

Jolán Orbán, „Testhatársértések -- a performativitás kegyetlensége”, In: Borbély András, Orbán Jolán, Pioldner Judit (szerk.), *Irodalom, test, emlékezet*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 15-36. SBN 978-606-8178-93-6

Testhatársértések -- a performativitás kegyetlensége

„Tudtommal egyetlen művészettörténész sem tette fel valójában ezt a kérdést – jegyzi meg George Didi-Huberman a Boccaccio *Nastagio degli Onesti történetét* színre vivő Botticelli festményeit elemezve az *Ouvrir Vénus. Nudité, reve, cruauté (Felnyitni Vénuszt. Meztelenség, álom, kegyetlenség)* című könyvében – „Vajon miért van az, hogy a lovag által üldözött fiatal nő meztelen?”¹ Ő maga a következőképpen válaszol erre a kérdésre: „Azt mondanám erről a nőről – de ez egy *kép* –, azért meztelen, mert a vágy tárgya, azaz *pszichikai tárgy*. (...) Azt mondanám, azért meztelen, mert az elsődleges funkciója az, hogy *felbukkanjon*, hogy feltűnjön, hogy hatalmába kerítse a tekintetet: márpedig semmi sincs, ami annyira *feltűnő* lenne, mint a meztelenség a társadalmi életben – például egy ünnepi lakomán –, amelyet az álom első teoretikusai a XIX. században oly erővel mutattak ki”. (GDH 64) Didi-Huberman a művészetfilozófia, a fenomenológia, a pszichoanalízis erőit mozgósítva mutatja ki a *Mediciek Vénuszának* „ideális meztelenségétől” (Botticelli, *Vénusz születése*, 1484-1486 körül), a „tisztátalan”, a „bűnös” (Dante, *A pokol*), a „kegyetlen”, a „pszichikai” meztelenségen („*Pokoli vadászat*”, *Nastagio degli Onesti története*) át, egészen a *Medikusok Vénuszának* „nyitott meztelenségéig” (Clémente Susini, *Medikai Vénusz*, 1781-1782) ívelő elemzésében, hogy a művészettörténet és a filozófia miként igyekezett metafizikai, ontológiai, esztétikai eszmékbe, szimbólumokba, allegóriákba burkolni a Botticelli által színre vitt meztelen test zavarba ejtő érzékiségét és anyagszerűségét.

Az Angelo Poliziano *Stanzáiból* Botticelli vásznán újjászülető Vénusz, a Boccaccio *Nastagio degli Onesti történetét* színre vivő kegyetlen nászajándék, a lefejezett Holofernész eleven szépsége (*Holofernész tetemének felfedezése*), a Dante *Isteni színjátékát* illusztráló *Pokol* mint a „nyitott hús meztelenségét” feltáró jelenet (GDH 67) a felnyitás-lezárás, a felnyílás-feláldozás (s’ouvrir-s’offrir), a megnyílás-felkínálás (s’ouvrir-s’offrir) kettősségében kínálja újragondolásra a meztelen test kérdését, amely a színre lépés és a tekintetnek való kitettség mozzanatában összekapcsolódik a teatralitás és a performativitás kérdésével. Didi-Huberman azt a történeti pillanatot – a reneszánszt – választotta ki, amikor a test a maga meztelenségében születik újra a képzőművészetben, azt a festőt – Botticelli –, aki a meztelenséget, a szépség-elven innen és túl, a maga drámaiságában viszi színre, és azt a szempontot – a kegyetlenséget –, amely új megvilágításba helyezi a nyugati filozófiát, művészetet és kultúrát. Jakob Burckhardt és Aby Warburg művészetfelfogását dekonstruálva Didi-Huberman a reneszánsz mesterekhez méltó művességgel mutat rá a művészetfelfogásban bekövetkezett változásra, a Mediciek „csodálatra méltó”, ám „tisztátalan, kettős és ambivalens” humanista örökségére (GDH 100), Sade, Freud, Ferenczi, Artaud, Bataille,

¹A szöveg korábbi változata megjelent: ORBÁN Jolán, *A performativitás kegyetlensége = Művészet és pszichoanalízis. Szimpózium Günter Brus tiszteletére*, szerk. FABÉNYI Júlia, Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2010, 91–107.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Ouvrir Vénus. Nudité, reve, cruauté. L’image ouvrante*, I. Paris, Gallimard, 1999, 64. További utalások a főszövegben: GDH.

Lacan szövegeit elemezve pedig arra, hogy a kegyetlenség milyen mélyen íródik bele a nyugati filozófia, művészet és kultúra struktúrájába, éppen ezért a meztelenség fenomenológiájának vizsgálata a művészettörténeti, kultúrtörténeti, filozófiai, pszichoanalitikus szempontok együttes érvényesítését teszi szükségessé.

A Mediciek Vénuszától a Mediális Vénuszig eltelt évszázadokban nagymértékben átalakultak a test színrevitelének feltételei, módozatai, technikái, ám a humanizmus „kettős” öröksége, „ambivalenciája” egészen napjainkig meghatározza a nyugati kultúrában a testről és annak színreviteléről való gondolkodást.² Ez a kettősség és ambivalencia még szembetűnőbb, ha a test kérdését nem csak az irodalom és a képzőművészet, hanem a színházművészet, az akció- és a performanszművészet kérdéseként, nem csak poétikai és esztétikai, hanem politikai és etikai kérdésként, a művészet és a kultúra „Szakítóprobájaként” (Brus) vizsgáljuk, ahol az érzéki test érzéki és testi tapasztalata térben és időben is szimultán, közvetlen, konkrét és közös esztétikai, etikai, kulturális és politikai tapasztalat. Innen a színház- és a performanszművészet által színre vitt test zavarba ejtő, de egyszerismind felforgató és provokatív ereje.

Két olyan mozzanatot emelnék ki a színház-, az akció- és a performanszművészet történetéből, ahol ez a „Szakítópórá” bekövetkezett, és perspektívaváltást jelentett a testről és a performativitásról, a művészetről és a kultúráról való gondolkodásban: Antonin Artaud kegyetlen színházának elméletét és gyakorlatát, amely a performativitás kegyetlenségének újraértelmezését vonja maga után, és Günter Brus akcióit, amelyek szakítanak a test mint jel (*Körper*) és a test mint hús-vér valóság (*Leib*) szembeállításával, és a meztelen testet eseményként viszik színre.

A színpad testi kísértése – Antonin Artaud

„Tout ce qui agit est une cruauté.”

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*

Antonin Artaud, a színész, a rendező, a költő, a festő, a performansz-művészet atyja a *kegyetlenség színházával* megkérdőjelezte a nyugati színház és művészet elméletét és gyakorlatát, és ezáltal nem csak a színházművészetnek – Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Robert Wilson, Ariane Mnouchkine, Werner Schwab, Sarah Kane –, a performansz- és akcióművészetnek – a hatvanas évek „performatív fordulata” (Erika-Fischer Lichte) –, a színházelméletnek – a posztdramatikus színház (Hans-Thies Lehman) –, hanem az irodalomelméletnek – Blanchot, Bataille, Kristeva, Grossman – és a filozófiának is – Foucault, Derrida, Deleuze, Guattari, Jean-Luc Nancy – új irányt és új lendületet adott.

Jacques Derrida Blanchot és Foucault mellett az elsők között fejté ki Artaud jelentőségét a filozófia számára. Derrida értelmezésében Artaud nem egyszerűen „klinikai” vagy „kritikai” eset, hanem filozófiai értelemben vett határeset.³ A nyugati színház artaud-i destrukciója Derrida szerint a nyugati gondolkodás és a nyugati kultúra struktúráját is érinti. Artaud számára, akárcsak Derrida számára a színház a reprezentáció kultúrájának reprezentatív modellje, amely a reprezentáció törvényének megfelelően működik, és a természet-kultúra, mítosz-logosz, test-lélek típusú szembeállításokon alapszik. Artaud, akár Nietzsche és

²Ehhez a kérdéshez ld. P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Bp., Balassi kiadó, 2009.

³Jacques DERRIDA, *A megfűjt beszéd*, ford. SIMON Vanda, Theatron, 2007, ősz-tél, 3–22., 3. További utalások a főszövegben: JD.

Mallarmé, szakít ezzel a modellel, szakít az utánzás elvével, a reprezentációval, az „arisztotelészi esztétikával”.⁴ A reprezentatív és reprezentáló színház helyett egy „cselekvő” színházat akar létrehozni, amely a tér, a test, a színészi játék, a rendezés, a befogadás, a cselekvés, a kegyetlenség újraértelmezését feltételezi.

