

Péter Szabina

TÖVISHÚZÓ FIÚK. ANAMORFÓZISOK HEINRICH VON KLEIST: A MARIONETT-SZÍNHÁZRÓL CÍMŰ NOVELLÁJÁNAK MENTÉN

Előadásom vizsgálati fókuszába egyrészt Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című művészetelméleti írását helyezem, ami nem a hagyományos romantikus esztétika-felfogást tolmácsoló szöveggént tárul az olvasó elé. Paul de Man értelmezése szerint Kleist számos történetbe ágyazott allegórián keresztül szemlélteti, hogy a színrevitelre szánt esztétikai ideológia ezekben a történetekben újra és újra megbicsklik, s a felvonultatott példák nem működnek olyan flottul, mint ahogy azt a kanonikus olvasatok beállítják. Kleist szövege korántsem a romantikus esztétikai ideológia védnökeként nyílik befogadó elé, de Man olvasatában sokkal inkább azok közé tartozik, amelyek „feltárnak abból valamit, ami az esztétikai schilleri ideológiájában rejtve marad”.¹ Ez a háttérben meghúzódó diszkrepancia pedig a performativitás fenomenalizálásán is alapszik. Olvasatomban a performativitás aktusával, valamint a történetekben fel-fel bukkanó testi fájdalmak és erőszakos gesztusok elhallgatásának momentumával „intertextuális” kapcsolatba hozhatók a hatvanas-hetvenes években virágzó azon művészeti törekvések – mint például az öndestruktív performanszok vagy az ötvenes években kialakult avantgárd kortárs táncstílus, a *butoh* –, melyek a „testtechnikára” fektetik a hangsúlyt, melyekben a testet az első és a legtermészetesebb technikai tárgyként, ugyanakkor az ember technikai eszközeként is kezelik.

Az európai kultúra egészében létrejövő performatív fordulat nemcsak megkérdőjelezi, de egyenesen érvényteleníti is a produkció-, a recepció-, és a műközpontú esztétika közötti heurisztikus különbséget.² A performatív fordulat egyértelművé tette az egyes művészetekben, művészeti ágakban és a különböző művészetek

¹ Paul de Man: Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje. (Ford. Beck András). *Enigma*, 1997/11–12. sz. 82.

² Victor Turner értelmezése szerint a performatív fordulat a cselekvések és cselekvésemények kifejezés-dimenzióját és a színrevitel szociális kultúráját is nagyban érintette. E kulturális fordulat tükrében már nem a jelentések kulturális összefüggései és nem a „kultúráról mint szövegről” alkotott elképzelés áll előtérben, hanem a kulturális jelentések és tapasztalatok előállításának gyakorlati dimenziója. Ebben az értelemben eseményekből, gyakorlatokból, materiális megtestesülésekből és mediális megformálásokból tárhatók fel azok a mozzanatok, amelyek létrehozzák és képesek befolyásolni mindazt, ami a kultúrához tartozik. De a kultúratudományos diskurzus mérföldkövévé a performatív fordulatot nem csupán az előadás, bemutatás, ábrázolás és színrevitel különböző aspektusaira, a „kultúrára mint performanciára” irányuló fokozott figyelem tette. Lényeges momentumként említhető az a jelenség

közötti határok képlékennyé válását. Mintha Kleist labirintusregényekhez hasonló írása ezt a tendenciát előlegezné meg: e novellában élénk tárt irreális anekdoták tetszés szerint kombinálható anyagként kínálkoznak fel az olvasónak, akit ezzel szinte az író pozíciójába léptet elő, mintegy megelőlegezve ezzel azt a közelmúltbeli törekvést, ami a performativitás esztétikájának kidolgozására vállalkozott. Eszerint az európai művészettörténet közelmúltját és jelenét meghatározó jelenség teljes mértékben aligha ragadható meg a hagyományos művészetelméletek segítségével (jelen esetben a schilleri esztétikai állam koncepciójával) – még akkor sem, ha azok egy részét bizonyos szempontból továbbra is alkalmazhatónak és használhatónak véljük.

