

DAVID GEORGE

A kétértelműségről: a performansz posztmodern elmélete felé*

Előjáróban

Vizsgálódásaink és gyakorlatunk gyújtópontjának kiterjesztése a Színház (és a Film, a Pop vagy a Videó) körén túl a Performanszra, azzal a kihívással és izgalommal kecsegtet, hogy olyan jelenségeket azonosíthatunk, amelyek túllépnek egyetlen médiumon, és általuk megtudhatunk valamit a színjátszásról mint olyanról, a nézőségről mint olyanról, és így a „létezésről” mint olyanról is: a performansz nem másodlagos változata valamilyen elsődleges valóságnak, hanem önálló joggal rendelkező „birodalom”.

Mégpedig olyan birodalom, amely hamarosan kifogy a meghódítandó világokból: a performansz „világegyeteme” hírhedten tág¹, és határai olyannyira a végtelenbe tűnnek, hogy nehéz lenne bármilyen pontot is találni, ahol így szólhatnánk: állj, itt már az élet (vagy valami más ősrégi „állapot”) kezdődik.

Kevés kortárs szociológus vagy pszichológus képes elkerülni, hogy az emberi vagy másfajta viselkedés leírása közben a performansz metaforáival éljen; a Poszt-modernizmus, a Dekonstrúció vagy a (mindkettőjüket meghatározó) Kvantum-elmélet kevés filozófusa tudja elkerülni, hogy az új tudatállapot leírása közben olyan fogalmakat vegyen

igénybe, mint a színdarab, a játék vagy a dráma. Mindeddig igen metaforikus (hasznos sőt kényelmes hivatkozás) és egyirányú maradt a performansz új paradigmátikus státuszának a származtatása: tudjuk, hogy mennyit ér a performansz a Dekonstrúció számára, de mit nyerünk mi belőle? Ma már ismerősek azok az eszközök, amelyekkel a performansz látta el a filozófiát, a szociológiát és a pszichológiát: a szerepek, álarok, színterek fogalmával, tükrökkel, megkettőződéssel... Fordítsuk meg a folyamatot: tegyük a kvantum-elméletet, a dekonstrukciót és a poszt-modernizmust birodalmunk vizsgálatának eszközeivé, ám így csak azt találjuk, amit a legjobb eszközök szüntelen kínálnak: semmi újat, csak valami olyat, amit mindig is tudtunk, ami mindig is ott volt, de amit most már látunk is, és elkezdhetünk vele szembenézni. A Kvantum-elmélet mikroszkópon keresztül meghatározatlannak, relatívnak és ellentmondásosnak látja a világot; a jövő felé elrugaszkodott Poszt-modernizmus elválasztottnak és kihagyásosnak; a minden bevett hierarchiát felforgató, a mögöttük álló leegyszerűsítéseket megkérdőjelező Dekonstrúció pedig megkettőzöttnek, ironikusnak és a középpontjától megfosztottnak. A szerepeken, álarokon és más „kettősségeken” túl, nem ez volt az, amit a perfor-

* Az angol „performance” fogalma, amelyet általában előadásként szokás fordítani, legalább három dologra vonatkoztatható: 1. egy konkrét színházi előadásra; 2. a happeningekkel rokonítható és a hatvanas-hetvenes években virágkorát élő művészeti formára; 3. bármilyen performatív emberi tevékenységre (például iskolai óra, templomi mise, futball VB, bírósági tárgyalás, borotválkozás a tükör előtt stb.) Mivel az itt olvasható írásokban a „performance” többnyire a harmadik, vagyis a legszélesebb értelemben szerepel, célszerűnek látszik megtartani és írásképileg magyarítani. Ily módon új terminussal gazdagodik a magyar színháztudomány szótára. (A fordító megjegyzése.)

¹ „Mi a performansz? Egy színdarab? Vagy táncosok mozgása? Koncert? Az, amit a TV-ben látunk? Cirkusz és karnevál? Sajtókonferencia, amelyet a mindenkori elnök tart? A pápa elleni merénylet, amint a média bemutatja – vagy annak a pillanatnyi visszajátszása, ahogy Lee Harvey Oswaldot lelövik? És mi közülük van egyáltalán ezeknek az eseményeknek a rituáléhoz, egy a Varsó körüli erdőben Grotowskival töltött héthez, vagy egy Toepeng álarokos táncdrámához, ahogy azt Peliatan előadják Bali szigetén? A performanszt többé már nem olyan könnyű meghatározni és lokalizálni: a fogalom és a struktúra kiterjed a hely egészére. Etnikai és interkulturális, történelmi és történelmietlen, művészi és rituális, szociológiai és politikai. A performansz a viselkedés egy módja, a tapasztalat egyik megközelítési lehetősége: játék, sport, esztétika, tömegszórakoztatás, kísérleti színház, sőt még ennél is több.” Brooks McNamara és Richard Schechner általános bevezetője a *Performance Studies* című sorozathoz, amelyet a *Performing Arts Journal Publications* adott ki New Yorkban.

mansz mindig is hirdetett, azaz hogy „kétértelmű vagyok” [I am-biguous]?