Artaud premisszái közül ez alkalommal hármát emelek ki, a kegyetlenséget, a cselekvő színházat, a „testi kísértést”, amelyek a színházművészetben, a színházelméletben, a filozófiában és az irodalomelméletben is visszhangra találtak. Artaud „elsősorban színházi ember volt”, hangsúlyozza Derrida (JD 17), nem is célozom filozófussá avatni, pusztán csak arra szeretnék rámutatni, miként kapcsolódik össze a „cselekvő színház” és a „cselekvő nyelv” kérdése, miért játszik Artaud ilyen kiemelt szerepet a hatvanas évek színházművészetében, performansz-művészetében mellett az irodalmárok és filozófusok számára, miért szólnak ezek az elméletírók és filozófusok a kegyetlenség színházának nyelvén, és Artaud posztstrukturalista, dekonstruktív vagy fenomenológiai újraértelmezései miként hatnak vissza és előre a kegyetlen színház elméletére és gyakorlatára.

„Mindaz, ami él, az kegyetlen. A színháznak a következetesen végigvitt, szélsőséges cselekvés elve alapján kell megújulnia” – jelenti ki Artaud a *Színház és kegyetlenség* (1933) című szövegének sokat és sokféleképpen fordított és értelmezett mondatában.⁵ Artaud itt egycsapással adja meg a kegyetlenség és a cselekvő színház meghatározását, különösen, ha a „*Tout ce qui agit est une cruauté.*” mondatot így fordítjuk: „Mindaz, ami cselekszik, az kegyetlenség.” A színház cselekszik, s mert cselekszik, kegyetlenség – vonhatjuk le a következtetést Artaud kijelentéséből, amely a kegyetlenséget a cselekvéssel kapcsolja össze, így ennek a kijelentésnek nem csak színházelméleti, hanem filozófiai tétje is van, és nem csak cselekvésfilozófiai, hanem művészetfilozófiai és nyelvfilozófiai tétje is. Artaud maga is tisztában volt a kegyetlenség filozófiai jelentőségével, ezért is tartotta szükségesnek azt, hogy egyértelműen feltegye a kérdést: „filozófiai értelemben mi a kegyetlenség?” (AA 161). Értelmezésében a kegyetlenség nem a szadizmussal, a brutalitással, a borzalommal, a vérrel, a kínszenvedéssel kapcsolódik össze, amint ezt a Jean Paulhannak címzett *Levelek a kegyetlenségről* és a *Levelek a nyelvről* című írásaiban megpróbálja kifejtetni, hanem szerinte „igenis elképzelhető az olyan tiszta kegyetlenség, amellyel nem jár testi szenvedés”, amely a módszertani értelemben vett „szigorral”, „a következetes és kíméletlen eltökéltséggel”, a „visszavonhatatlan, abszolút elszántsággal”, a filozófiai értelemben vett „determinizmussal” (AA 161), a „tisztánlátással”, a „szükségyszerűségek elfogadásával”, a „tudattal” a „módszeres tudatossággal” (AA 162) kapcsolódik össze. Artaud külön kiemeli a kegyetlenségről írt *Második levélben*, hogy a kegyetlenség nem „pótlólagos” eleme a gondolkodásnak, hanem „szerves része”, és a gnoszticizmus nyelvén úgy fogalmazza meg ezt az eredendő kegyetlenséget, mint a „teremtés” első fázisában az önmagával és önmagától való különbözőség szükségességét. „Amikor kegyetlenségről beszélek – írja Artaud – életszomjra, kozmikus következetességre, kíméletlen szükségyszerűségre gondolok: a sötétséget felfaló élet örvényének gnosztikus felfogása áll előttem, az a fajta fájdalom, amelynek elkerülhetetlen törvényszerűsége nélkül nem lenne élet: a jót akarni kell, a jó a tett eredménye, a rossz viszont állandó. Teremtés közben a rejtett Isten a teremtés önmaga teremtette kegyetlen szükségyszerűségének engedelmessé válik, nem engedheti meg, hogy ne teremtsen, vagyis meg ne tőrje a jó akaratlagos törvényének közepén az egyre csökkenő, egyre kisebbre fogyatkozó rosszat. És a színház – a szüntelen teremtés, a teljes mágikus

⁴Jacques DERRIDA, *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. FARKAS Anikó Theatron, 2007. ősz-tél, 23–37. 24.

⁵Antonin ARTAUD, *A könyörtelen színház*, ford. BETLEN János, szerk. VINKÓ József, Bp., Gondolat, 1985. 144. További utalások a főszövegben: AA.

cselekvés értelmében – ennek a szükségszerűségnek engedelmeskedik” (AA 162). Jacques Derrida, a különbözőség filozófusa, éppen ebben a felismerésben látja Artaud filozófiai jelentőségét. Derrida szerint Artaud, aki a maga keleti metafizikájával „a legkritikusabb pillanataiban beteljesíti a nyugati metafizika legmélyebb és legállandóbb törekvéseit”, a tisztánlátás kegyetlenségével mondja ki „a különbség *kegyetlen* (vagyis az ő értelmezésében szükségszerű) törvényét” (JD 22).

Az Artaud által ekként felfogott kegyetlenség a cselekvés mint performativitás kegyetlensége. Amennyiben a cselekvést utánzasként fogjuk fel, nem szükségszerűen kegyetlen, vagy sikerült vagy sikerületlen, vagy jó vagy rossz, de amennyiben a cselekvést performativitásként, azaz az artaudi értelemben vett „teremtésként” fogjuk fel, egyszerre hordozza a jó és a rossz lehetőségét, egyszerre szembesít a kettővel, és arra készíti, hogy egyszerre gondoljuk el mindkettőt. Artaud filozófiai értelemben és színházi értelemben is azzal a felismeréssel szembesít, hogy nincs eredeti, nincs egy olyan mindenható, mindentudó, mindenütt jelen lévő szerző, vagy szöveg, vagy rendezői utasítás, amit a színházi előadásnak, a színésznek, a nézőnek követnie kellene, azaz nincs utánzás, nincs reprezentáció, innen a cselekvés mint performativitás eredendő kegyetlensége. A cselekvő színház Artaud értelmezésében egy olyan „fizikai, anyagi és tömör nyelv” megteremtését feltételezi, amely révén „a színház elkülönül a szótól” (AA 96), amely nem korlátozódik többé a párbeszédre, amely „kívül esik a szavak birodalmán” (AA 97), és akár Lucas von Leyden, Grünewald, Hieronymus Bosch festményeinek nyelve cselekvő nyelv, és cselekvősségéből adódóan kegyetlen.

A *Rendezés és metafizika* című szövegébe ékelt jegyzetben Artaud felhívja a figyelmet arra, hogy ahhoz, hogy a színház megtalálja a maga színházi nyelvét, hogy a „szó helyett a színpad konkrét és fizikai nyelvén” (AA, 96) szólaljon meg, engednie kell „a színpad *testi kísértésének*” (AA 97). Ez pedig csak akkor lehetséges Artaud szerint, ha a színház nem az ész, hanem az érzékek nyelvén, az „érzékekhez szóló és a szótól független konkrét nyelven” (AA 96) szólal meg, ha olyan „gondolatokat fejez ki, amelyeket a tagolt nyelv nem tud megragadni” (AA 96), ha a szavak költészete helyett a „tér költészetét” hozza létre (AA 97), ha minden olyan eszközt felhasznál, amely a színpadon alkalmazható, így a zenét, a táncot, a pantomimot, a mimikát, a gesztusokat, az intonációt, az építészetet, a világítást, a díszletet (AA 97). Ez a „konkrét, testi nyelv” egyrészt a színház „újraterápezálását” jelenti, másrészt pedig egy színház-nyelvi fordulatot, amennyiben ez a nyelvhasználat nem redukálható a *Sagen* területére, sem a *Sagen* és a *Zeigen* közötti különbségre, hanem performatív.⁶ Az így felfogott cselekvő színház egy olyan színészt feltételez, aki nem a szerző vagy a rendező utasításainak engedelmeskedik, hanem a hang, a gesztus, a ritmus, a tempó révén a kiáltásban, a mozgásban, a táncban szólaltatja meg a színházi nyelvet, mégpedig egy olyan nézővel együtt, akiről tudja, hogy az „tudja”, hogy ha belép egy ilyen színházba, akkor „valóságos műtétnek veti alá magát, s ebben a műtétben korántsem csak a gondolkodása, hanem az érzékei és a teste is tét” (AA 49).

⁶Éppen ezért lenne érdemes megvizsgálni a „színház újraterápezálása” (Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, Pécs, Jelenkor, 2007, 561.), azaz a színház-nyelvi fordulat és a filozófiában zajló nyelvi fordulat közötti viszonyt. Wittgenstein a nyelvet tevékenységként fogja fel, a nyelvjátékok egyikeként tartja számon a „színházat játszani” tevékenységet (Ludwig WITTGENSTEIN, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Bp., Atlantisz, 1992, 23–30.), a mondás (*Sagen*) és a mutatás (*Zeigen*) közötti különbség értelmezésével pedig, egy olyan cselekvő kép-elmélet felé mozdul, amely egyre közelebb kerül a performativitáshoz (Dieter MERSCH, *Körper zeigen = Verkörperung. Theatralität 2*, szerk. Erika FISCHER-LICHTE, Christian HORN, Matthias WATSTAT, Tübingen Basel (Francke) 2000, 75–91).