Köztudott, hogy mindig is voltak művészek, akik nem kímélték testüket, ám ezekben az esetekben a művész által elkövetett testi erőszakot sem az alkotó, sem a befogadó nem tekintette művészetnek, egészen a hatvanas-hetvenes évek művészeti entrópiájának megjelenéséig.³ Günter Brus például sajátos performanszal hívta fel magára a világ figyelmét 1968-ban, a bécsi akadémián: meztelenre vetkőzött, az egyik legnagyobb előadóterem pódiumára felállva tenyerébe vizelt, a vizeletet kihányva az osztrák himnuszt kezdte énekelni, miközben testét saját székleletével kente be. A börtönbüntetés elől Nyugat-Berlinbe menekült, ahol testelemző akciói 1970-ben érték el tetőpontjukat a *Szakítópróbával*, amellyel Brus le is zárta performanszainak sorát. Akciói közül ez a legszélsőségesebb, s azt igazolja, hogy a testi önelemzés témájának folytatása már nem szükséges, illetve nem lehetséges, hiszen azzal átlépné saját fizikai korlátait. Ezt követően visszatért a festéshez, rajzoláshoz, valamint a képi költészet és az irodalom felé fordult. A *Szakítópróba* című akcióját adekvát a testről, a performativitásról és az esztétikai ideológiákról való gondolkodásban egy perspektívaváltást jelentő eseményként is megragadni. „Günter Brus akciói szakítanak a test mint jel (*Körper*) és a test mint hús-vér valóság (*Leib*) szembeállításával, és a meztelen testet eseményként viszik színre.”⁴ Ebben az eseményszerű színrevitelben vagy megtestesülésben a szubjektum saját testéhez való viszonya (*Leib*) nem különbözik a más testekhez (*Körper*) való viszonyától: A testet az objektív térbeli világban lévő külső dologként érzékelhetjük. A performansz keretein belül lejátszódó események az eleven és a fizikai tárgyként felfogott test közötti szakadásban gyökereznek, egy olyan külső és belső összefonódásában, amelyet az önkény sémája

is, hogy a performatív fordulat iránymutató és lényeges adalékkal szolgál(t) a kritikai folyamatelmzés terén is. In: Victor Turner: *Process, System, and Symbol. Anthropological Synthesis*. In: Edith L. B. Turner (szerk.): *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*. University of Arizona Press, Tucson, 1985. 151–173.

³ Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*. (Ford. Kiss Gabriella.) Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 12.

⁴ Orbán Jolán: Testthatársértések – A performativitás kegyetlensége In: Borbély András, Orbán Jolán, Pieldner Judit (szerk.): *Irodalom, test, emlékezet*, 2014. Kolozsvár, *Erdélyi Múzeum Egyesület*, 15–36. 2. 18.

révén lehet meghaladni. Azonban az ily módon történő meghaladás nem a *Leib* és a *Körper* meghasonlottságának valamiféle megszüntetve megőrzését jelenti, mintha itt egyfajta antitéziszről lenne szó, amelynek feloldása bizonyos értelemben önmagában rejlik: A fizikai test és az eleven test nem ellentétei egymásnak, hanem ugyanazt jelentik.⁵

Paul de Man *Az esztétikai formalizálás* című tanulmányában az esztétikait elsőrendűen társadalmi és politikai modellként határozza meg, mely a szabadság kantinak mondott fogalmában van etikailag megalapozva. A schilleri értelemben vett esztétikai állam eszméje nem pusztán a szellem vagy a lélek állapotát, hanem a politikai érték és tekintély elvét is magában foglalja, mely utóbbinak megvannak a maga sajátos – szabadságunk formáját és határait illető – követelései. Paul de Man olvasatából kiindulva az esztétikait jelen előadás vizsgálódásainak tükrében úgy értem, ami politikai erőként foglalkoztatja a művészetről való gondolkodást, úgy, mint az egyik leghathatóbb ideológiai erő, mely a történelmi valóság formálására ösztökél. Ebben az értelemben az esztétikai a tudáshoz fűződő bensőséges kapcsolatának köszönheti erejét, következésképp gyakorlati és politikai hatását, vagyis azoknak az ismeretelméleti implikációknak, melyek mindig szóba kerülnek, ha az esztétikai felbukkan a diskurzus horizontján. Platón *Törvények* című művének Első Könyvének záró soraiban a politikát olyan művészetként ragadja meg, aminek a lelkek természetének és sajátosságainak a megismerése az elsőszámú feladata. „Tegyük fel, hogy mi élőlények, valamennyien isten alkotta bábok vagyunk; akárcsak játékszerű az istenek számára; akár komoly céllal; ezt sohasem fogjuk megtudni, annyit azonban észlelünk, hogy a bennünk lakozó szenvedélyek mint valami fonalak vagy zsinórok rángatnak bennünket, és ellentétes természetük folytán egymással ellentétes cselekvések felé húzódnak, s ezen dől el erény és bűn. Mert a történetünk úgy folytatódik, hogy a vonzások közül mindig egyet kell követnünk, s attól soha el nem szakadva ellene szegülünk a többi fonal húzásának – ez az egy vonzás pedig a józan megfontolás arany, szent vezetése, melyet a város közös törvényének neveznek; a többi fonal merev, vasból való, ez ellenben lágy, minthogy aranyból van, a többiek pedig mindenféle változatot mutatnak fel. S minthogy a megfontolás szép ugyan, de szelíd és nem erőszakos, az ő vezetésének segítőtársakra van szüksége, ezért mindig össze kell fognunk ezzel a legszebb vezetővel, a törvénnyel, hogy az arany alkotórész legyőzhesse bennünk a többit. Ezzel az erényről szóló mítoszunknak, mely bábokat faragott belőlünk, szerencsésen a végére értünk.”⁶

