

*Kérchy Vera*

Szegedi Tudományegyetem

## Gondolatok a kortárs tánc dekonstruktív performativitásáról<sup>1</sup>

Írásomban a kortárs táncban rejlő performatív erőt az – első sorban Paul de Man-i – dekonstrukciós retorikaelmélet felől vizsgálom. Az előadást esztétikai formaként megközelítő színházelméletek és a dekonstrukció esztétikaellenes diskurzusának határmezsgyéjén azt a kérdést igyekszem körüljárni, hogy a „jelölő ritualitásával” (Derrida) kapcsolatos, színházellenességbe sodródó dekonstrukciós meglátások hogyan alkalmazhatók mégiscsak konkrét művészi alkotások elemzésekor. Lehetséges-e dekonstruktív esztétikáról (vagy talán inkább antiesztétikáról) beszélni bizonyos multimedialis táncperformanszok, a testet mint (dekonstrukciós értelemben vett) „szöveget” központba állító alkotások kapcsán? Olyan kortárs hazai koreográfiákat szemlélve, mint amilyenek Gergye Krisztián előadásai is, felvetődik az igenlő válasz gyanúja, és annak szükségessége, hogy a hagyományosnak mondható, jelenlét - reprezentáció, test - szöveg fogalompárosokban gondolkozó színházelméleti irányzatokhoz képest kidolgozzunk egy olyan megközelítési módot, ami a színpadon látható testszövegekre dekonstrukciós allegóriákként képes tekinteni.

Olyan kortárs táncelméleti gondolkodók, mint például a *Kortárs táncelméletek* (Czirák) című tanulmánykötet szerzői a klasszikus tánc dekonstrukcióján, egy tánc történeti vonalon keresztül jutnak el a test allegorikus olvashatóságának állításához. E szövegben sokkal inkább nyelvelméleti kérdések felől, a dekonstrukció jelölőhöz kapcsolt színházmetaforáján keresztül igyekszem a kortárs tánc koreográfiáinak egy lehetséges olvasásmodelljét kialakítani. Ehhez három elméleti diskurzust, a performativitás de Man-i/derridai/butleri teóriáját, a bahtyini/kristevai karneválméletet és a kleisti/de Man-i marionettszínház elméletét igyekszem egybe játszani, illetve fellelni e párhuzamosok kortárs táncos testében kereszteződő „metszéspontját”. Egy olyan táncszínházi elemzési módszer

---

<sup>1</sup> A kutatás az Európai Unió és Magyarország támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretei között valósult meg.

kialakítása a cél, melyben úgy tudunk esztétikailag hozzáférfeni a kortárs táncos testéhez, hogy közben az nem veszíti el allegorikus telítettségét, egy művészi alkotás elemeként sem szűnik meg a „jelölő ritualitásának” dekonstrukciós metaforájának (is) lenni.

## Dekonstruktív retorika vs. színházelméleti esztétika

Látszólag nincs semmi paradoxon egy dekonstrukciós színházelmélet kidolgozásában, a dekonstrukciónak mint szövegmegközelítési módszernek a *mise en scène* szövegszövetére való alkalmazásában. Ha azonban közelebbről megvizsgáljuk a dekonstrukció színházi metaforára épülő meglátásait, meglehetősen komoly problémákba ütközünk. A „jelölő ritualitásának” (Derrida), a parabázis (színházi kiszólás) minden szöveget ironikussá tevő permanenciájának (de Man), a jelölő tudati reflexióval megragadhatatlan „performativitásának” (de Man) gondolata (amellett/azáltal, hogy eltörli a színház és a mindennapi élet határát) épp az esztétika (s benne az ezt elemző színházelmélet) dekonstrukciójáról beszél. Azaz érdekes módon a dekonstrukciónak pont a színházzal kapcsolatos szöveghelyei élezik ki leginkább a két terület összeférhetetlenségét. Legalább két, egymással koránt sem könnyen összeegyeztethető színházfogalommal kell számolnunk. A „közös” metszetet jelentő „színház” a színházelmélet oldalán mint elemzésre váró esztétikai műalkotás, a dekonstrukciós diskurzusban viszont mint a(z) esztétikát romboló retorikai működést leíró) metafora jelenik meg.

A színházelmélet és a dekonstrukciós egymás melletti elbeszélésének oka az esztétikai érdekltségű színház- és a retorikával foglalkozó dekonstrukciós elméletek különböző nyelv- és jelfelfogásaiban keresendő. A nem-fenomenális aspektusokat is feltételező nyelvfelfogást a dekonstrukciós szövegek (többek között) Austin beszédaktus-elméletének olvasatából vezetik le. Derrida az *Aláírás, Esemény, Kontextus* (Derrida) című tanulmányában a jelölő (kommunikációs szándéktól független, önkényes) játékából fakadó iterabilitását a „strukturális parazitizmus általános elméletéhez” (Derrida 17) köti, de Man a *Mentegetőzésekben* (de Man 2006) minden szöveg permanens iróniáját egy rendhagyó beszédaktusból, az empirikus bizonyítékokkal igazolhatatlan mentegetőzés szituációjából bontja ki. Az austini (mindig „sikertelen”) performativitás a dekonstruktorok szerint egyszerre működik a kognitív megértés motorjaként és ellehetetlenítőjeként. Okot ad az értelmező olvasásra, de nem esik egybe vele, ami azt eredményezi, hogy a megértés minden esetben félreértésként működik – legalábbis a performatív dimenzió tekintetében, ami viszont minden megnyilatkozásban ott található. Az érthetlenség megértést kíván, ami mindig több és kevesebb lesz annál, mint amire a megértés irányul. A

performatív dimenzió reflektálhatatlanságának, utolérhetetlenségének, tetten-nem-érhetőségének köszönhetően a jelentésközvetítés során mindig lesz egy „maradék”, ami kibújik a megértés alól. A kognitív dimenziót mindig eltévelyítő, szüntelen működő performatív dimenzió miatt a szövegek nem közelíthetők meg a reflexiós hermeneutikai és a dekódoló szemiotikai műveletekkel.