Artaud színházelméleti írásaiban, kiáltványaiban, leveleiben, amiként költészetében, rajzaiban, festményeiben, színészi alakításaiban, és különösen a *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* (Artaud-Mômo igaz története, 1947) címet viselő fellépésében valamint az *Istenítélettel végezni* (1947) című hangjátékában egy olyan testfelfogás körvonalazódik, amely megkérdőjelezi az anyag-szellem, a test-lélek, az érthető-érzékeltető típusú szembeállításokat, amiként az ezekre épülő szubjektumfelfogást is. A színész konkrét, fizikai, testi erőnléte és jelenléte mellett Artaud egyfajta „érzelmi testkultúra” (AA 189) szükségességét is hangsúlyozza, és bár ő nem ekként fogalmaz, de egy érzéki testkultúrát is elvár, amely az érzéki test érzéki tapasztalatának színrevitelét feltételezi. Az így felfogott cselekvő és érzéki test által Artaud megpróbálja visszaadni a színháznak, a színésznek és a nézőnek a testét, melyet a nyugati metafizika „ellopott” tőle, de azonnal meg is fosztja őket ettől a testtől mint szervezettől, mint a szervek testétől, amennyiben a hangból, a gesztusokból a mozgásból próbálja *in medias act*, egy esemény egyszerűségében létrehozni mint „szervek nélküli testet”. Filozófiai és színházi értelemben a „szervek nélküli test” jelenti Artaud testfelfogásának legnagyobb kihívását.⁷ Derrida, Deleuze, Guattari, Kristeva, Evelyne Grossman a maguk Artaud-értelmezéseiben erre a kihívásra válaszolnak, mégpedig nem csak azáltal, hogy Artaud szövegeit értelmezik, vagy ezek alapján újabb és újabb teorémákat hoznak létre, hanem abban a gesztusban is, hogy a szó artaud-i értelmében hozzák létre a cselekvő filozófia és a cselekvő irodalom- és színházelmélet nyelvét az írás színterén. Így Derrida az írásból feltörő kiáltás (*le crie dans l'écrit*), Deleuze és Guattari a „szervek nélküli test” SznT rövidített változata, Kristeva a „*le sujet en process*” többes jelentése, Evelyne Grossman a „*corps-acte*” (test-aktusok) típusú kifejezések révén válaszol Artaud-nak, és ennek a válasznak nem csak nyelvfilozófiai, irodalomelméleti, poétikai vagy esztétikai tétje van, hanem etikai és politikai is.

A *Színház és a kultúra* (1937?) című szövegében Artaud felhívja a figyelmet arra, hogy a nyugati civilizációban és kultúrában uralkodó „zürzavar” abból fakad, hogy „szakadék tátong a dolgok és a dolgokat képviselő szavak, fogalmak, és jelek között” (AA 65-66), és a cselekvő színházban látja annak lehetőségét, hogy az erre alapozott „megkövült színház- és kultúra-fogalmat” (AA 70) kimozdítsa sarkaiból. Ez a kimozdítás azonban csak akkor lehetséges, érvel Artaud, ha a nyugati civilizáció és kultúra eddigi fogalmával és gyakorlatával szakítva létrehozzuk a „cselekvő kultúrát” (AA 66), a cselekvő művészetet és a cselekvő színházat, amely nem korlátozható egyetlen nyelvre, hanem „minden nyelvet felhasznál: a gesztusokét, a hangokét, a szavakét, a tűzét, a kiáltásokét” (AA 71). Mindaddig, amíg ez nem történik meg, értelmezésében az „egyetemes közfelfogással szöges ellentétben a művészet és kultúra nem fér meg egymással” (AA 69). Artaud a Bali szigeti színházban és a mexikói kultúrában fedezte fel azt a „mágikus, szilajul önző, vagyis szenvedélyes” (AA 69) kultúra- és művészetfelfogást, amely a „cselekvő színház” és a „cselekvő kultúra” létrehozásának is feltétele lenne, ám ennek megvalósítására a harmincas-negyvenes évek nyugati kultúrája nem sok reményt adott, így a cselekvőség a nyugati kultúra cselekvő kritikájában érvényesülhetett. A *Levél Hitlerhez* című írásában, az összegyűjtött szövegeinek kiadásához írott *Előszó*ban (1946), a pápához, a dalai lámához intézett leveleiben fogalmazza meg Artaud

⁷Artaud „szervek nélküli testének” a színház- és performanszművészetben való továbbgondolásához ld.: Helga FINTER, *Antonin Artaud és a Lehetetlen Színház. A kegyetlenség színházának öröksége*, ford. SCHULLER Gabriella, Theatron, 2007, ősz-tél, 93–110.), Doris KOLESCH, „*Listen to the Radio*” Artaud rádióhangja(i), ford. DODENSZKY Zsófia, Theatron, 2007, ősz-tél, 75–93., Michel RÉGIS, *Brus und das Theater des Todes = Günter Brus – Offenlegungen. Ein Symposium zum 70.Geburtstag*, szerk. Peter WEIBEL, Vlg Buchhandlung Walter König, BRUSEUM/ Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 2009, 64–73); a színházelméleti vonatkozásokhoz pedig Philip AUSLANDER, „*Szent színház*” és katarzis, ford. KÉKESI KUN Árpád, Theatron, 2007, ősz-tél, 110–120., KÉKESI KUN Árpád, *Antonin Artaud és a Kegyetlenség Színháza*, Theatron, 2007, ősz-tél, 110–142.

a saját korának történelmi eseményeivel szembeni kritikáját. Helga Finter felhívja a figyelmet arra, hogy az *Előszó*ban minden eddigénél egyértelműbben fogalmazódik meg, hogy a kegyetlenség nem egyszerűen a reprezentáció kérdése, nem a színházelmélet, a filozófia, a művészetelmélet horizontjához tartozik pusztán, hanem a történelmi események következtében az „Auschwitzhoz kötődő felfoghatatlanság és reprezentálhatatlanság válik a 'kegyetlenség' horizontjává”.⁸ Ebből a horizontból joggal tevődik fel a kérdés, amelyet Helga Finter így fogalmaz meg: „Vajon lehetséges-e ezután a kegyetlenségnek színteret adni (a freudi *Schauplatz* értelmében)? Vagy egy ilyen színpadot elképzelni?”⁹ Artaud az *Előszó*val, a *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* (*Artaud-Mômo igaz története*, 1947) című fellépésével, az *Istenítélettel végezni* (1947) hangjátékkal válaszol erre a kérdésre. E szövegeiben, fellépéseiben, rádiójátékaiban, amiként az ebben az időszakban készített képzőművészeti alkotásaiban, írott-rajzaiban is, egy olyan művészetkoncepció működik, amely a „szervek nélküli test”, a „mű nélküli művészet”, a „nyom nélküli nyelvezet” elgondolását feltételezi.¹⁰ Derrida felhívja a figyelmet arra, hogy Artaud felfogásában a színházi előadás, a művészeti alkotás, a test, a nyelv a humboldti megkülönböztetés értelmében nem *ergon* hanem *energeia*, azaz nem mű vagy *artefactum* hanem esemény.¹¹ A *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* (*Artaud-Mômo igaz története*, 1947) című fellépésben és az *Istenítélettel végezni* (1947) című rádiójátékban Artaud a hang testének színrevitelével hozza létre a „szervek nélküli testet” mint eseményt. Mindkét esetben az előadás megszakad. Az első esetben Artaud maga szakítja meg a maga rendkívüliségében is még mindig a színpadi logikát követő előadást, azáltal, hogy témát vált, majd megáll, és a közönség, nevezetesen André Breton lép a színre, hogy kivesse őt. Az *Istenítélettel végezni* (1947) esetében a cenzúra lép közbe, és betiltja a közvetítést, amiként a hangjáték nyomtatott verziójának terjesztését is, és csak jóval később, 1972. március 5-én sugározhatta a felvételt teljes terjedelmében a *France-Culture*. A betiltásban nem annyira az elviselhetőség határát kikezdő hanghatások, nem a felidézett képek, így a meztelen test – „egy meztelen/teljesen meztelen/és szűz/férfival a hátán” gyors ügetésben szédületes sebességgel vágató fekete ló –, a szexualitás, az obszcenitás, a testrészek, nedvek, váladékok, az abjektek néven nevezése, a kegyetlenség, a vérző hús, a világ eszméjét lezáró ember, a „tudatunk *felnyitása*”,¹² a testi fájdalom, a gyötrellem, a szervek nélküli test, nem is a technika akkori lehetőségeit meghaladó teljesítmény rögzítésének a képtelensége játszotta a főszerepet, hanem sokkal inkább az Amerika „rákos testét” és a „pénz testeit”¹³ fennhangon bíráló hang, az a kultúra- és intézménykritika, amely az amerikai és a nyugati kultúra berendezkedésére és működésére vonatkozott. Az előadás esztétikai és politikai esemény jellegét mégsem ez a szűk értelemben vett kultúra-kritika adja, hanem az érthető és az érzékelhető, a racionalitás és az irracionalitás, a kimondható és a kimondhatatlan, a hallható és a hallhatatlan, a személytelenségig személyes és a nyilvános, a művészet és a kultúra közötti határok átlépése, a lemeztelenített test kiszolgáltatottsága, a krematórium, a kórház, a börtönök falait áttörő kiáltás, amely szétrepeszti a műként felfogott előadás kereteit. Ez az Artaud-kiáltás visszhangzik a képzőművészet, a színházművészet és a filmművészet performatív fordulatában, amiként a hatvanas évek filozófiai és irodalomelméleti diskurzusában is.