Brus – a marionettszínház sajátos módon megidéző – akciójában a meztelen test nyilvános térben történő bemutatása egyszerre bír esztétikai és politikai tétellel. „Egyszerre sérti fel a művészet és a kultúra közötti határt és sebzi meg magát rajta,

⁵ Lásd Plessner, Helmuth: *Az érzékek antropológiája*. (Ford: Ambrus Gergely) In: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége - vagy se vége, se hossza?* Ikon Kiadó, Budapest, 1995. 185–263. 236.

⁶ Platón: *Törvények*. (Szerk. Miklós Tamás) Első könyv. Atlantisz, Budapest, 2007. 46–47.

a nézőt is az akciónak kitett és sebezhető testként tételezi, a testet, a megtestesülést, a jelenléte testközösségként, közös megtestesülésként, közös jelenlétként fogja fel, de nem az azonosulás örömteli ígéretével vagy a közösségi élményként átélhető intimitás eksztatikus boldogságával kecsegtet, hanem a különbözőség kegyetlen törvényére emlékeztet.⁷ Ennek tükrében azt a gondolatot, hogy az emberiséget voltaképpen egyedül a művészetek teszik emberivé, tautológiaként is érthetjük, hiszen a formalizálás elve olyan korlátozó elvként működik, mely csak saját rendszerének reprodukciójára ad módot, kirekesztve ezzel minden egyebet. „Eszztétikai értelemben Brus *Szakitópróbája* 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 legmesszebbre a testhatár-áttöréseiben.”⁸

Kleist novellájának tövishúzó, azaz a grácia elvesztésének szövevényes jelenetében sokkal inkább az esztétikai nevelésről nem pedig a tudat parabolájáról van szó, hiszen a fiatalember itt valójában nem önmagával szembesül, hanem egy másikhoz való hasonlatosságával. A viszony voltaképpen – a látszat ellenére – nem a tükrözés momentuma köré fonódik, hiszen itt a másik valójában nem egy másvalaki, hanem egy műalkotás, egy szobor, mely vég nélküli reprodukálásra alkalmas. A szép ifjú egykönnyen újabb másolatává válik a Tövishúzó⁹ figurájának, mely a „*legtöbb német gyűjteményben megvan*”.¹⁰ „Amennyiben az esztétikai nevelést a szépség vagy az erkölcsi kiválóság mintáinak tekintett műalkotások utánzásaként próbáljuk megragadni, akkor annak mindig egy mechanikus mintázatot kell követnie, mely nem járhat együtt az „én” mélyebb problematizálásával”¹¹, noha Schiller romantikus, esztétikába ágyazott pedagógiaeszménye valamelyest még később is megfigyelhető a hatvanas-hetvenes évek művészeti irányzatainak törekvéseiben.¹² A Tövishúzó jelenetében mégsem ez történik: a fiatalember hosszú ideig háborítatlanul folytathatta volna önnön gráciája megpillantott képének már-már narcissszuszi üldözését, ha azt

⁷ Orbán 29.

⁸ Orbán 31.

⁹ A Tövishúzó fiú szobor (*Spinario*) alkotójának neve nem ismert, de számtalan másolat készült a szoborról, hatása alá kerültek neves művészek, akik különböző rajz, festmény, márvány változatait készítették el az eredeti bronz alkotásnak. Ma ismert formájában két részből tevődik össze: a talpából egy tüskét kihúzó pásztorfiú alakja a hellenisztikus szobortípusra jellemző, amelyet az i. e. 5. századból származó, úgynevezett „szigorú stílussal” kialakított fejfel illesztettek össze. Egy anekdota szerint a pásztorfiú egy húséges hírvívő, egy egyszerű pásztorfiú, aki csak azt követően távolította el a tüskét talpából, miután kézbesítette az üzenetét a római szenátusnak.

¹⁰ Heinrich von Kleist: *A marionettszínázról*. (Ford: Petra-Szabó Gizella) In: uő. *Esszék, anekdoták, költemények*. Jelenkor, Pécs, 2001. 186–193. 190.

¹¹ de Man 90.