Igen csodálta Brandót és Cliftet mint színészt, és kijelentette: Csak azért csinálom meg, mert ebben a kezemben van Marlon Brando, aki azt mondja „Baszd meg!”, a másik kezemben pedig Montgomery Clift, aki azt mondja „Segíts!” . És valahol a kettő között van James Dean. (Denis Hopper)²

Monroe kisasszony azzal az egészen rendkívüli adománnyal rendelkezik, hogy az egyik pillanatban képes azt sugallni, hogy ő a leghuncutabb kis teremtes, a következőben pedig azt, hogy tökéletesen ártatlan. (Laurence Olivier)³

Minden darabom két alapvető tudatállapotból származik... a múlandóság és tartósság, az üresség és a túl erős jelenlét, a világ irreális áttetszőségének és homályosságának, a fénynek és a sűrű sötétségnek az érzetéből. (Ionesco)⁴

A sillai éjszaka kellős közepén fényesen ragyog a nap. (Zeami, a legmagasabb rendű nőlőadást jellemezve)⁵

A kathakali színész művészetének csúcspontján képes haragot mutatni az egyik és bánatot a másik szemével.⁶

A koncertjei egyfajta játékká alakulnak, ahol kikényszerítik a közönségből, hogy jóformán minden mondatban és gesztusban vegye észre a kettős jelentést... Egymást élteti a bűnös és a szent... a tiszta „Madonnával”, a szűzzel folytatott szex azonban már más lapra tartozik. (Joel Schwartz Madonnáról)⁷

Az átlagos népességhez képest (színészek és színésznők) jelentősen magasabb hányad(a) részesítette előnyben a kétnemű irányultságot... A kétnemű egyén képes arra, hogy egyszerre legyen rámenős és együttérző, szókimondó és közreműködő... a pszichológiai kétneműség a kétértelműség elfogadására utal.⁸

Ha csak e néhány példát elemezzük, már akkor is nehéz problémákra derül fény: az efféle kétértelműség szimultán vagy szukcesszív? Ami pedig a szemiotika, a percepció elmélet, illetve a kognitív psi-

chológia problémáját illeti: szinkronban vagy fázisokban valósul meg a kétértelműség tapasztalata? Olivier a szukcesszióra utal (most az egyik kép, aztán az ellenkezője), vagyis a klasszikus hegeli dialektikára; Zeami viszont az egyidejűségre, vagyis a paradoxonok klasszikus zen tapasztalatára. Az eredmény azonban bármelyik (vagy mindkét) esetben az, hogy a két lehetőség fel nem oldott, dialektikus feszültségben együtt létezik. Mi az, amikor Madonna azt énekli, hogy „Térdre ereszkedem előtted”: az ima mozdulata (mivel nyakában lóg a kereszt), vagy felkészülés egy egészen másfajta beteljesülésre (mivel férfi táncosok csípője körül előtte)?

A performansz kétértelműségének mint olyan- nak a jelensége nem maradt észrevétlen, de mind- eddig korlátozták vagy túl gyorsan besorolták va- lahová a hatáskörét és a jelentőségét. Brecht „talál- mányának” tekinthető az olyan kétértelműségeket szándékosan teremtő színjátszás – előadásmód –, amelyek a nézőket racionális, dialektikus vizsgáló- dásra provokáló ellentmondások felfedését szolgál- ják – de csak annyiban, hogy különleges – politikai – funkciót tulajdonít neki. A szemiotikai kétértel- műség mint olyan felülmúlja és megelőzi azt a di- daktikus besorolást, amely annál a teoretikus/gya- korlati színházi embernél található meg (és meg is kell találni, ha a performansz mint olyan általános jellemzőjéről van szó), akivel Brecht szembeállította magát, nevezetesen Sztanyiszlavszkijnál. Csehov- rendezései közben Sztanyiszlavszkij rendszeresen kétértelműséget, feszültséget teremtett aközött, amit mondanak és amit látunk, vagy aközött, amit egy szereplő kifejez és amit a „szerző” (a megjegyzéseiben) implikál. Sztanyiszlavszkij úgy rendezte meg, hogy miközben Irina a *Három nővér*ben sóvárogva beszél Moszkváról, Versinyin egy paprikajancsi-ba- bával játszik, és cintányérjának összeütődése iro- nikus kommentárként aláássa a lány pátoszát; ami- kor pedig Versinyin kezd el „filozofálni arról, hogy milyen lesz az élet két- vagy háromszáz év múlva, a Tuzenbach által tekert zongoraverkly nyikorgása foly- ton megszakítja a gondolatait”.⁹

² Idézet egy televíziós dokumentumfilmből. „James Dean. The First American Teenager.” Good Times Enterprises

³ *A nagyherceg és a táncosnő* című film bemutatója alkalmából rendezett sajtókonferencia a New Yorki Plaza hotelben.