⁸Helga FINTER, *Antonin Artaud és a Lehetetlen Színház. A kegyetlenség színházának öröksége*, ford. SCHULLER Gabriella, Theatron, 2007, ősz-tél, 93.

⁹ *i.m.* 94.

¹⁰Ehhez a kérdéshez ld. Jacques DERRIDA, *A megfűjt beszéd*, *i.m.*, 7.

¹¹ *i.m.*, 18.

¹²Antonin ARTAUD, *Istenítélettel végezni*, ford. JÁKFAI Magdolna, Theatron, 2007, ősz-tél, 53–71., 55., 57., 59., 23–37., 24.

¹³Gilles DELEUZE–Felix GUATTARI, *Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet?*, ford. SZABÓ Attila, Theatron, 2007, ősz-tél, 48.

A test színpadi kísértése – az előadás mint esemény

Erika-Fischer Lichte *A performativitás esztétikája* című könyvében amellel érvel, hogy a hatvanas években bekövetkező performatív fordulat nem csak az egyes művészeti ágakban jelenik meg, hanem új művészeti ágakat is létrehoz, így az akcióművészetet és a performansművészetet.¹⁴ Ezek az új művészeti ágak három olyan mozzanatra hívják fel a figyelmet, amelyek a színházelmélet, a filozófia, és az irodalomelmélet számára is relevánsak, egyrészt a művészeti ágak közötti határátlépésre, másrészt arra a szemléletváltásra, amelynek értelmében a művészi teljesítmény nem *artefaktum*, azaz nem mű, hanem esemény, harmadrészt pedig arra, hogy ez az esemény megváltoztatja az alkotás és a befogadás feltételeit. Így átalakítja a szubjektum és objektum, az anyagság és a jelszerűség, a jelölő és a jelölt közötti viszonyt, amiként az eseményben résztvevő szubjektumok közötti viszonyt is, akik az együttes testi jelenlét (*Ko-Präsenz*) intenzitásában társ-szubjektumokká (*Ko-Subjekt*) válnak, azaz a nézők nem passzív befogadók, hanem aktívan részt vesznek az eseményben (EFL 24–25). Mindez maga után vonja a művészeti események értelmezési stratégiáinak a megváltozását is, ha eddig elsősorban a műként felfogott alkotás megértése volt a cél, és erre a hermeneutika kínálta a legmegfelelőbb stratégiákat, ha eddig a jelek értelmezésére tevődött a hangsúly, amelyre a szemiotika kínálta a legmegfelelőbb fogalmi hálót, akkor az eseményként felfogott előadás egy új stratégia és új fogalmi háló kidolgozását teszi szükségessé. Erika Fischer-Lichte, aki a maga színháztörténeti és színházelméleti írásaiban ez idáig a hermeneutikai és szemiotikai szempontokat érvényesítette, *A performativitás esztétikája* (2004) című könyvében hajtja végre a színházelmélet performatív fordulatát.¹⁵

A performativitás fogalmának értelmezésénél Austin beszédaktus-elméletéből indul ki, és „egy nagyon is logikus lépéssel” ezt a fogalmat a „testi cselekvésekre” alkalmazza (EFL 29). Erika Fischer-Lichte joggal jegyzi meg, hogy Austin nyelvfilozófiája egyáltalán nem zárja ki ezt a lépést, annak ellenére, hogy Austin nem a színházra alapozza a beszédaktusok elméletét, jól ismertek a színházzal és az irodalommal kapcsolatos fenntartásai, és az ezzel kapcsolatos viták,¹⁶ de a színházi nyelvhasználatból és gyakorlatból veszi a performativitás fogalmát, mivel ezzel tudja nyelvileg kifejezni azt a filozófiai felismerést, hogy a nyelv cselekszik. Ezzel fogalmilag is összekapcsolja, sőt egymásra is utalja a cselekvő nyelvet és a cselekvő színházat, éppen ezért van az, hogy azok a szerzők, akik felismerték Austin nyelvfelfogásának forradalmi voltát, és kritikusan, de performatív módon tovább gondolták azt, visszatértek a színház kérdésére, így a filozófusok és irodalmárok között Derrida, Barthes, Paul de Man, Shoshana Felman, Barbara Jonhson vagy Judit Butler, a színházelméletírók közül pedig Erika Fischer-Lichte mellett Helga Finter és Sybille Krämer. Erika Fischer-Lichte rámutat arra, hogy Austin performativitás elmélete miként vonta maga után a kultúratudományokban „a kultúra mint szöveg” és a „szöveg mint performansz” felfogások közötti elmozdulást, rámutat azokra a kritikus pontokra és azokra a különbségekre, amelyek a nyelvi cselekvés austini elmélete és az Austint dekonstruáló Derridán edzett butleri testelmélet között a performatív fordulat szempontjából konstitutívak, és amellel érvel, hogy bár Austin és Butler „adósaink maradnak” az előadás-fogalom részletes kifejtésével, az általuk használt kifejezések, így a *to perform* ige, vagy a performatívum, vagy beszédaktus, „félreérthetetlenül” az előadás jellegre

¹⁴Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella, Bp., Balassi Kiadó, 2009, 19.

További utalások a főszövegben: EFL.

¹⁵Erika Fischer-Lichte színházelméleti fordulatainak értelmezéséhez ld. KISS Gabriella, *Újra-játszás: a színház szemiotikájától a performativitás esztétikájáig*, = Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, i.m., 287–298.

¹⁶Ehhez a kérdéshez ld. KÁLMÁN C. György, *Az irodalom mint beszédaktus*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990.

utalnak (EFL 35). Erika Fischer-Lichte pontosan az előadás-fogalmat vizsgálja, azaz nem a nyelvi fordulat, nem is a gender-elméletek és a test-elméletek felől közelít a performanszok által végrehajtott performatív fordulathoz, hanem épp fordítva, ezért is hangsúlyozza, hogy „a performativitás esztétikájának tehát nyilvánvalóan az előadás fogalmára kell épülnie, vagyis a performativitás megismert elméleteinek az előadás/performansz, mint performansz esztétikájával kell párbeszédbe lépniük” (EFL 35). Ez a megközelítés egy olyan előadás-fogalmat feltételez, amely az előadást eseményként fogja fel, és egy olyan eseményfogalmat, amelyet Erika Fischer-Lichte a színháztudományból – Behrens, Fuchs, Hermann – és a hatvanas évek színházi gyakorlatából, az akció- és performanszművészetből vezet le (EFL 224–225). A századforduló színházi kísérleteiben már felismerhetőek a műről az esemény irányába történő elmozdulás jelei, hangsúlyozza, de a hatvanas években megjelenő akció- és performanszművészetben válik az „esemény múltkonysága, egyszerűsége és megismételhetetlensége” programmá (EFL 225). Erika Fischer-Lichte szükségesnek tartja kiemelni, hogy „az eseményszerűség pontosabb leírásának és meghatározásának céljából ezúttal sem az esemény kidolgozott (heideggeri, derridai vagy lyotardi)” fogalmából indul ki, hanem az előadások medialitásának, anyagiságának és jelentésségének vizsgálata során előtérbe kerülő kérdésekből, így a „feedback-szalag autopoéziséből és az emergencia jelenségéből”, az „ellentétek destabilizációjából” valamint a „liminális helyzetekből” és „az előadások résztvevőiben lejátszódó (ezzel összefüggő) transzformációkból” (EFL 225). Austin és Judith Butler esetében még kitért arra, hogy miért és miként tartja szükségesnek a színházművészet szempontjából az elméleteik módosítását, de az esemény fogalmával kapcsolatban már megelégszik ezzel az utalással, holott az általa felsorolt szerzők eseményfogalma nagyon szorosan kapcsolódik a performatív fordulathoz. Olyannyira, hogy Hans-Dieter Gondek és Bernhard Waldenfels az általuk kiadott *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida* (1997)¹⁷ című kötethez írt bevezető szövegüknek egyenesen ezt a címet adták: *Derridas performative Wende (Derrida performatív fordulata)*. Erika Fischer-Lichte nem a nyelvfilozófiai performatív fordulatról írja a könyvét, nem is a nyelvfilozófiai és a színházi performatív fordulat összehasonlításáról, hanem a performativitás esztétikájáról, így érthető, hogy vizsgálódásában az előadások által feltett kérdésekre tevődik a hangsúly, mégpedig azokra, amelyek alapján egyértelmű, hogy a színháztudomány nem a filozófia, nem az irodalomtörténet és az irodalomtudomány része, hanem önálló diszciplína, amelynek tárgya a színházi előadás vizsgálata. Ennek ellenére az itt jelzett szerzők eseményfogalmának bevonása a vizsgálatba nagymértékben hozzájárulhatna ahhoz, hogy tovább differenciáljuk a performativitás esztétikájának a Fischer-Lichte által adott értelmezését, rámutassunk az akcióművészet és a performanszművészet, az ellenállás esztétikája és a performativitás esztétikája, a hatvanas évek színházművészete és performanszművészete közötti viszony összetettségére. Az Erika Fischer-Lichte által kínált elemzési szempontok és értelmezési stratégiák lehetőséget kínálnak arra, hogy a hatvanas évek filozófiai diskurzusát a színházművészetben és színháztudományon belüli „performatív fordulat” perspektívájából is megvizsgáljuk, és ráirányítsuk a figyelmet arra, hogy bár a „*korpusz* nem diskurzus és nem elbeszélés”, amint ezt Jean-Luc Nancy kiemeli,¹⁸ a filozófia és az elméleti diskurzusnak van *teste*, amely cselekszik, és e cselekvés révén „testetlen diskurzusból”¹⁹ cselekvő és testes diskurzussá, beszédaktusból íráseseménnyé válik. Az Erika Fischer-Lichte által is idézett Dieter Mersch az *Ereignis und Aura. Untersuchungen zur einer Ästhetik des Performativen* (2002),²⁰ és a *Posthermeneutik* (2010)²¹ című kötetében Benjamin, Adorno, Wittgenstein, Lyotard, Lévinas és Derrida szövegeit elemezve dolgozza ki