¹² Gondoljunk itt például Joseph Beuys a művészettörténetbe beivódott „*Mindenki művész.*” mondatára vagy Erdély Miklós tanítványai körében tartott kreativitásfejlesztő gyakorlatokra.

egy harmadik fél, a tanár beavatkozása végzetesen meg nem szakítja, a tanár szándékosan hazudott az ifjúnak, a fiatalember gráciáját azzal rombolta le, hogy azt pusztán pillanatnyi illúzióknak nevezte („nevetve azt mondtam – képzlődik”¹³), holott valódi. Paul de Man olvasatában, ebben a jelenetben a grácia nyilvánvalóan nem önmagában való cél volt, hanem egy eszköz arra, hogy elbűvölje tanárát. Amikor ez az eszköz csődöt mond a lelepleződés pillanatában, az ifjú egyszeriben elveszíti ezt az adottságát, mert nem tudja kiállni a másiknak kritikus pillantását, akire énné válásának vágyát átruházta. A műalkotás csupán az igazi modell, a tekintély ítélőerejének változata.¹⁴ Kleist történetében a tövishúzó fiú élménye – a grácia kegyének megtapasztalása, majd elvesztésének és a seb realizálásának pillanata – felülemelkedik a mimézis esztétikai problémájának folytonosságán, amely oksági viszonyt biztosíthatna a művész szándéka, a közönség befogadási módja és a kollektív élet egy bizonyos konfigurációja között. A tövishúzó könnyed, de mégis fájdalmat sejtető mozdulata azonban a látszat ellenére sem a közömbösségen vagy a radikális passzivitáson keresztül működik, nem valamely életformába gyökerezvén, hanem a grácia megpillantásának, majd annak a harmadik fél, a tanár általi megvonásán keresztül létrejövő távolságon keresztül lendül működésbe. Schiller *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című munkájában az esztétikai hatékonyságot a felfüggesztés hatékonyságaként határozza meg, ami esetükben a tudat felfüggesztésének óhajaként artikulálódik a műben. A tapasztalatra jellemző „játékosztón” semlegesítheti az ellentétet, amely hagyományosan a művészet és társadalmi gyökerei között feszült. A schilleri definíció szerint a művészet mintegy formát kényszerít a passzív anyagra, ami egy olyan társadalmi hierarchiára rímelt, amelyben a cselekvő intelligencia embere uralkodott az anyagi passzivitás emberén.¹⁵

Schiller az ember igazi kultúrája szempontjából veszélyesnek mutakozó érzések kiművelésére tett kísérletet; miszerint inkább ignorálja a szépség ellágyító erejét vállalva ezzel a keménység kockázatát, mintsem hogy a kifinomultság minden előnye mellett kiszolgáltatva tudjuk magunkat elernyesztő hatásainak. A szépség olyan fogalmát preferálja, „amelynek más forrása van, mint a tapasztalat, mert e fogalom alapján lesz megismerhető, hogy amit a tapasztalatban szépnek mondanak, az joggal viseli-e ezt a nevet. A szépségnek ez a tiszta észfogalma tehát – mint ami nem meríthető a valóságos esetekből, hanem éppenséggel maga irányítja és helyesbíti ítéletünket minden valóságos esetre vonatkozóan – csakis úgy állhat elő, ha az absztrakció útján keressük, s ha képesek vagyunk már az érzéki-eszes természet lehetőségéből következtetni rá; egyszerűen, ha a szépséget az emberség szükségszerű feltételeként sikerül felmutatnunk.”¹⁶

¹³ Kleist 190.

¹⁴ de Man 90.

¹⁵ Schiller, Friedrich (Ford: Papp Zoltán, Mesterházi Miklós): *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. In. *Művészet és történelemfilozófiai írások*, Budapest. Atlantisz, 2015. 198.

¹⁶ Schiller Im. 183.

De hát nem éppen a rossz lelkiismeretet kellene az esztétikai nevelésnek¹⁷, szemben a mimetikus, tükrözésre épülővel elkerülnie? Talán épp abban tévedünk, hogy már magát a modellt is bájosnak találjuk – veti fel a kérdést és a választ Paul de Man a már idézett elemzésében. A szobor, mint megtudjuk, egy fiatal fiút ábrázol, amint épp egy tövist húz ki a talpából, vagyis olyan foglalatosság közben, amely alighanem nélkülöz minden gráciát, legalábbis – de Man olvasatában – nagyfokú idealizálás szükségeltetik ahhoz, hogy kecsesnek lássuk. Még fontosabb az a tény, hogy az esztétikai modell eredeti tökéletessége, példaszerű egysége, ha kis mértékben is, de kétségtelenül maga is csorbát szenved. Eddig a fiatalember elpirulását pusztá szégyennek, az ego sebének gondoltuk, most azonban úgy tűnik, hogy a vörösség vér is lehet, mely a sérült testből szivárog. A szobrok fehér színtelen világát hirtelen vörössé teszi a vérfolyam, még ha az nem is kap nyomatékot. Ami nem több egy tövis szúrásánál, hamarosan egészen más mértéket ölt.¹⁸