A jelölőműködés uralhatatlansága teljes ismeretelméleti bizonytalansághoz vezet, mely bizonytalanság együtt jár a nyelvi reflexió, a nyelvet (retoricitásával együtt) tárgyá tevő metanyelv ellehetlenülésével. Mivel a jelhasználat fenomenális dimenziója – alapvető szerkezeti különbségeik miatt – képtelen „utolérni” a jelműködés nem-fenomenális dimenzióit, lehetetlen a nyelvről való biztos tudás kialakítása, a nyelvi működés nyelv feletti kontrollt feltételező bemutatása. A retorikában megbújó, intencionálisan uralhatatlan performatív dimenzió miatt lehetetlenné válik a nyelv „egészét” lefedő önreflexió; a (megértés illúzióját szolgáló) tropológiai dimenzió a performativitást hozzáférhetlenné, működésében láthatatlanná teszi.

Feloldhatatlan ellentmondásba keveredünk tehát, amikor a tárgyának empirikus hozzáférhetőségét előfeltételező, az előadás „esztétikai” jellegéből kiinduló színházelmélet a tárgyá válásnak ellenszegülő, nem-fenomenalizálható retorikát kívánja vizsgálat alá vonni a színház empirikus terében. A tárgyának tapasztalati hozzáférhetőségéhez kötött színháztudomány kénytelen „a jelölő és jelölt közti kapcsolatot motiválnak” (de Man 1991, 103), a nyelvet episztemológiai megbízhatónak tartani. Ezáltal egy olyan filozófiai diskurzusba ágyazódik, melynek léte a megismerés lehetőségétől függ, ezt a lehetőséget pedig a forma és tartalom konvergenciáját nyújtó, a nyelv és a valóság közötti áthidalást biztosító esztétika garantálja számára.<sup>2</sup> A tárgyának empirikusságát apriori feltételező színházelmélet szükségképpen a fenomenalizmus illúziójába sodródik akkor (is), amikor a dekonstruktív retorikaelméletet kívánja applikálni.

## Performansz / Performativitás

A dekonstrukció és a színházelmélet fogalmi hasonlóságai félrevezetőek. Könnyen adódik például a retorika két összetevőjének, a „tropológiai” és a

<sup>2</sup> De Man a Fenomenalitás és materialitás Kantnál című szövegében így határozza meg az esztétika és a filozófia viszonyát: „[a]z esztétikának szentelt jelentőség számottevő, hiszen ezen áll vagy bukik magának a filozófiának, a transzcendentális és a metafizikai diskurzus összeillesztésének (articulation) lehetősége”, ahol esztétika alatt „a megismerés fenomenalizált, empirikusan megnyilvánuló alapelve iránti igény[t]” érti („Kant ezt a fenomenalizált alapelvet hívja esztétikának”) (de Man: FM, 57).

„performatív” dimenzióknak (vagy, ahogy máshol de Man felosztja, a „kognitív” és a „performatív” aspektusoknak) az Arisztotelész-szig visszamenően két komponensűnek tekintett színház alkotóelemeivel való azonosítása: egyfelől a történetnek, a fikció (a reprezentáció) terének, másfelől a színészi aktus jelenének (prezentációjának) való megfeleltetés. A dekonstruktív szövegmodellnek az előadás fenomenális terében való felmutatása, beazonosítása során azonban éppen az a radikalitás tűnik el, ami a „performatív” és a „tropológiai” dimenzió egymást aláadás kapcsolatának felismeréséből következik (és ami épp egy sajátos színházfelfogáshoz kapcsolódik): a nyelv nem-fenomenális elgondolásának radikalitása.

A „performativitást” a fizikai cselekvésre, a „tropológiát” pedig a „nyelvként” működő, dekódolható színházi jelekre lefordító színházelmélet nem számol a beszédaktuselméletnek a nyelv-cselekvés oppozíciót felszámoló (éppen leglényegibbnek tűnő) implikációival. A „materialitás” hús-vér testként, illetve a „performativitás” fizikai cselekvésként való értelmezése és kézzelfoghatóvá tétele, vagyis a „materialitás” és a „performativitás” fenomenalizálása a performanszot a performativitás ideológiájává teszi. Hasonlóan ahhoz, ahogyan a „pragmatizáló”, „humanizáló”, „fenomenalizáló”<sup>3</sup> Schiller teszi magát „Kant ideológiájává”<sup>4</sup>, amikor a fenséges filozófiai eseményét (a kognitív nyelvi modelltől a performatív nyelvi modell felé való elmozdulás kanti elgondolását) egy binaritásokon alapuló, pszeudo-kognitív tropológiai rendszerbe „fordítja vissza” (*reinscribe*)<sup>5</sup>, „érti” meg. Szintén a kritikai él elvesztésével jár a nyelv performatív, illetve tropológiai elemeinek a színház fenomenális dimenzióiba való átfordítása, a dekonstruktív szövegmodell színházi „kimagyarázása” (de Man: KS, 132).

