vissza) kölcsönösen meghatározza.
- [...]
12. Kész van, ami készül.”³⁷

FELHASZNÁLT IRODALOM

- | | |
|-----------------------|--|
| Artaud 1985 | ARTAUD, Antonin, <i>A könyörtelen színház</i> , szerk. és. tan. VINKÓ József, Budapest, Gondolat Kiadó, 1985. |
| Artaud 1997 | ARTAUD, Antonin, Szürrealista szövegek, <i>Átváltozások</i> , 1997/9. |
| Artaud | Artaud: „visszacsatoljuk a szavakat a fizikai mozgásokhoz”, <i>Theatron</i> , 2007/3-4. (Artaud különszám) |
| Bécsy 1997 | BÉCSY Tamás, <i>A színházi lételméletéről</i> , Budapest, Dialóg-Campus, 1997. |
| Deleuze 1995 | DELEUZE, Gilles, A skizofrén és a nyelv, <i>Helikon</i> , 1995/1-2. |
| Deleuze-Guattari 2002 | DELEUZE, Gilles–FELIX GUATTARI, Rizóma = <i>A posztmodern irodalomtudomány kialakulása</i> , szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Budapest, Osiris Kiadó, 2002. |

³⁶ GEORGE, David, A kétértelműségről: a performansz posztmodern elmélete felé, *Theatron*, 1998/9., 8.

³⁷ ERDÉLY Miklós, Idő-möbiusz = Szógettő: Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból, vál. PAPP Tamás, *Jelenlét*, 1989/1-2, 98.

- Fisher-Lichte 2001 FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001.
- Fischer-Lichte 2009 FISCHER-LICHTE, Erika, *A performativitás esztétikája*, Bp., Balassi, 2009.
- George 1998 GEORGE, David, A kétértelműségről: a performansz posztmodern elmélete felé, *Theatron*, 1998/9.
- Gyimesi 1995 GYIMESI Timea, Az abjekt Julia Kristeva szubjektum-felfogásában, *Helikon*, 1995/1-2.
- Hajas 2005 HAJAS Tibor, *Szövegek*, sajtó alá rendezte F. ALMÁSI Éva, Budapest, Enciklopédiai Kiadó, 2005.
- Hegyvi 1983 HEGYI Lóránd, *Új szenzibilitás. Egy művészeti szemléletváltás körvonalai*, Budapest, Magvető Kiadó, 1983.
- Kristeva 2002 Kristeva, Julia, A költői nyelv forradalma = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal, Vilcek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László, Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Kristeva 1995 Kristeva, Julia, Egyik identitásból a Másik(ba), *Helikon*, 1995/1-2.
- Lacan 2002 Lacan, Jaques, A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal, Vilcek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László, Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Papp 1989 Papp Tamás, vál., Szógetető: Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból, *Jelenlét*, 1989/1-2.
- Pereneczky 1988 Pereneczky Géza, *A korszak mint műalkotás*, Budapest, Corvina Kiadó, 1988.
- Platón 2003 Platón, *Platón válogatott művei*, vál. Falus Róbert, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983.
- Simon 2003 Simon Róbert, szerk., *A vallástörténet klasszikusai: Szöveggyűjtemény*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003.
- Sontag 2002 Sontag, Sontag, *A Szaturnusz jegyében*, Budapest, Cartaphilus Kiadó, 2002.
- Szöke 2000 Szöke Annamária, szerk., *A performance-művészet*, Budapest, Artpool - Balassi Kiadó - Tartóshullám, 2000.
<<http://www.artpool.hu/>, 2010.03.23.>
<<http://www.caroleeschneemann.com/>, 2010.03.23.>