Brus számos akciójában feltűnnek a fehér terek, a fehérre festett test, amit sokszor saját vérével festett vörösre. Később ezt a fehéret felváltotta a meztelen test eleven színe, a meztelenség középpontba került. Brus „palettájára” felkerülnek az orvosi beavatkozáshoz szükséges és a mindennapi életben jelenlevő tárgyak: 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 válhatnak. 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.”¹⁹ Ezen gesztusaival mintha feltenné a kérdést, hogy valójában mi is lenne az esztétikai forma lényege. Az, hogy egy műalkotást imitálva a fájdalom szemléletével helyettesítse magát a fájdalmat, s így oly módon szublimálja azt, s a figyelmet a fájdalom tapasztalata helyett az utánzás gyönyörűségére összpontosítsa? Mindenesetre a

¹⁷ A mimézis platóni felfogásával fordul szembe Schiller az esztétikai látszat sajátosságát kutatva. Okfejtésének esszenciális gondolata szerint a művészet alkotta látszatot („önálló látszat”) nem szabad a realitáshoz vagy az igazsághoz mérni. Ebben a felfogásban a műalkotás semmilyen módon nem imitálja a valóságot, azaz nem pótléka vagy helyettesítője annak, hanem saját belső logikát követ, akár a valóságból vett elemek felbontásával és újszerű vegyítésével is. Akárcsak Kantnál, Schillernél is megjelenik a distancia követelménye, melyet itt a direkt érzékelés és a látás szembeállításával fejez ki. Ezzel összefüggő további közös motívum a szabadság. Az esztétikai kontempláció kiemeli a szemlélőt a valósághoz való ragaszkodásból, s az így értett „közömbösség” egyszersmind a szabadság mint függetlenség negatív feltételeként is megjelenik.

¹⁸ de Man 91.

¹⁹ Orbán 31.

kleisti novella tövishúzó fiújának történetében sem az utánzás diadalát példázza a szenvedés, a vér és a csúfság felett, hiszen akkor nem lenne ilyen gondosan elrejtve a seb motívuma. A befogadó azért él(het)i át a katarzist, mert a mű és a közötté feszülő schilleri distanciának köszönhetően védve van a test és a vér elevenességétől.

A *Szakítópróba* az esztétikai kontempláció „közömbösségének” határán játszódik, hiszen az önmagát lemeztelenítő és felsebző test felforgatja nemcsak a társadalmi és a kulturális konvenciókat, hanem a művészet, a művészeti befogadásban a valósághoz való viszony konvencióit is. Miközben Brus artikulálatlan kiáltásaival, vonaglásaival próbálja megszabadítani a *homo semanticus*²⁰ a jelentéstermelés kényszerétől, a beszédkényszertől, a megfélemléskényszertől, már nem egy műalkotást hoz létre, hanem egy egyszeri és megismételhetetlen eseményt, hatásmechanizmusának köszönhetően pedig kibillentí a jelenlévőket a pusztá szemlélődés állapotából. Azonban ez a pengeéles határ a performansz-művészetben sokszor az élet és a halál között húzódik, Brus akcióművészete is ezen a határon táncol, miközben az akció során 1970-ben Münchenben a jelenlévőknek szegezi a kérdést: művészet ez még? „A választ mindenkinek magának kell megadnia, mindenkiben ott húzódik az a határ, amelyet megerősít vagy felsebez Brus performansa, de az általa feltett kérdés a művészet és a kultúra, az esztétika és a politika elevenébe vág, mert miközben áttöri 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?”²¹ Ez a könyörtelen kérdezés és visszakérdezés a művészet performativitásának szegmense.

Kleist tövishúzó története mintha azt sugallná, hogy a tükrözési modellben a felszínen meghúzódó imitativ jelleg talán csak az esztétikai tökéletességet kezdettől fogva kikezdő hiba álcázása, vagy éppen azt, hogy az esztétikai távolság nyújtotta védelem valójában olyan élvezetekre teremt lehetőséget, melyeknek több közük van mások megsebzéséhez, mint a gráciához. „Ha maga az esztétikai modell sérülést szenved, vagy ami még rosszabb, ha ezt az idealizálás kapóra jövő szépségtapasztalatával fedi el, akkor az esztétikai nevelés klasszikus fogalmára gyanakvással kell tekintenünk.”²² – írja Paul de Man. A probléma itt már a valódi jelentés és a jelentésadás folyamata közötti különbségtéves képességéhez kapcsolódik. Ez a megkülönböztetési modell rejtve maradt a tükrözési modellben, melyben a jelentés adott (a szobor tele van kellemmel²³), s amelyben a jelentés tartományát problémamentesen feleltetik meg modelljének, s így az utánzat elrejtí az idealizálást, amelyet végrehajt.²⁴ Ez a megközelítés a fokozódó formalizálásért az esztétikai élvezet fokozódását ígéri cserébe. Problematikus csupán az marad, hogy vajon a pedagógiai funkció

²⁰ Amint megjelenik a *homo semanticus*, oda a grácia, hiszen annak eseményszerű jellegéből adódóan annak tudatos megisméltése lehetetlen.