A performativitás dekonstrukciós diskurzusának a viszonya a színházhoz egyrészt tehát (a fogalmi összeérések miatt) motiváltnak, másrészt viszont (a fogalmak eltérő helyiértéke miatt) problémásnak tűnik. A performanszhoz a testet, a mozgást, a színész itt-és-mostjából fakadó „jelenlétet”, a reprezentáló dimenzióhoz pedig a *mise en scène* szemiotikai dimenzióját (a reprezentáló nyelvet és az egyértelműen dekódolható látványelemeket és hanghatásokat) társító színházelméleti diskurzusba nem illeszthető be a dekonstrukció performativitás-fogalma. Ezért óvatoskodik Judith Butler is, amikor a performativitás színházi metaforáját a konkrét

<sup>3</sup> Ezeket a jelzőket de Man használja Schiller fenséges-olvasatára azzal a kikötéssel, hogy „amit itt »fenomenológiai«-nak neveznek, az valójában annyit tesz, mint empirikus és pszichológiai” (de Man: KS, 159).

<sup>4</sup> „Schiller úgy jelenik meg, mint Kant kritikai filozófiájának ideológiája” (de Man: KS, 154).

<sup>5</sup> „Az eseménnyel a történéssel úgy szállunk szembe, hogy a trópusok ismeretének rendszerébe illesztjük vissza (*reinscribing*), s önmagában ez egy tropológikus, kognitív, s nem pedig történeti mozzanat” (de Man: KS, 137).

színházi térben vizsgálja meg a *drag show* elemzésekor: „az előadást mint behatárolt »cselekvést« meg kell különböztetni a performativitástól, hiszen az utóbbi a normáknak az előadót megelőző, kényszerítő és meghaladó megismétléséből áll, s ebben az értelemben nem lehet rá az előadó »akarátának« vagy »választásának« eredményeként tekinteni; s ráadásul az »előadott« el akarja leplezni, sőt megtagadni azt, átlátszatlan, tudattalan, előadhatatlan marad...” (Butler 92), „a drag nem egyértelműen felforgató gyakorlat...” (Butler 90). A szándék szerint „sikeres performatívum” (azaz a performansz) megvalósulási lehetőségének feltételezése, a jelenlét - távollét szerinti oppozicionális gondolkodás a normatív ideológiák megerősítésének lehetséges helyévé teszi a színházat.

Úgy tűnik viszont, hogy van egy másik előadóművészeti formára épülő diskurzus, amihez a dekonstrukció performativitás-fogalma az említett színházi formánál könnyebben kapcsolható. Talán a táncművészet sajátos médiuma tehető azért a (dekonstrukciós szemszögből nézve szerencsés) helyzetért felelőssé, hogy kortárs elméletei nem tartják a jelölés két dimenzióját – a performativitást és a kognitivitást/reprezentációt – szétválaszthatónak. (Nem szeretném azt a hatást kelteni – valamiféle esszencialista médiumelméletet képviselve –, hogy a színház *alapvetően* metafizikus tér szemben a kortárs tánccal, ami *alapvetően* dekonstrukciós. A tánc médiuma egyszerűen jobban kézhez áll a dekonstrukciós elméletekhez, a táncos teste jobban adja magát mint dekonstrukciós narratívát. Természetesen a tánc elméletének történetében is megvannak az előzmények, melyek hasonló módon megközelíthetők a performativitás-, a dekonstrukciós retorikaelmélet felől: e szerint mind a klasszikus, mind a modern tánc elméleteiről elmondható, hogy a tiszta jelölő ideáját képviselték.)

Mínthogy a táncos (általában) nem beszél, irreleváns volna a táncelőadást a test és a beszéd mint „jelenlét” és re-prezentáció kettőse felől megközelíteni. A táncos teste egyszerre cselekszik és jelent, így „kénytelenek” vagyunk a kettőt egyben megvizsgálni, és hasonlóan a dekonstrukciós jelfelfogáshoz, a két aspektus bonyolult, egymást egyszerre kizáró és feltételező viszonyát, s a kettő át-nem-fedésében előálló „maradékot” fókuszba állítani, a performativitás jelenségét pedig e viszonyban, egymásra hatásban elképzelni. („...a távollét nem a jelenlét bináris oppozíciójaként értendő, hanem éppen a közeliben, az ismerősben lakozó idegenként...” [Siegmond 127] „A lineáris tér-idő paramétereivel, és annak olyan világos kategóriáival mint a jelenlét és a távollét már nem írhatók le egyértelműen az érintés mozdulatai, mivel ezek az érintés és nem-érintés szimultaneitásában megvonják magukat az *egyértelmű jelenléttől*” [Egert 335-336, kiemelés: K. V.].) A táncos testének elmélete a távollétben

lévő itt-és-most, a jelenlétben meghúzódó távollét, s e viszonyban megtapasztalható „elkülönböződés”, „alteritás”, a nyomok, a kísértetek elmélete.

A kortárs tánc ezt a mediális sajátosságában húzódó elméletet domborítja ki, ellenáll a jelentésségnek. Egyszerre jelent és performál, mint minden jel. Szubverzív ereje a heteronormatív társadalmi performatívumok mellett az ezzel megegyező ideológiájú polgári-realista kőszínházi intézményes formákat is érinti. Egy letakart fejű táncos, akinek csak a nemi szerve látható, vagy két megkülönböztethetetlenül összefonódott test a dehumanizálás, a heterogenitás, az anagrammatikus szétszedés ábrázolásmódjával viszi színre az emberről való gondolkodás kortárs filozófiáit. Egy pár mozgása, akiknek még ölelkezik a felsőteste, de a lábaik már eltávolodtak egymástól, az átmenetiségről, a folytonosságról és a nyomok zavaró természetéről beszél. Az egymáson mindig túlcúszó párok ábrázolásában a szerelem „jövés-menés” (Egert 344), keresztülvágás, a szubjektum határainak megzavarása. Egy egyszerre gyengéd és erőszakos érintés a félreérthetőségről, a többértelműségről beszél. Csupa az ábrázolás nehézségeiről szóló „referens”, melyek azt mutatják, hogy a kortárs tánc túllépve a jelenléthajszolás és az önromboló reflektálgatás korszakán, folyamatosan „az esztétikai távolság leomlásának kockázatával” (Lehmann 179) fenyegetve kialakította saját dekonstruktív (anti)esztétikáját.