¹⁷Hans-Dieter GONDEK und Bernhard WALDENFELS, *Einsätze des Denkens. Zur Philosophie von Jacques Derrida*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997, 7–18.

¹⁸Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Paris, Galilée, 2000, 46.

¹⁹Dieter MERSCH, *Körper zeigen = Verkörperung. Theatralität 2*, szerk. Erika FISCHER-LICHTE, Christian HORN, Matthias WATSTAT, Tübingen Basel (Francke) 2000, 75.

a szemiotikai, szemiológiai, fenomenológiai, dekonstruktív, médiaelméleti diskurzusokat keresztezve a performativitásnak és az eseménynek egy médiumspecifikus esztétikáját. Dieter Mersch értelmezésében a „performatív fordulat” a „műesztétikáról” az „eseményesztétika” irányába történő elmozdulást jelenti.²² Mersch utal ugyan a színházra, így Derrida Artaud-értelmezésére és Fischer-Lichte szövegeire is, de elsősorban a képzőművészet – dadaizmus, szürrealizmus –, az akcióművészet – Beuys, Nam June Paik, a „bécsi akcionisták” – és a zene – Cage – területén bekövetkező „performatív fordulatot” vizsgálja.²³ Mindketten kiemelik azonban, hogy a performativitás esztétikájának vagy az esemény esztétikájának a kidolgozásában kitüntetett szerepe van a test, a megtestesülés, a jelenlét művészetben belüli újraértelmeződésének, amiként a különböző művészeti ágak közötti határátlépésnek is. Erika Fischer-Lichte felhívja a figyelmet arra, hogy a képzőművészet épp az akció- és performansművészetben és általa lépett „a műalkotástól az előadásig vezető útra” (EFL 47), Dieter Mersch pedig a test művészetbe történő beiródásának három olyan „alapformáját” különbözteti meg, melyek szintén a képzőművészet, elsősorban az akciófestészet valamint az akció- és a performansművészet viszonyát érintik.²⁴ Az első alapforma a festés aktusának mint cselekvésnek a beleiródása a képbe, amiként ez az akciófestészetben és a gesztusfestészetben történik. A spriccelés, a festékcsergés, a gravírozás és hasonló eljárásokat alkalmazva Mersch szerint a „mozgás tiszta testisége” nyomot hagy a képen, a képet „nem-képpé” változtatja, olyan felületté, amely az egész testet igénybe veszi, de még mindig a képen és a képpel történik, ami történik, azaz az akció megmarad a festészeti műalkotás keretei között (DM 78). A második alapforma szerint maga az esztétikai folyamat a cselekvés, azaz a művészet „tiszta akcióvá” válik, amiként ez a „bécsi akcionisták” esetében, vagy a Peter Weibel által „Kontextus-művészetnek” nevezett akciókban, vagy Cage szövegkompozícióiban vagy Beuys akcióiban történik. Ezekben az előadásokban az esemény inkább „a testi megjelenítésre” alapozott, és nem annyira magának a testnek a jelenlétére” (DM 79). A test itt nem jelként funkcionál, hanem a test az, ami megmutatkozik, a történés médiuma, rajta és általa történik az esemény. Harmadik alapformaként a feminista performanszokat említi, amelyek a happeningek, a fluxus-művészet, az akcióművészet vagy a performativitás jegyében zajlanak, azzal a különbséggel, hogy a feminista performanszok esetében a „színpadra vitt esemény az életrajzi elemek konkrét testi átélésére” épül (DM 79). Ez azonban nem azt jelenti, hangsúlyozza Mersch, hogy a feminista performanszok a reprezentáció elvének megfelelően működnek, hanem így adják elő. A test nem egyszerűen egy jól formálható anyag vagy eszköz, hanem maga is „átjáró” (*Durchgang*), az előadás folyamatában „önmagát teszi ki” (*Sich-Aussetzen im Prozess*), önmagát alakítja (*Darstellung*), önmagát viszi színpadra (DM 79).²⁵ Míg az akciófestészetben a test úgy funkcionál mint nyom, jel, aláírás, azaz „egy művészi aktivitás formális hordozója, amely mint olyan nem jelenik meg”, addig Mersch szerint a performanszok esetében a test testisége a „performatív test-vagyok” („performativen Körper-Sein”) öntapasztalás eseménye (DM 79). Mersch szerint ez a három alapforma a „nyomhagyás” aktusától, a test „medialitásán” keresztül, a „megélt

²⁰Dieter MERSCH, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zur einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, 2002.

²¹Dieter MERSCH, *Posthermeneutik*, Akademie-Verlag, 2010.

²²Dieter MERSCH, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zur einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, 2002. 163.

²³Ehhez a kérdéshez ld. az *Ereignis und Aura. Untersuchungen zur einer Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main, 2002.) kötet *Aisthesis, Ekstasis, Askesis. Überlegungen zur Ethik ästhetischer Performanz* című fejezetét (245–299.).

²⁴Dieter MERSCH, *Körper zeigen = Verkörperung. Theatralität 2, i.m.*, 78. További utalások a főszövegben: DM.

²⁵Vö. im. 79. A feminista performanszok értelmezéséhez ld. SCHULLER Gabriella, *Tükörképrombolók. A tekintet eltérítése a posztfeminista színházban és performanszokban*, Theatron Könyvek, Pannon Egyetem Kiadó, 2006.

jelenlét” mint öntapasztalás eseményéig egyfajta „immanens radikalizálódásról árulkodik”, amely a művészetben belül a műről az eseményre történő elmozdulással esik egybe (DM 79).²⁶

Erika Fischer-Lichte értelmezésében a hatvanas évek akció- és performanszművészete a történelmi avantgárd testkoncepcióját gondolja tovább, azzal a jelentős különbséggel, hogy amíg az avantgárd művészek a testet „tökéletesen formálható és uralható anyagnak tekintették” (EFL 113), addig a performatív fordulat jegyében zajló előadások a „test vagyok” (Leib-Sein) és a ’testem van’ (Körper-Haben), a test fenomenjának és a szemiotikai testnek a kettősségéből indulnak ki” (EFL, 113). Erika Fischer-Lichte kihangsúlyozza, hogy a „test használatának alapja és indoka viszont a színész/performer testi világban-benne-létében keresendő. Ez teremti meg annak a lehetőségét, hogy a megtestesülés tökéletesen és radikálisan újradefiniált fogalma ismét részét képezhesse a színházi diskurzusnak” (EFL 113). Ebből a perspektívából négy olyan eljárást, rendezőt és testkoncepciót mutat be, amelyek produktívnak bizonyultak az akció- és performanszművészet és a színházi diskurzus számára: „(1) a színész és a szerep viszonyának megfordítása; (2) az individuális színész (testének) előtérbe helyezése és felmutatása; (3) a színészi test sebezhetőségének, tökéletlenségének, fizikai korlátainak hangsúlyozása; (4) az úgynevezett keresztbe-szereposztás [*Cross-Casting*]” (EFL 113). Az első eljárásra Grotowskit, a másodikra Robert Wilson színházát a harmadikra a Societas Raffaello Sanzio előadásait, a negyedikre pedig a Frank Castorf által rendezett *Az ördög tábornoka* (1996) című előadást hozza példaként.