²¹ Vö. Orbán 31.

²² de Man 92.

²³ Kleist 190.

²⁴ de Man 92.

továbbra is összeegyeztethető-e az esztétikai hatással. Oktatást eredményez, kérdés csak az, hogy ez az oktatás nevezhető-e még esztétikai nevelésnek.

Olvasatomban Brus ezen akciója a kleisti novella anamorfózisaként a performativitásából kifolyólag feltárhat abból valamit, ami a schilleri esztétikai állam eszméjében rejtve marad. Ebben az akciójában egyrészt a művészeti ágak közötti határátlépés mozzanatára, másrészt arra a szemléletváltásra világít tá, miszerint a művészi teljesítmény nem pusztán műtárgy, hanem esemény, harmadrészt pedig arra, hogy az esemény megváltoztatja az alkotás és a befogadás feltételeit és annak sokszor szűkségszerűnek vélt „pedagógiai” viszonyait. Így átalakíthatja a szubjektum és az objektum, az anyagság és a jelszerűség, a jelölő és a jelölt közötti viszonyt, mint ahogy az eseményben résztvevő szubjektumok közötti viszonyt is, akik az együttes testi jelenlét intenzitásában társ-szubjektumokká válhatnak. A nézők nem passzív befogadókként, hanem – akár tudatosan, akár tudattalanul – aktívan is részt vesznek az eseményben, még hozzá úgy, hogy az esemény mindeközben az ember természetes gráciáját felsértő tudattal is képes különös játékba lépni²⁵. Ahogyan Kleist történetei elliptikus, parabolikus és hiperbolikus trópusokká görbülő és átforduló sorok transformációs rendszereként ragadhatóak meg, úgy Brus akciója mindezek anamorfózisaként is megpillantható. Csak meg kell találni azt a különös és rejtekező pontot, aminek segítségével a kleisti művészetelméleti alkímiában rejlő képet a sok összefüggéstelennek tűnő részletből egy performatív aktusban pillanthatjuk meg: „Ahogyan a valamely pontban egymást metsző vonalak, ha a végtelenen áthaladnak, a pont túloldalán ismét metszik egymást, vagy a homorú tükör által alkotott kép a végtelenbe távolítva ismét közelivé válik: ugyanúgy visszatér a grácia ott, ahol az ismeret megjárta a végtelent, s így egyidőben abban az emberalakban jelenik meg legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bában vagy az Istenben.”²⁶

Ha a cselekvést utánzásként fogjuk fel, akkor azt szükségszerűen sikerültnak vagy sikerületlennek, jónak vagy rossznak ítéljük meg. Azonban ha a cselekvést performativitásként, azaz valaminek a színreviteleként, megtestesülésként fogjuk föl, egyszerre hordozhatja a jó és a rossz lehetőségét, a tudatot egyszerre szembesítheti mindkettővel, és arra készítheti a befogadót, azaz az eseményben résztvevőt, hogy egyszerre gondolja el mindkettőt. Esztétikai értelemben a grácia megtapasztalásának pillanatára való reflexió azzal a felismeréssel szembesíthet (amennyiben a főntebb idézett értelemben a tudat már megtette enigmatikus kerülőútját), hogy nincs eredeti, nincs egy olyan mindenható, mindentudó, mindenütt jelen lévő mű, amit az előadónak vagy a befogadónak követnie kellene, azaz nincs utánzás, nincs reprezentáció, innen a cselekvés mint a performativitás, s innen ered annak nehezen artikulálható kegyetlensége. Brus performansa tehát olyan irritáló, bizonytalan és értelemszerűen

²⁵Vö. Fischer-Lichte 25–25.

²⁶Kleist 192.

kínos helyzetbe hozta a nézőt, amelyben úgy tűnt, hogy érvényüket veszítik a műélvezet addig megkérdőjelezhetetlennek tekintett és biztonságérzetet adó normái és szabályai. Eddig minden színpadi erőszak csak eljátszott lehetett, de ebben az esetben más a helyzet: A nézőkben az öndestruktív performanszok esetében felmerül a probléma, hogy közbe kellene-e avatkozniuk. Olyan helyzeteket teremtenek, amelyben az néző – a schilleri esztétikai állam hagyatékában – a művészet és az élet normái, illetve szabályai, az esztétikai és az etikai posztulátumok között őrlődik. Olyan valóság helyzetbe sodorja a nézőt, amelynek kezelésére senkinek sem áll rendelkezésére általánosan érvényes és követhető magatartásminta. A befogadási folyamat státusa mindvégig vészjóslóan a megsebzés aktusából kifolyólag a szimulakrum és a valódi dolog között lebeg. A cselekvés középpontjában önmaga megsebzése állt, és nem lehetett tudni, hogy mi lesz a performansz végkifejlete, mikor, hogyan és mi által lesz vége. Ez teremt feszültséget az esztétikai kontempláció és a voyeurizmus között.²⁷