A kortárs táncban a táncos teste „egyszerre virtuális és valódi” (Gil 62) heterogén test, melynek remegése, vibrálása a test szubjektumkénti és anyagkénti létezése közti oszcilláció kivetülése. A mozgást a diszharmónia, a gravitálás jellemzi, ahol a hiány mint a mozgás elemeként jelenik meg. A (mindig a táncos viszonylatában megképződő) tér folyamatos átalakulásban van. A felskiccelt „történetek” a borzalom ábrázolást kihívó témáira épülnek. A koreográfia a „diskurzus táncává” (Czirák) válik, a kényelméből kibillentett, a Tekintet visszafordításával fenyegetett néző pedig megtapasztalhatja a megértést elbizonytalanító ironia működését.

Gergye Krisztián koreográfiáiban a sajátos mozdulatokkal és fényhatásokkal megformált „torzók”, dezantropomorfizált testek, a törzstől levált végtagok hatása, a diszharmonikus test és mozgás, az ismétlődő mozdulatokkal elért gépszerű kattogás mintha csak Paul de Man leírására rímelnének a jelölő kíméletlen performatív munkálkodásáról. Az így színpadra „írt” ironikus testszövegek olvashatóságához két további „kódot” hívok segítségül, a karnevál bahtyini/kristevai és a marionettek kleisti/de Man-i diskurzusát.

## Karneváli test

Gergye Krisztián előadásainak látványvilágában visszatérő utalásokat találunk a karneváli testek ábrázolástörténetére. A testnyílásokat kihangsúlyozó mozdulatok; a (főként a jelmezben és a zenében megjelenő) szakrális motívumok blaszfémikus ábrázolása; a hatalmas, vagy éppen túl kicsi, egyes esetekben hermafrodita, a normatív szépségeszménytől erősen eltérő testek szerepeltetése; az obszcén szexualitás motívuma a bolondkirályok, a terhes öregasszonyok és az óriás falloszok világát idézik a Bahtyin által lefestett középkori vásári terekről, illetve a pokolbéli kínok rémlátomásait a Hieronymus Bosch-képekről.

A karnevál diskurzusában az alapvető hivatkozási pont Mihail Bahtyin *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* (Bahtyin) című könyve, melyben a szerző a középkori karneválok transzgresszív, normasértő, szubverzív jellegét vizsgálja. Elemzésében a nevetéssel, a ciklikus idővel jellemezhető „második világ” úgy áll a normatív rend kiegészítő Másikjaiként, mint egy oppozíciókon túllépő világ, ahol tagadás és állítás, születés és halál, evés és ürítés, begyűjtés és pazarlás kényelmesen megférnek egymás mellett.

Gergye (anti)esztétikája kapcsán is fontos szem előtt tartani azt, amire Bahtyin emlékeztet a karneváli dinamika félreolvasásai kapcsán. Hangsúlyozza, hogy a karneválok evő, ivó, ürítő, nemző figurái nem a „test rehabilitációját” viszik színre. Nem az intellektus, a szellem elnyomása alól felszabadított, lázadó fizikai testiség magamutogatása a karneváli funkció lényege. Ha így fognánk fel, szem elől vesztenénk a kettősségeken való túllépés, a szubjektumot magába olvasztó nagy Egység, a folytonosság logikáját. Amennyiben a Bahtyin által félreértelmezésnek minősített megközelítést használjuk, a Gergye-koreográfiák radikalitása feloldódik a provokáció, a néző felrázását célzó sokkhatás feltételezett intenciójában. Ha viszont az ellentéteken túllépő karneválfelfogást használjuk, a szándék szerint (feltételezetten) célzott hatáskeltésen túl a megnyitott, folytonossá tett, heterogén testet dekonstruktív szöveggként is olvashatjuk.

A karneváleméleti megközelítés kapcsán másik hivatkozási pontom Julia Kristeva, kortárs francia teoretikus *abjekció*-elmélete. A pszichoanalitikus, (poszt)szemiotikus érdeklődésű gondolkozó a karnevált példaként hozza az *abjekció* jelenségére. Kristeva *abjekció*-kifejezése egyszerre kapcsolódik egy pszichoanalitikus testközpontú és egy szemiotikai jelközpontú diskurzushoz. A pszichoanalitikus „történethez” kapcsolódva Kristeva azt mondja az *abjekció*ról, hogy az az elsődleges elfojtáshoz kötődik. Elmélete szerint már az anyával való egység idején megtörténik egy különválásra irányuló törekvés a gyerek részéről, ami az undorban, a



kivetésben, az étel (a tej föle) zsigeri elutasításában nyilvánul meg. („Én-né válásom során könnyek és hányások közt szülöm meg magam” [Kristeva 170].) Ez az érzés (a sokféleség és az egység közti „undorító” átmenet) később is visszatér az ember életében, mindahányszor olyan (szöveg)működéssel találkozunk „amely megsérti azokat a felületeket, amelyek elválasztják a heterogént a homogéntől, a belsőt a külsőtől” (Kiss 1999, 16). Az utóbbi Kristeva-olvasat megfogalmazásában már látható, hogy az abjekció testélménye mindig egyben egy jelölőfolyamatot érintő esemény, s így szorosan köthető Bahtyin duplafenekű karneváli világképéhez.