A test és a megtestesülés fogalmának újraértelmezésében Erika Fischer-Lichte Merleau-Ponty fenomenológiájából indul ki. „Megdöbentőnek” nevezi azt a párhuzamot, ami szerinte Grotowski testfelfogása és színházi gyakorlata valamint Merleau-Ponty filozófiája között fedezhető fel, aki a „hús (chair)” filozófiájával éppen a test-lélek, érzékelhető-érthető típusú szembeállításokat kérdőjelezi meg. Merleau-Ponty abból a feltételezésből indul ki, hogy a test a hús által áll kapcsolatban a világgal, Erika Fischer-Lichte pedig azt a következtetést vonja le ebből, hogy „a világhoz emberi módon csak a testtel [*Leib*] és csak a megtestesülve [*verkörper*] lehet hozzáférni” (EFL 115). Merleau-Ponty felfogása Fischer-Lichte szerint megelőlegezi a megtestesülésnek nem csak a filozófiában, hanem a kulturális antropológiában, a kognitív tudományokban, és a színháztudományban történő újraértelmezését is. Thomas J. Csordasnak a Merleau-Ponty felfogására épülő „*embodiment*” fogalmát emeli ki, aki azt hangsúlyozza, hogy a kultúra nem egyszerűen szöveg, hanem „a kultúra az emberi testben gyökerezik”,²⁷ így a testtel és a kultúrával kapcsolatos kutatásoknak is számolniuk kell azzal, hogy „az emberi test fenomenja, az ember testi világban-benne-léte teszi lehetővé a kulturális aktivitást” (EFL 124). A „világban-benne-lét” pedig azt jelenti Fischer-Lichte szerint, hogy a „test soha *sincs*, mindig csak *lesz*, a műalkotásról alkotott valamennyi elképzelésnek ellentmond. Az emberi test csak halála után, holttestként válhat műalkotássá. ... Élő testként [*Leib*] viszont makacsul ellenszegül minden olyan kísérletnek, amely műalkotásként akarja értelmezni, vagy azzá akarja tenni. A színész/performer nem műalkotássá transzformálja a testét, hanem a megtestesülés folyamatait viszi végbe. E folyamatok során a test [*Leib*] mássá lesz. Transzformálódik, újra alkotja önmagát és eseménnyé válik” (EFL 128). Az ekként felfogott megtestesülés központi szerepet játszik a performativitás esztétikája számára, hiszen ez a folyamat a fent említett rendezők színházi előadásaiban éppúgy bekövetkezik, mint az akció- és performanszművészet esetében, annak ellenére, hogy a színházi előadások többnyire létrehoznak egy fiktív alakot, az akció- és performanszművészetek pedig többnyire nem (EFL 125). A testhez való viszony

²⁶ Az esemény filozófiai megközelítéséhez ld. Dieter MERSCH, *Posthermeneutik, i.m.*

²⁷ Idézi Erika FISCHER-LICHTE, Im 124 = *Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self*, szerk. Thomas J. CSORDAS, Cambridge, 1994, 6.

szempontjából pedig abban különböznek a korábbi színházi előadásoktól, hogy a hatvanas évek színházi kísérletei, az akció- és performanszművészetek esetében a testiségnek nincs műalkotás jellege, ami egyrészt a műalkotás-központú színházfelfogásra és színházi gyakorlatra, másrészt a „fokozott medializációra” adott válaszként is értelmezhető Fischer-Lichte szerint (EFL 129). Míg az első esetben könnyen igazat adhatunk Fischer-Lichtének, addig az utóbbi esetben érdemes lenne alaposabban megvizsgálni az általa használt „medializáció” fogalmat, és az „új médiumok”, valamint a performanszművészet közötti viszonyt.

Erika Fischer-Lichte abból a téziséből indul ki, hogy a „jelenlét olyan jelenség, amelyet a test/szellem, illetve test/tudat dichotomikus kategóriával egyáltalán nem lehet megragadni, hiszen lényegénél fogva működésképtelenné teszi, mi több alapjaiban meggingatja ezeket az ellentéteket” (EFL 138), és a klasszikus filozófémák – reprezentáció, jelenlét, jelen – színháztudományi szempontú elemzése után a jelenlét három koncepcióját különbözteti meg. Elsőként a jelenlét „gyenge koncepcióját” különíti el, amely értelmezésében „a színészi test fenomenójának pusztán jelenlétével függ össze” (EFL 132), másodszor a jelenlét „erős koncepcióját”, amely arra utal, hogy a „jelenlét a jelen intenzív tapasztalataként válik eseménnyé”, amelyben a színész nem „a szemiotikai testét, hanem a testének fenomenóját hozza létre” (EFL 134), végül pedig a jelenlét „radikális koncepcióját”, amelyben a „színész jelenlétében a néző a színészt és ezzel egyidejűleg önmagát is testesült szellemként, olyan valakiként tapasztalja meg, és éli meg, aki folyamatosan valamivé válik, a cirkuláló energiát pedig transzformáló erőnek (egyfajta életerőnek) érzékeli” (EFL 139). A fentebb idézett szövegrészek alapján egyértelmű, hogy filozófiai értelemben Erika Fischer-Lichte test, megtestesülés és a jelenlét fogalmát Merleau-Ponty fenomenológiájára, és az ebből kiinduló kultúra- és színházelméletekre alapozza, az esemény fogalmat pedig az akció- és performanszművészet gyakorlatára. Ez lehetővé teszi számára, hogy a test és lélek, az érzékelhető és érthető, a *Leib és Körper* szembeállításán alapuló metafizikai szemléletet megkérdőjelezve a „világban-benne-lét” tapasztalatát mint a performatív kultúra esztétikai tapasztalatát értelmezze, és ezáltal a „kulturális performansz” fogalmát a performansz-kultúra fogalmán át a performativitás kultúrája felé mozdítsa. Ez azonban az eddigi szempontok mellett még két újabb szempont bevonását is szükségessé teszi, mégpedig a performativitás etikájának és politikájának a vizsgálatát, a társadalmi berendezkedés, az adott kultúra kritikai elemzését, ami nem merül ki az adott társadalom erkölcsi normáinak áthágásában, az aktuálpolitikában, még akkor sem, ha az akcióknak és performanszoknak rendszerint volt aktuálpolitikai tétjük, olyannyira, hogy a performereket gyakran megbüntették, bezárták vagy kiutasították az adott országból. A Fischer-Lichte által legtöbbször idézett akció- és performanszművészek előadásai, így a „bécsi akcionista” közül Nitsch bárányszéttépési akciói, illetve Marina Abramović performanszai közül a *Lips of Thomas* (1975) című előadás nem csak esztétikai, hanem egyszersmind etikai és politikai események is, amelyek az esztétika, az etika és a politika viszonyának átértelmezését, azaz a performativitás esztétikájának a vizsgálatával egy időben a performatív kultúra etikájának és politikájának a vizsgálatát is feltételezik. A műként, avagy *artefactum*ként felfogott előadást mint a megértés tárgyát vagy szemiotikai tárgyat még látszólag le lehetne választani az etika és a politika kérdéséről, ám az eseményként felfogott előadás épp a test, a megtestesülés, a jelenlét eseményszerűsége révén íródik bele a kultúra, az etika és a politika egymást keresztező kontextusába, mégpedig oly módon, hogy lehetetlen leválasztani erről anélkül, hogy magát az eseményt ne kockáztatnánk. Az esemény feltétele épp maga a kockáztatás, a határátlépések, a hatásértékek kockázata. Az előadás mint esemény a határátlépést viszi színre, legyen az a test és a lélek, a *Leib* és a *Körper*, az érzékelhető és az érthető, a természet és a kultúra vagy a művészet és a kultúra közötti határ, ezen a határon játszódik, ebből adódik az akció- és

performanszművészetek felforgató ereje, kritikai potenciálja, amiként a performativitás kegyetlensége is.