Minden arra mutat, hogy a performansz nem szólaltatható meg a hagyományos esztétikák fogalmiságával. Makacsul szembeszegül a művészeti hermeneutika azon elméleti előfeltevéseivel és céljával, mely szerint a műalkotást meg kell érteni (gondoljunk itt Kleist novellájának bokszoló medvéjére). Hiszen ezekben az esetekben nem annyira a művész cselekedeteinek megértéséről, mint inkább a benne és a nézőkben kiváltott tapasztalatokról, egyszóval: a performanszban részt vevők transzformációjáról van szó. Ez persze nem azt jelenti, hogy a nézőnek nincs mit értelmeznie, hogy a látott cselekedetek és az azokhoz felhasznált tárgyak, nem működhetnek jelként.²⁸ A felfedezett motívumok (trópusok) nem lehetnek összhangban a performansz esemény értékével. Mind a művész, mind a néző számára új és saját valóságot hoznak létre. Ezt a valóságot azonban nemcsak a néző értelmezi, hanem a rá gyakorolt hatás függvényében meg is tapasztalja. A performansz csodálkozást, rémületet, borzadást, iszonyatot, undort, szédülést, lelkesedést, kíváncsiságot, részvétet, szégyent, szenvedést vált ki, és a nézőket is olyan cselekvésekre ösztönzi, amelyek valóságot teremtenek. El lehet és el is lehet fogadni, hogy a kiváltott és közvetett nézői beavatkozást eredményező indulatok háttérbe szorítják a reflexió, a jelentésképződés és a történetalkotás lehetőségét és az erre irányuló erőfeszítéseket (mint ahogy C és K úr is a különböző és valószínűtlen történetek mesélésekor vagy hallatán is rengeteg önellentmondásba kerülnek a dialógusaikban, s részben ebben rejlik Kleist írásának performativitása). A néző (vagy akár C és K) nem megérte, hanem megtapasztalja az eseményt vagy a „láttatottakat”, illetve igyekszik feldolgozni azokat a tapasztalatait, amelyek ellenállnak a közvetlen és azonnali reflexiónak. Ebben a helyzetben azonban újradefiniálódik két olyan viszony, amely alapvető és meghatározó valamennyi magát hermeneutikainak illetve szemiotikainak nevező esztétika számára.²⁹

²⁷ Vö. Fischer-Lichte 10–12.

²⁸ Uo. 15.

²⁹ Vö. uo. 16–19.

Mind Brus elemzett akcióját – amiben damilokra fűzött tüket tűzött testébe, melyek a hirtelen elrugaskodásai során sebeztek fel azt – mind egy másik (jelen tanulmány keretein belül teljes mértékben ki nem fejtett) példa a *butoh* tánc művelőinek mozgását szemlélve talán úgy is tűnhet, mintha mozgásuk nem lenne önálló, s mintha egy bábjátékos mozgásához hasonulnának zsinegek és drótok segítségével. Mint ahogy Kleist táncoló bábuiból, úgy belőlük is hiányzik a szenvelgés, esztétikai hatásukat nem a megjelenített szenvedély vagy érzelmek dinamikája vezérli, hanem az megidézett trópusok pluralitása, és azoknak a formális törvényei szabják meg. Mozdásuk mindenestül a trópusot szolgálják, nem pedig fordítva, és ez biztosítja – kiváltképp a *butoh* esetében – a mozgás valóban kecses formáinak összefonottságát. A második világháború után kialakult mozgásforma forradalmian új stílust teremtett, kiindulópontja az üresség és a semmi állapota, amely semmi máshoz nem hasonlítható, mivel műveléséhez és befogadásához meg kell tanulni eltörölni a társadalmi beidegződéseket. E tánc művelői mintha antigravitánsak lennének, vagyis úgy rugaskodnak és emelkednek fel, mintha nem vonatkozna rájuk a nehézkedés törvénye. Esetükben az esztétikai forma folyamatosságáról beszélhetünk, ami nem engedi, hogy életet és halált, a pátoszt és könnyedséget, az emelkedést és az esést elválasztó határvonalak kikezdjék és megszakítsák a folytonosságot. *Summa summa-rum* úgy visznek színre értelmet, hogy nem kényszerük az expresszivitás.