A test tabusértő részeinek, állapotának megjelenítése – ahogy ezt gyakran Gergye előadásában is láthatjuk – egy olyan esztétika szabályait rúgja fel, ami az esztétikai művet – legyen annak „valóságos” forrása bármilyen testi élmény, akár fájdalom – mindig már eltávolítottként szépek mutatja. Ha nem a direkt provokációt és megbotránkoztatást keressük a Gergye-féle testképekben, hanem a karneváli logika állító természetét, eszünkbe juthat a reneszánsz anatómia-színházának párhuzama is. Kiss Attila az *abjekció* fő példáiként elemzi a test olyan „nyilvános faggatásait” (Kiss 1999, 10), mint a közönség számára nyitottá tett boncolás, az anatómia-színház és a nyilvános kivégzés.

Az *abjekció* működésének ilyen tematikus megjelenései Kiss (kristevai elméleti háttérű) elemzésében szüntelen összekapcsolódnak a jelölő szokásos jelentésétől eltérő működésével. Kiss Attila szerint a megismerő szubjektum olyankor fordul a test belsőiségei felé, amikor ismeretelméleti válságba kerül, s a korábban garantált világképe (a korábbi „olvasási modell”) már nem képes számára kielégítően közvetíteni a valóság dolgait. Ezek az átmenet időszakai, felfokozott „szemioticitású” korszakok, a test mint a jelentéskeresés színhelye kerül az érdeklődés középpontjába.<sup>6</sup> A nyilvános boncolást pl. Rembrandt festményén keresztül elemezve azt mondja, a *Tulp doktor anatómiája* az új, karteziánus filozófia szubjektumfelfogását s ennek megsértését, *abjekcióját* viszi színre: „A felvilágosodás (...) húzza az emberre azt a bőrt, amely a *cogito* óta arról hivatott gondoskodni, hogy a beszélő szubjektum csak ezen a felületen képzelje el magát. A jelölő ettől fogva ezen a bőrön utazik, amely elhatárolja az ÉN internalizált absztrakcióját a külvilágtól. Elfajítás alá kerül a test jelenléte, az általánosan áramoltatott diszkurzusokból száműzetik az a heterogenitás, amely a beszéd mögött a folyamat forrásaként dolgozik...” (Kiss 1999, 10). „Tulp doktor ezt a

<sup>6</sup> „A test tehát, a szubjektum »leginkább kéznél lévő«, de általában véve a leginkább tudattalanná tett alapja problematikus jelenlétté válik, valahányszor a társadalmi tudások rezsimje olyan ismeretelméleti válságba kerül, amikor a megismerés határai a testben, a testtel kapcsolatosan jelölődnek ki” (Kiss 2005).



felületet, az új bőrt üti át csipeszével, így érve el az abjekció legtökéletesebb hatását” (Kiss 1999, 16).

A Gergey-darabok testnyílásaikat felfedő, groteszk testjei hasonló boncolást hajtanak végre a színpad apollóni figuráján. A kortárs táncos diskurzusok által fűtött testét egy harmadik megközelítési móddal is szöveggként, ironikus szöveggként kezelhetjük, mely megközelítési mód szintén egy normatív, klasszicista stílusú, intézményes színházi forma szubverzióját tartalmazza.

### **Az élő marionettek művészete**

A klasszikus tánc súlytalan lebegő testideájának visszatérő hasonlata a marionettbábu, akinek a nehézkedő emberi testtel való viszonyáról a sokat idézett és sokféleképpen értelmezett Kleist-esszében olvashatunk (Kleist). Dekonstruktív olvasatában de Man az esszében szereplő különféle testekben és mozgásokban különféle szövegműködéseket, olvasásmodeleket lát bele, így szintén – a karneválemlethez hasonlóan – egy test- és egy jelölvasatot kapcsol egybe (de Man 1997).

Az esszé első ránézésre egy elterjedt romantikus tézist illusztrál, miszerint a bábu mozgása több bájjal, „gráciával” bír, mint az emberi testtel végrehajtott mozgás. Kleist fejtegetésében a marionett ezt az erényét abból nyeri, hogy nem tud „szenvlegni”, mint a szerep jelentéseit minduntalan, akaratlanul is eltérítő emberszínész, akinek a „súlypontja” – egy alma átnyújtásának pillanatában például – a lelke helyett a könyökében van. Ezt a jóleső kifejezéstelenséget a marionett fizikai jellegének köszönheti, annak, hogy a nehézkedést okozó gravitációt (amit de Man a reprezentálással, a jelentéstermeléssel állít párhuzamba) a felfüggesztettség, a bábos munkájából fakadó antigravitációs erő ellensúlyozza. A szenvelgésmentesség de Man olvasatában a tiszta jelölő megvalósítását jelentené, az önmagát jelölő jelölő esetét, amikor a tiszta önreferencialitást nem szennyezi be semmilyen jelentés. A klasszikus tánc testetlenül lebegő tüneménye ehhez a bábuhoz hasonlítható.