Az előadás mint esemény ezzel a kegyetlenséggel szembesít, mely nem merül ki a határátlépés tapasztalatát a küszöbátlépés tapasztalatává transzformáló „ismét varázsossá válik a világ” elvben. Ez utóbbi inkább az élménykultúra, semmint a performatív kultúra sajátja. Éppen ezért, amiként Erika Fischer-Lichte a jelenlét esetében tette, érdemes megkülönböztetni az esemény gyenge, erős és radikális koncepcióját. Az esemény gyenge koncepciója az eseményt véghezvihető akcióként tételezi, amely adott feltételek között, de mégis váratlanul következik be, a szubjektumot, az előadót és a közönséget is újra elvarázsolja. Az esemény erős koncepciója egy olyan esemény-fogalmat tételez, amely a határátlépés tapasztalatában részesít, de ezek a határok az érzékelhető és érthető tartományába tartoznak, még akkor is, ha eddig ismeretlenek voltak az előadó és a néző számára egyaránt. Az esemény e tartományon belül az előadó és a néző együttes jelenlétének intenzitásában jön létre, mely ebben az értelemben egyedi és megismételhetetlen, mégis lehetséges. Az esemény radikális koncepciója az érzékelhetőség és az érthetőség határait kezdi ki, a határátlépés lehetetlenségének tapasztalatával, a lehetetlennel, a megismételhetetlennel, a kiszámíthatatlannal, az előreláthatatlannal szembesíti a szubjektumot, aki nem végrehajtója, szereplője vagy nézője az eseménynek, hanem kitett neki. Az eseménynek való kitettség, amiként erre Derrida felhívja a figyelmet,²⁸ traumatizálja a szubjektumot, aki nem képes uralni az eseményt, amiként nem képes küszöbtapasztalattá változtatni a határátlépés lehetetlenségének a tapasztalatát. Kérdés azonban, hogy színre viheto-e egy ennyire radikálisan felfogott esemény? Ezen a ponton különbséget kell tennünk az esemény színrevitele és a színrevitel eseménye között, az előbbi inkább a gyenge, az utóbbi inkább az erős eseményfogalomhoz kapcsolódik. A radikális esemény ebben az értelemben nem viheto színre, és nem is pusztán a színrevitel eseménye, hanem a színre viheto és a színre vihetoetlen közötti határon zajlik, feltételezi a testet, feltételezi a „világban-benne-létet”, feltételezi a kultúrát, amelyen belül megtörténhet, még akkor is, ha csak történik, de nem történik meg, hanem a szó derridai értelmében „eljövendő” (*à venir*) marad. Derrida kérdésesnek tartotta ugyan, hogy egy artaud-i értelemben vett színház létrejöhet-e, azt is, hogy egyáltalán lehetséges-e Artaud szellemében performanszművészetet csinálni,²⁹ ennek ellenére az Artaud szövegeiben körvonalazódó kegyetlen színház és a Derrida szövegeiben íródó eseményfogalom filozófiailag és színházi értelemben is szorosan kapcsolódik a radikális esemény kérdéséhez. A színház-, az akció- és performanszművészet felől vizsgálva ezt a kérdést, az előadások akkor és ott kerülnek a legközelebb a radikális értelemben vett eseményhez, amikor és ahol magát a színházat, a testet, a színház és a kultúra, a színház és a politika viszonyát teszik kockára. Ebben az értelemben artaud-i, és ebben az értelemben kegyetlen a radikális esemény színházi fogalma és színházi tapasztalata, akár hivatkozik Artaud-ra akár nem, akár a kockázat vagy a halál színháza, akár a lehetetlen színház, vagy éppen az akció- és performanszművészet nevet kapja. A radikális esemény a szubjektum és a test radikális kitettségét feltételezi, és ebben az értelemben a hatvanas évek akció- és performanszművészete radikálisabbnak mutatkozott a színházművészetnél. Ez a radikalitás azonban nem mindig az eseményt radikalitását jelentette, hanem a politikai értelemben vett radikalitást. Az esemény radikalitása és a politikai radikalitás nem szükségszerűen esik egybe. Az erős események, amelyek az adott kulturális kontextuson belül politikai és esztétikai értelemben is provokatívak, politikailag gyakran radikálisabbak, mint a radikális események. Éppen ezért lenne indokolt az esemény fogalma és tapasztalata felől is megvizsgálni a politika

²⁸Vö.: Jacques DERRIDA, *Papier Machine*, Paris, Galilée, 2001, 146.

²⁹ Jacques DERRIDA, *A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása*, i.m., 35-37.

fogalmát, és különbséget tenni nem csak a politika és a politikai,³⁰ hanem a politika és a politikai gyenge, erős és radikális fogalmai között is.

A test mint esemény – Günter Brus

„**Mein Körper** ist die Absicht, **mein Körper** ist das Ereignis, **mein Körper** ist das Ergebnis.”

(Günter Brus, 1964)

Az akció- és performanszművészet színrelépésének pillanatától kezdve politikai művészet. Akár a testfelfogás esetében, politikai értelemben is az avantgárd hagyományt viszi tovább, de azzal a különbséggel, hogy a test fenomenjának és a szemiotikai, politikai, kulturális testnek a többese, a test világban-benne-léte, a művészet kulturális-cselekvés-volta felől gondolja el a politikát és nem fordítva.³¹ Ebből a szempontból is kiemelt jelentősége van a meztelen testnek, amely nem egyszerűen esztétikai tárgyként, szexuális objektumként vagy a vágy tárgyaként jelenik meg az akció- és performanszművészetben, hanem a fennálló esztétikai, politikai, kulturális konvenciók által rögzített és kipreparált test-felfogás provokációjaként. A *Vénusz születése* óta a nyugati kultúra hozzászokott a meztelen test látványához, megtanulta kritikai távolságtartással kezelni, „képként” szemlélni, esztétikai kategóriákkal leírni, vagy akár a Boccaccio *Nastagio degli Onesti történetét* színre vivő Botticelli festmények esetében a keret-történet tanulsága érdekében megtanult eltekinteni a meztelen test felnyitásának kegyetlenségétől. Az akció- és performanszművészet azonban szakít ezzel a hagyománnyal, közvetlen, közös, szimultán, érzéki tapasztalatként viszi színre a meztelen test sebezhetőségét. A meztelen test nyilvános térben történő színrevitelének egyszerre van esztétikai és politikai tétje, egyszerre sérti fel a művészet és a kultúra közötti határt és sebzi meg magát rajta, a nézőt is az akciónak kitett és sebezhető testként tételezi, a testet, a megtestesülést, a jelenléte test-közösségként, közös-megtestesülésként, közös-jelenlétként fogja fel, de nem az azonosulás örömteli ígéretével vagy a közösségi élményként átélhető intimitás extatikus boldogságával kecsegtet, hanem a különbözőség kegyetlen törvényére figyelmeztet.

Az akció- és performanszművészek közül a „bécsi akcionista” tették fel a legradikálisabban ezeket a kérdéseket. Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Otto Mühl és Günter Brus akcióiban a test esztétikai és politikai értelemben is provokatív kulturális eseménnyé válik.³² Közülük Günter Brus akcióit emelem ki, aki a meztelen test kíméletlen, „informális” és „materiális” analízisével a kegyetlenség nyelvét beszéli, de nem a brutalitás, hanem a *brustalitás* akcentusával. „Testem a szándék, testem az esemény, testem az eredmény.” – fogalmazza meg Brus 1964-ben a maga *ars performandiját*, és ennek jegyében hajtja végre 1964 és 1970 között a művészeti, társadalmi, kulturális, politikai élet konvencióinak és tabuinak megdöntését célzó akcióit. A radikális gesztusairól, „kreatív túlzásairól” már ismert Brus, aki ecset helyett ostorral, cigarettacsikkal, pengével, saját lábával és hajával „fest”,

³⁰Jean-Luc NANCY, *Croniques philosophiques*, Paris, Galilée, 31–36.

³¹A politika és színház kérdéséhez ld. JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd-színház-politika*, Bp., Balassi Kiadó, 2006., JÁKFALVI Magdolna, *À qui est l'espace? De l'occupation spaciale et politique = Temps, Espaces, Langages - la Hongrie a la croisée des disciplines*. Actes du colloque des 7-8-9 décembre 2006, *Cahiers d'Études Hongroises n/14*, 2007/2008. Tome I, Paris, L'Harmattan, 2008. 337–345.

³² A „bécsi akcionista” performanszainak leírását, és az akciókról készült fotókat ld. Thomas DREHER, *Aktionstheater als Provokation: groteske Körperkonzeption im Wiener Aktionismus*, http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html

