



Bevezetés

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Felhasznált irodalom

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