A dekonstruktív olvasat azonban itt még nem ér véget, de Man rámutat a Kleist-szöveg ironikus hangnemére, ami elbizonytalanít a marionett-grácia létehetőségeit illetően. A tökéletes tánc, az önmagára vonatkozó mozgás lehetőségének komoly állítása akkor fordul át ironikusba, amikor C... úr a marionettek tánca mellé állítja további szemléltető példaként a nyomorékok táncát. „Ezzel a passzussal [ti. a marionettekével] azért is nehéz megbékülnünk [vezeti fel de Man a nyomorékok példáját], mivel előzőleg egy angol mesteremberről hallunk, aki olyan elsőrangú műlábakat képes készíteni, mellyel a nyomorékok schilleri tökélyel járják el

táncukat” (de Man 1997, 97). A szerencsétlen múlás mellé állítva más megvilágításba kerül a marionettek szépsége, és feltűnik azok kísértetiessége, az, hogy azok csak az emberi élet árán létezhetnek: a halott végtagok úgy lógnak, mint a zombik végtagjai. A megcsonkított alak és az élőhalott marionett példájában egy olyan szöveg-allegória bontakozik ki, mely szerint a torzítás (csonkítás, sérülés) nélküli kifejezés elképzelhetetlen célkitűzés, elérhetetlen idea; a jelölő önmagára vonatkozása, a tiszta jelölőjáték olyan esztétikai tökély, ami csak ideaként létezik, csak posztulálni lehet, a fenomenális térbe átkerülve ugyanis azonnal torzulást szenved.

Ha viszont a marionett-tánc megvalósulási lehetőségeinek tagadása a tiszta jelölő ideájának kritikáját jelenti, ez egyet jelent a performanszelméletek ideájának kritikájával. Vagyis megint csak a test ironikus szövegfelfogásánál tartunk: legyen szó bábról vagy emberi testről, az mint szöveg-szövet mindig egyszerre performatív és kognitív, tiszta performatív erejét eltorzítja a mindig félre- (mert vagy többet vagy kevesebbet) olvasó reprezentációs működés. Ha a marionettmozgás mint tiszta formalizálás, tiszta performatívum nem valósulhat meg, és, ha az emberi mozgás túl dramatikus, túl „szenvelgő”, túl kognitív, akkor a performativitás nyomhagyását a színpadi alak vonatkozásában az emberbáb, az élő marionett alakjában ragadhatjuk meg (már amennyire megragadható egy „nyom”). Az antropomorfikus emberi alak a marionett utánzása közben nem tud teljesen megszabadulni saját testének jelentésségétől, de – magán viselve a tiszta forma utáni vágy nyomait – emberi vonásait kellőképp elveszíti ahhoz, hogy kísértetiessé váljon, s a színház empirikus teréből a nézőt az allegorikus értelmezés fele terelje. Az antropomorfizmus episztemológiai bizonyosságának bukdácsolására tehát – a marionettek színházával (mint a tiszta performativitás megvalósulásával) szemben – az „élő marionettek” színházában lehetünk rá, melynek allegorikus figurái egyrészt „megtestesítik” a tiszta performativitásra/formalizmusra való törekvés vágyát, ugyanakkor – mint „természetességüktől” fosztott emberek – megmutatják ennek problematikusságát. Az emberi marionettek figurájában egy olyan előadás-olvasási mód lehetőségét látom, mely fókuszba állítja azt a performativitás - referencialitás közti feszültséget, amit a színházzsemiotika és a befogadásalapú performanszelméletek megkíséreltek a test és a szó binaritásra való figyelemfordítással eltakarni.

Vagyis a Kleist-esszé színházi kontextusban végigvitt allegóriája a jelölő színháziasságáról, az élő marionett figuráját kínálja a színházelmélet számára mint a materiális modell allegóriáját. Ez a figura köztességével eltereli a figyelmet a színész-szerep, kint-bent referencialitás - textualitás szövegszintjeinek megfeleltethető oppozícióiról, a kétpólusosságról, magában a lokalizálhatatlan ironikus törést hordozva ellenáll a

fenomenalizáló posztmodern olvasásnak. A performativitást pusztán nyom formájában, táncának sántaságában hordozva áthelyezi, elcsúsztatja az empirikus színházmélet performativitás - kognitivitás fogalompárját, és a dekonstruktív szövegmodellt allegorizálja a színházban.

Úgy gondolom, hogy a Gergye-előadások elemzése során is használhatjuk ezt a materiális figurára koncentrálnak olvasási módszert, mely az esztétizált színházi előadásra vetett árnyéknak a megjelenését követi nyomon, azt, hogy hogyan szegül szembe a színpad a színpaddá olvasásnak. Ha hús-vér emberek által végrehajtott gépszerű mozdulatokat, babaszerű megjelenéseket látunk a színpadon, abba beleláthatjuk a tiszta jelölőre való kudarcos törekvés allegóriáját. Az ember csak idézni tudja a marionett jelentés nélküli alakját (szövegmodelljét), de tökéletesen azonosulni vele sosem fog, mindig ott marad a lélegzetvétel, a belső testi működéseknek köszönhető apró rezdülések szenvelgő túlcsoordulása.

### ***Szatír (2005)***

A klasszikus művészeteszménynek, a szép esztétikájának karneváli „alfelét” Gergye *Szatír* című koreográfiájában a határsértés különféle variációival állítja elő. Akár, ha a jelmezt, a mozdulatok és gesztusok világát, a szereplőgárdát vagy a zenei válogatást, a zene és a kép viszonyát nézzük, kontraszthatásokkal szembesülünk. Az előadás látványvilágában egy dionüszoszi rituálé atavisztikus hangulata modern kori ikonokkal keveredik. Klasszikus, légiés táncmozdulatok ötvöződnek kitekert, nehézkedést sugalló gesztusokkal. Profi táncosok szerepelnek együtt amatőrökkel, illetve egyéb előadóművészeti területről ismerős performerekkel; komolyzene váltakozik ricsajos gépzenevel.