Annak ellenére, hogy itt nem bábukról, hanem hús-vér előadókról beszélünk, mozgásuk mégsem szakad meg olyan nyugalmi helyzetekkel vagy szünetekkel, melyek úgy tűnnek nem részei a műnek (Brus szóban forgó performanszában még azok a momentumok is szerves részei az előadásának, amikor feltételezett kínjai között kiszól a közönségnek, és olyan banális kérdéseket tesz fel, mint például bezárná valaki az ablakot?). Ahhoz hasonlóan, ahogyan *A marionettszínházról* című novellában a trópus megszabadul a szemantikai funkciójától, az általam elemzett művekben is az esztétikai forma „puszta elrugaskodási felületnek használja a talajt”³⁰. Talajuk nem a biztos megismerés talaja, hanem a vonal másik anamorfózisa, amint egy hiperbolikus trópus aszimptotájává válik. A marionettek táncáról szóló jelenetben az erőszak már nem látensként jelenik meg: Kleist történetének táncoló művésztáncokkal rendelkező nyomorékjai a felvilágosult önismeret fejlődését végigkísérő szerencsétlen, megcsontított testek hosszú sorába tartoznak, abba a sorba, ahová besorakoztak a második világháborút követően kialakult az öndestruktív performanszok is. De ebből nem az következik, hogy a műalkotások vagy események tökéletlenek, vagy tökéletesek. Az esztétikai nevelés azonban nem vall kudarcot, hiszen hol elfedi, hol épp nyilvánvalóvá teszi azt a nehezen megragadható többletet, azt a befogadóban felvillanó mozzanatot, amit semmilyen teória sem tud kontrollálni vagy semmissé tenni.³¹ Ebben az értelemben az esztétikai hatékonyság tulajdonképpen a művészeti

³⁰ de Man 97.

³¹ Vö. de Man 97.

formák előállítására és egy meghatározott közönségre való meghatározott hatás előállítására közötti minden közvetlen viszony felfüggesztésének hatékonyságát jelenti. Talán erről ír Barthes is még hozzá a Fotográfia kapcsán, amikor a hallucináció új formájaként próbálja megragadni azt, egy olyan megosztott káprázatként, ami „a már nem ott van, de valóban ott volt” egyszeri, de a valósággal *ab ovo* érintkező képként jelenik meg a tudat számára.³²

³² „Megpróbálom megnevezni e hallucináció legjellemzőbb sajátosságát, és eszembe jut: még aznap este, amikor anyám fényképeit nézegettem, barátaimmal elmentem megnézni Fellini Casanova című filmjét; szomorú voltam, untatott a film, de amikor Casanova tánca perdült a gép-babával, hirtelen mintha valami különös drog hatott volna rám; pupillám rettentően csodálatosan kitágult, nagyon világosan láttam, ízlelgettem minden részletet, valamennyi felkavart: a karcsú, finom sziluett mintha csak egy kis test lett volna a lapos ruha alatt; a viseltes cérnakesztyű, az a kicsit nevetséges (de megható) tolldísz a hajban, az a festett, mégis egyéni ártatlan arc: valami reménytelenül élettelen, de ugyanakkor angyali „jóakarattal” megmutató odaadás, fölkínálkozás, szeretet. Ellenállhatatlanul a Fotográfia jutott eszembe: ugyanazt mondhattam el azokról a fényképekről is, amelyek hatottak rám (és amelyekből magát a Fotográfiát is módszeresen összeraktam). Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a Fotográfiáról*. (Ford: Ferch Magda) Európa, Budapest, 2000. 119–120.

Irodalom

- Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a Fotográfáról.* (Ford. Ferch Magda). Európa, Budapest, 2000.
- de Man, Paul: Esztétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje. (Ford. Beck András). *Enigma*, 1997/11–12. sz. 82.
- Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája.* (Ford. Kiss Gabriella). Balassi Kiadó, Budapest, 2009.
- Kleist, Heinrich von: *A marionettszínházról.* (Ford. Petra-Szabó Gizella). In. uő. *Esszék, anekdoták, költemények.* Jelenkor, Pécs, 2001. 186–193.
- Orbán Jolán: Testhatársértések – A performativitás kegyetlensége In: Borbély András, Orbán Jolán, Pieldner Judit (szerk.): *Irodalom, test, emlékezet.* Kolozsvár, , *Erdélyi Múzeum Egyesület* 2014, 15–36.
- Platón: *Törvények. Első könyv.* (Szerk. Miklós Tamás). Atlantisz, Budapest, 2007. 46–47.
- Plessner, Helmuth: *Az érzékek antropológiája.* (Ford. Ambrus Gergely). In: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége - vagy se vége, se hossza?* Ikon Kiadó, Budapest, 1995. 185–263.
- Schiller, Friedrich (Ford: Papp Zoltán, Mesterházi Miklós): *Levelek az ember esztétikai neveléséről.* In. *Művészet és történelemfilozófiai írások,* Budapest. Atlantisz, 2015. 155-260.
- Turner, Victor: *Process, System, and Symbol. Anthropological Synthesis.* In: Edith L. B. Turner (szerk.): *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience.* University of Arizona Press, Tucson, 1985. 151–173.