akinek kirobbanó színei bombaként csapódnak be a vászon gyakran kezeletlen felületbe, ütés- és csapásnyomokat hagyva maguk után,³³ „szemlátomást” Gerstl és Schiele³⁴ nyomán, fülhallomást pedig a Friedrich Cerha és Kurt Schwertsik vezette Reihe együttes koncertjei, az általuk játszott Bécsi Iskola (Webern és Krenek), de még inkább Cage, Nono és Stockhausen zeneakciói alapján kezd el kísérletezni az akcióművészettel. Az első akcióját *Ana* címen 1964 őszen mutatja be, fehér festékekkel átitatott, vászon-csíkokba tekert, gúzsba kötött testét Schiele-mozdulatokkal szabadítja ki, a fehérre festett tárgyak környezetében, a fehérre festett, fehérbe burkolt háromdimenziós „kép” fogságából. Ezt követően pedig fekete festékekkel önti le a tárgyakat, a környezetet, Anni Brus testét és a sajátját is. Ebben az akcióban, akár a *Kéz-, a Fej-*, és a *Totális fej-festmény* részekből álló *Selbstbemalung (Önátfestés, 1964)*, a *Silber (Ezüst)*, a *Selbstbemalung II (Önátfestés II)* és a *Selbstverstümmelung (Öncsonkítás)* (1965) címet viselő akciók esetében a festészeti konvenciók megkérdőjelezése, a festészet és az akcióművészet közötti viszony színrevitele a tét. Ekkor alakítja ki azt a formanyelvet, amelynek elemei a fehérre, feketére vagy szürkére festett használati tárgyak, környezet, a fehérre festett testet tetőtől talpig átszelő fekete festékcsíkok, a Brus-ritmus szerint tagolt mozgás.³⁵ Az 1965. június 5-én tett *Bécsi séta* című akcióval (*Wiener Spaziergang*) Brus átlépi a műterem küszöbét, és az utcára viszi a művészetet. Ezzel a lépéssel írja be magát az akcióművészet történetébe, amely a jelenetet filmező Otto Mühl és Rudolf Schwarzkogler, valamint Nitsch akcióival már a hatvanas évek elején elkezdődött. „Tudtam, hogy művészettörténetet csinállok” – írja Brus később,³⁶ és ebben nagy szerepe volt annak, hogy áthágta a társadalom által a művészet számára kijelölt és kontrollálható határokat, és a járókelők nem kis megrökönyödésére kísértetfehéren, egy fekete csapástól kettészelten az utca nyilvánossága elé lépve, belevágott az utca, a társadalom szokásrendjébe, történelmi emlékezetébe. Ebben az értelemben a *Bécsi séta* nem csak művészettörténeti, hanem politikai tett is volt. Politikai értelemben Brus legradikálisabb akciója az 1968-ban Oswald Wiener, Otto Mühl és Peter Weibel társágában a Bécsi Egyetemen végrehajtott *Művészet és forradalom* című fellépése, amelyet a hatvannyolcas osztrák diáklázadások csúcsaként tartanak ugyan számon, de amelyért Brus az állam szimbólumainak meggyalázása címén az eddigi pénzbírságnál radikálisabb büntetést, börtönbüntetést kapott.³⁷

³³ Ehhez a kérdéshez ld. Otto MUEHL, *Weg aus dem Sumpf*, Nürnberg, AA-Verlag, 1977. Magyarul: Brus-Balkon-ManaBrus: <http://www.c3.hu/~ligal/ManaBrus.html> „...Brus pszichomotorikus, expresszionista stílusban festett. Vad, egymást keresztező vonalakat lökött a papírra, a festék úgy robbant szét képein, mint a bomba, mikor a felületnek csapódik. Kreatív túlzásnak tűnt, mégis azonnal értettem és lelkesedni kezdtem. Brus képei olykor 5 méter hosszúak és 3 méter magasak voltak. Az egész szobát beborították a festékcseppek és festékfoltok, s a padlóra is vastag rétegekben száradtak rá, de senkinek se jutott eszébe takarítani. Beszáradt, használhatatlan esetek heverték szanaszét, ő azonban kizárólag ilyenekkel dolgozott. (...) Günter Brus volt az egyetlen zseni, akivel életemben találkoztam. Mindent kimondott, amit gondolt. Sokan, akik beszéltek vele, már az első néhány szó után döbbenet fordultak el tőle. Szélsőségek, kreatív energia és depresszió közt ingadozott. Amit a nőkről és a szexualitásról gondolt az gyermekes volt, de amit a festészetéről és a művészetéről mondott, azt megfellebbezhetetlennek éreztem. Képes volt rá, hogy mindennek elmondja azon művészeket, akiknél hazugságot és csalást látott.”

³⁴ Ehhez a kérdéshez ld. Günter BRUS: Roussel, 1995. 19. „Meine Monoaktionen können augenscheinlich auf Gerstl und Schiele bezogen werden.”

³⁵ Brus akcióinak leírását, az akciókról készített fotókat ld. a Brus első önálló budapesti kiállítása (2004. december 9. –2005. január 9.) alkalmával készült áttekintésben: Brus-Balkon-ManaBrus: <http://www.c3.hu/~ligal/ManaBrus.html>

³⁶ Günter BRUS: „Ich wusste, ich mache Kunstgeschichte.” Idézi E. ZNAYMER, *Das Denken ist ein Unfall*, Datum, <http://www.datum.at/0505/stories/782980/>

³⁷ Az akció leírását ld. Thomas DREHER, *Aktionstheater als Provokation: groteske Körperkonzeption im Wiener Aktionismus*, http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html

Esztétikai értelemben a *Zerreißprobe* (*Szakítópróba*, 1970) című akciója a legradikálisabb, itt kerül a legközelebb a radikális esemény tapasztalatához, nem azért, mert ebben a műfajban ez idáig ez volt Brus utolsó akciója, hanem azért, mert ebben az akcióban jutott a legmesszibbre a testhatár-áttörésben.³⁸ A *Starrkrampf* (*Merevgörcs*), a *Transfusion* (*Transzfúzió*) (1965), a Mühllel közösen 1966-ban végrehajtott totális akciók, így az *Ornament ist ein Verbrechen* (*A díszítmény bűn*), a *Totalaktion* (*Totalakció*), és a *Vietnamparty* (*Vietnam parti*), a *Destruction in Art Symposium* keretében Londonban Mühllel közösen *Breath Exercises* (*Légzésgyakorlatok*) címen bemutatott zenei akció, az ugyanott egyedül bemutatott *Self-Destruction* című akció, majd a Mühllel és Susan Khannal közösen bemutatott *Ten Rounds for Cassius Clay* akció, vagy az *Osmose* (*Osmózis*), a *Pullover* (*Pulóver*), vagy az *Einatmen-Ausatmen* (*Belélegzés-kilélegzés*) (1967) című akcióiban Brus a legkülönbözőbb művészi eljárások – fényképezés, filmezés, zene –, a legkülönbözőbb testi tapasztalatokat – felsebzés, kilélegzés, belélegzés –, a legkülönbözőbb határhelyzetek – transzfúzió, szülés – színrevitelével és színre bontásával kísérletezik. A fehér környezet, a fehérre festett test még feltűnik az akciókban, de a fehéret lassan felváltja a meztelen test bőrszíne, a meztelenség közszemlére tételük, Brus korábbi eszköztárát kiegészítik az orvosi beavatkozáshoz és a mindennapi élethez nélkülözhetetlen tárgyak, így megjelennek a különböző méretű tűk, szögek, az olló, a kés, a villa, a bicska, a penge, a balta, amelyek jelként funkcionálnak ugyan, de az akció során, akár a mindennapi életben vagy az orvosi műtétben, azt a potenciális veszélyt is magukba hordozzák, hogy az élet helyett a halál eszközeivé válnak. Abban a pillanatban, amikor a penge belevág az akció-színész testébe, a test többé már nem jel, a penge többé már nem egy használati tárgy, a felsebzés nem egy szimbolikus aktus, hanem a test mint jel (*Körper*) és a test mint hús-vér test (*Leib*) kettősségének a megkérdőjelezése, a fikció és a valóság, a privát és a nyilvános, a művészet és a kultúra közötti határ áttörése. A *Zerreißprobe* (1970) ezen a határon játszódik, az önmagát lemeztelenítő és felsebző test felforgatja a társadalmi, a kulturális, a nemi konvenciókat, felforgatja a művészet konvencióit is, hiszen miközben artikulálatlan kiáltásaival, vonaglásaival megszabadítja a *homo semanticust* a jelentéstermelés kényszerétől, a beszédkényszertől, a megfeleléskényszertől, a „genitálpániktól” (*Genitalpanik*),³⁹ nem egy műalkotást hoz létre, hanem egy olyan egyszeri és megismételhetetlen eseményt, amely épp egyszerisége és megismételhetetlensége miatt kegyetlen, és nem a kegyetlensége miatt egyszeri és megismételhetetlen. Ez a pengeéles határ az élet és a halál között húzódik, Brus akcióművészete ezen a határon táncol, miközben, akár a *Zerreißprobe* akción 1970-ben Münchenben, vagy a *Transzfúzió* (1967) akciófotóin 2010-ben Pécsen, a nézőnek szegezi a kérdést: művészet ez még? A választ mindenkinek magának kell megadnia, mindenkiben ott húzódik az a határ, amelyet megerősít vagy felsebez Brus akcióművészete, de az általa feltett kérdés a művészet és a kultúra, az esztétika és a politika elevenébe vág, mert miközben áttöri – *crossing the borders* – a korábban kijelölt határokat, visszakérdez: mi is a művészet, mi is a kultúra, mi is az esztétika, mi is a politika, hol is húzódnak a határok? Ez a könyörtelen kérdezés és visszakérdezés a művészet performativitásának kegyetlensége.

³⁸Az akció leírását, és az akcióról készült fotókat ld. Günter BRUS, *Aktionismus*, ford. ADAMIK Lajos. http://www.balkon.hu/balkon04_11_12/00brus.html, A *Zerreißprobe* értelmezéséhez ld. Michel RÉGIS, *Brus und das Theater des Todes*, i.m., 64–73.

³⁹Günter BRUS, *Befreit euch von der Genitalpanik!* = UÖ, *Patent Merde*, Wien, 1969.