Jóllehet, a kortárs táncból hiányzik az interpretációt könnyebben vezérlő verbális dimenzió, Gergye határozottan felismerhető ikonokkal, konkrét intertextusokkal vezeti a néző figyelmét. Ha meg akarnánk határozni az előadás gesztusok, látványvilág, koreográfia és mindenk előtt cím sugallta témáját, akkor a fallikus behatolást, az erőszakos nemi közösülést, az állati szexualitást, a tudatvesztő orgazmus állapotát azonosíthatnánk be főszereplőként. Az eksztázis görcsös, rángatózó pillanata vissza-visszatérő eleme Gergye koreográfiáinak, de itt kerül elő talán leginkább tematikus szerepben. A művészettörténetből ismerős Dionüszosz-mítosz elemei felismerhetők: rongyokba öltözött, torzonborz, véres „boszorkányok”, vénára kötözött borospohár, alsóneműbe gyömöszölt szőlőfürt és a számtalan formában reprezentált fallosz (megperzselt óriás fallosz-szobor, nőre tapasztott, szőrös műpénisz, és – hiányában, már a kasztráció dramaturgiai pillanatát megjelenítendő – Gergye hátraszorított nemi szerve)

emlékeztet a boristen féktelen tivornyáira, s mindenek előtt brutális halálára, bakkhánsnők általi szétmarcangolására.

Az előadás az alternatív művészvilágból ismert, magát kortárs operaénekesnőként definiáló Ágens néma sikolyával kezdődik. Rongyokba bújtatottan, véres alsóneműben, nyakán kidagadó erekkel „üvölti” az égbe fájdalmát. (Nem kevésbé hatásos, amikor a későbbi jelenetekben Ágens valóban kiereszti hihetetlen erejű, áradó hangját.) Majd beront a többi szereplő, a hatalmas termetű Tárnok Marica, Gergye visszatérő női Rabelais-figurája, a két meglepően egyforma alkatú, hosszú barna hajú táncosnő (mint tükröződve megkettőzött Doppelgänger-alakok) és az egyetlen férfiszereplő Gergye Krisztián. Zaklatott, dübörgő zenére gúnyos táncba és vonaglásba kezdenek. Az ősi boszorkány kiegészítőiként a férfi és a két „iker” nő hosszú, fekete ballonkabátba bújtatott mutogatós bácsikként tárják fel fehér férfialsójukat, obszcén arcjátékkal idézik meg a perverz zaklató kortárs alakját.

A következő „jelenetek” szóló, páros vagy csoportos koreográfiái mind az örületig fokozott eksztázis és vadság hangulatát követik. A férfi alsós, félmeztelen lányok besározott vagy bevérzett testtel tombolnak, véres hajjal „festenek”, Tárnok Marica műpénisszel a hasán kántálja: „Álmomban egy szatír meglesett”. Árnyékalakok táncolnak élszereplőkkel, félig szőrös pán-, félig táncosnőlábu alakok szaporítják a színpad köztes lények figuráit. Mindeközben fenséges, klasszikus dallamok festik alá az erőszak képeit, maszturbálás mozdulata hajlik át az imádkozás pozitívumába; nyögések és lihegések keverednek képzett operahanggal. Sajátos humort és ironiát hordoznak az olyan explicit gesztusok, mint a cuppogó haltatógás a két lány partravetett sellő-jelenetében vagy a direkt szem- vagy fülbefogás az érzékszervek működését megtagadó, védekező állapotokban.

Látható, hogy a mozdulatokkal, jelmezzel, zenével előállított jelek mind önmagukban, mind egymással ütköztetve provokatív, szentség- és tabusértő hatással bírnak. A fenséges zene vagy adott esetben a mozdulatok és a testek (klasszikus, légies módon megjelenő) szépsége, a professzionális módon kivitelezett koreográfiák mégiscsak megszólítják, viszonyba helyezik a klasszikus esztétikát is, ami által a néző hagyományos, „művészeti” értelemben is kapcsolódni tud a látottakhoz. Ez az erőszakon, borzalmon, undorítón keresztül megteremtett szépség vezet el a már tárgyalt bahtyini/kristevai groteszk, karneváli antiesztétikus hatáshoz, ami nem merül ki a néző egyszerű megbotránykoztatásában, hanem artaud-i értelemben hatol le a szemlélő zsigereig szembesítve őt széppel kapcsolatos elvárásainak határaival. Az örület, az undor szépségének ábrázolásával Gergye ahhoz a szubverzív esztétikai hagyományhoz kapcsolódik, amit Bataille *Szent Teréz extázisa* (ld. Bataille), Mishima *Szent Sebestyén mártíromsága* (ld. Mishima), de

Man a *Laokoón* szoborcsoport és a *Tövishúzó fiú* kapcsán elemzett (de Man 1997).

S talán ugyanezt az antiesztétikát fejtegeti Nietzsche *A tragédia születésében*, melyben a görög színház reprezentációs részét Apollón isten alakjához, a kar, a zene kevésbé behatárolható jelentésekkel dolgozó jelenlétét Dionüszosz allegorikus figurájához köti. Ebben a diskurzusban is reprezentáció áll szemben prezentációval, szimbolikus jelentésátvitel az esemény sokkhatásával. Amikor Gergye előveszi a bor istenének témáját, anélkül kapcsolódik ehhez a performatív színházeszményhez, hogy átcsúszna a reprezentációt kikerülhetőnek vélő avantgárd jelenléteszmény naiv állapotába. Nagyon is sok a hansúlyozottan jelentéssel, direkt kódokkal operáló jel a rendezéseiben. Nem gondolja, hogy a test, a mozdult ne működne ugyanúgy szöveggként, mint bármely verbális elemekből álló textus. Szövegfogalma szerint pedig a textus egyaránt hordoz reprezentációs és esemény jellegű (performatív) dimenziókat, melyek diszharmóniája a megértés eltérítéséhez, az iróniában állás állapotához vezet el. Gergye koreográfiáiban a groteszk, normákat felülíró testábrázolások, a perverzció, a halál, az agresszió tabusértő témái (már a címek is árulkodók: *Kínos!, Szatír, A halál és a lányka, Melankólia...*), az obszcén gesztusok és a tehetetlenséget sugalló mozdulatok, a jelmezek és a zene karneváli kontextusban profanizálódó szakralitása mind a dekonstrukciós szövegfogalom allegóriaként olvashatók. Az irónia nézőre tett hatásában pedig úgy működik, hogy az ikonikus gesztusok túlzottsága (nyelvkinnyújtás, fülbefogás, maszturbálás, imádkozás) leszögezi a befogadó jelentéskereső figyelmét, de csak, hogy közben a háttérben, a látótér legszélén a performatív dimenzió lenyomata is lehetőséget kapjon a megmutatkozásra.

Látványos példája – már-már *ars poetica* szerű logoja – ennek az (anti)esztétika-eszménynek az a gesztus, amikor a *Test* (2007) című előadásban az egyik táncos kifeszített mutatóujjával egyetlen hanyag mozdulattal összeköti a hallgatás és a maszturbálás gesztusát: először a szája elé tartja az ujját a hallgatás jelentését irányozva, majd a lába közé dugja azt. Ironikus önreflexiója ez a reprezentáció kudarca és a zsigeri testiség (materialitás) kifejezhetetlensége közé rekedt művészeti állapotnak. Úgy vélem, hogy a Gergye-koreográfiák mind tematikus rétegeit, mind jelentéseltérítő hatásait (ld. az irónia működését vagy a közties alakok allegorikus jelenlétét) tekintve test és nyelv e – dekonstrukció által megfogalmazott – konfliktusos viszonyát viszik színre.

## Felhasznált irodalom:

- Austin, John L. 1990. *Tetten ért szavak*. Ford. Pléh Csaba. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Bahtyin, Mihail. 2002. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Budapest: Osiris Kiadó
- Bataille, Georges. 2001. *Az erotika*. Ford. Dusnoki Katalin, N. Kiss. Zsuzsa, Somlyó György, Vargyas Zoltán. Budapest: Nagyvilág
- Butler, Judith. 2003. „Kritikus queerség.” Ford. Sándor Bea. *Theatron* 2003. nyár-ősz (4. évf. 2. sz.) 84-97: 92.
- Czirák Ádám. 2012. „Bevezető gondolatok a kortárs táncművészet diskurzusairól.” In *Kortárs táncelméletek*. 2012. Szerk. Czirák Ádám. Kijárat Kiadó: 9-48.
- De Man, Paul. 1991. „Ellenszegülés az elméletnek”. In *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Cserépfalvi, 97-114.
- . 1997. „Eszztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje.” Ford. Beck András. *Enigma* 11-12. sz.: 80-98.
- . 2000. „Kant és Schiller”. In *Eszztétikai ideológia*. Budapest: Janus/Osiris, 131-174 [KS].
- . 2005. „Fenomenalitás és materialitás Kantnál”. In de Man: *Eszztétikai ideológia*. Budapest: Janus/Osiris, 54-79 [FM].
- . 2006. „Mentegetőzések (Vallomások)”. In Paul de Man: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust Műveiben*. Ford. Fogarasi György. Budapest: Magvető, 323-349.
- Derrida, Jacques. 1977. „Signature, Event, Context”. Ford. Samuel Weber, Jeffrey Mehlman. In Jacques Derrida: *Limited Inc*. Evanston IL: Northwestern University Press, 1-23.
- Egert, Gerko. 2012. „Az érintés mozdulatai a *Maybe Forever*ben.” In *Kortárs táncelméletek*. Szerk. Czirák Ádám. Kijárat Kiadó, 321-347.
- Fischer-Lichte, Erika. 2003. „Határátlépés és cserekereskedelem. Útban egy performatív kultúra felé.” Ford: Kricsfalusi Beatrix. *Magyar Műhely* 128-129. 26. 2003/4-5: 25-40.
- Gil, José. 2012. „A táncos teste.” In *Kortárs táncelméletek*. Szerk. Czirák Ádám. Kijárat Kiadó, 51-68.

- Kiss Attila Atilla. 1999. „Az anatómia színháza és a színház anatómiája. Adalékok Tulp doktor diagnózisához.” In Kiss Attila. *Betűrés. Posztszemiotikai írások*. Szeged: Ictus Kiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, 9-17.
- Kiss Attila. 2005. „Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza.” *Jelenkor* 2005. 48. évf. 6. sz.
- Kleist, Heinrich von. 2001. „A marionettszínházról.” In Uő. *Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 186-192.
- Kristeva, Julia. 1996. „Bevezetés a megalázottsághoz.” Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel* 20, 169-84.
- Lehmann, Hans-Thies. 2012. „Ábrázol(ód)ás. Hat megjegyzés az obszcenitásról.” In *Kortárs táncelméletek*. Szerk. Czirák Ádám. Kijárat Kiadó, 173-197.
- Siegmund, Gerald. 2012. „Tapasztalat, ott, ahol nem vagyok. A távollét színrevitele a kortárs táncban.” In *Kortárs táncelméletek*. Szerk. Czirák Ádám. Kijárat Kiadó, 121-140.
- Yukio, Mishima. 1998. *Egy maszk vallomása*. Ford. Fázsy Anikó. Budapest: Nagyvilág Könyvkiadó.