⁴ Toby Cole (szerk.): *Playwrights and Playwrighting*. New York, 1961. 145.

⁵ Zeami: *On the Art of the Noh Drama*. Princeton, Princeton University Press, 1984. 120.

⁶ Iyer K. Bharata: *Kathakali*. London, 1955. 82.

⁷ Christopher Reid: „The Virgin and the Vixen.” *National Times*, 1985. augusztus 23.

⁸ Jan Evan Meshkoff: *Psychological Androgyny and Jungian Typology in Professional Actors and Actresses*. Ph.D.-disszertáció, San Diego, United States International University, 1984. 71, 73f.

⁹ Edward Braun: *The Director and the Stage*. London, Methuen, 1982. 69.

Persze lehet érvelni amellett, hogy ez „Brecht megelőlegezése” volt, vagy Sztanyiszlavszkij (és Csehov, akinek a szövegei tele vannak olyan „szimultán” jelenetekkel, amelyben egyik szín ironikusan utal a másikra) már kihasználta a kétértelműség értelemteremtő erejét. A szemiotikai kétértelműség ugyanis (talán a legjobb, de mindenképp a legegyszerűbb) lehetőséget nyújt(ja) arra, hogy rendezők, illetve egyéb szerzők megüsszák önmaguk teljes háttérbe szorítását, és kommentátorként tolokodjanak előtérbe. Rendszeresen így alkalmazták és alkalmazzák ezt ma is a filmekben – már Brecht előtt, később viszont az ő tekintélyével: az ellentmondó jelek rendezői manipulációja a lehetséges szemantikai mező csökkentésének legáltalánosabb módja lett. (Emiatt azonban nem tűnik el a kétértelműség, csak mélyebb szintre süllyed: lehet, hogy az „üzenet” így egyértelműbb, de a paradoxon, hogy rendezők manipulálják a közönséget a „szabad” döntés érdekében, arra utal, hogy minden elhatározás csak új és mélyebb paradoxonokat eredményez.)

A politikával – vagy más ideológiákkal – foglalkozó teoretikusok valószínűleg szívesen fogadják a paradoxon egyértelmű üzenetté redukálását (sőt szükségük is van rá a magabiztossághoz); jóllehet ezt elvben el kell utasítani, vagy legalábbis leleplezni, mint a régi kulturális kétlépcsőség pusztán új változatát. Tudniillik semmi sem jellemzi olyan sajátosan a nyugati kultúrát, mint a bináris zártagra tett kényszerítő erejű ezredvégi törekvések. Végső soron minden elmélet filozofikus, és minden filozófia teológiai: miután Mark C. Taylor a *Teológia dekonstrukciója* című írásában negyven alapvető kettősséget sorol fel, amelyek a nyugati szellemi kultúrát jellemzik (Örökkévalóság/Idő, Lét/Levés, Állandóság/Változás, Eredet/Utánzás, Komolyság/Játék), azt írja:

A filozófiához, szellemi ikertestvérehez hasonlóan, a teológia sem tekinti ezeket az ellentéteket egyenrangúnak. Elutasítja annak lehetőségét, hogy az ellentétes fogalmak békésen éljenek

együtt. Változatlanul előnyben részesíti az egyik fogalmat, miközben leértékeli a párját.¹⁰

Taylor (és a Dekonstrukció egésze) a nyugati kultúra logocentrizmusának, a Szöveg ismeretelméleti paradigmaként történő elfogadásának tulajdonítja ezt a különös eljárást, elvégre a világ mint szöveg elgondolása vonja maga után azt a feltételezést, hogy szerzővel is bír – következképp uralt, értelmes és célirányos. Sőt azért van, hogy olvassák. De amint arra Derrida rámutat: azzal, hogy a szavak mindig eltörlik az események és élmények egyediségét, illetve osztályok vagy kategóriák csalárd biztonságával helyettesítik őket, az olvasás aktusa megismétli az írás aktusának fikcióját.¹¹ A nyelv, a szöveg így a formák ideális világát teremti meg: „fát”, amikor csak fák vannak, „embert”, amikor csak emberek; és mivel az egyedi dolog valószínűleg sohasem lehet olyan tökéletes, mint az általánosított absztrakció, szükségképp le is értékelődik: az események kizárólag alacsonyabb rendűek lehetnek a rendszereknél, csakúgy, mint az élmények az értelmezésnél, az időszakos pedig az örökkévalónál.

Épp ez ellen tiltakozik a Poszt-modernizmus: fikatív konstrukcióként leplezi le a szöveget és így megálljt parancsol a könyv befejezése felé tartó fejtelten rohanásnak. Nem ok nélkül: a kultúránkat, amely neurotikusan (paranoiás módon) anticipál valamiféle jövőbeli utópiát, amelyben megszűnik az Idő versenyfutása, véget ér a Természet produktivitása, megoldódik az osztályok közötti ellentét és a nemek közötti konfliktus, az a vágy jellemzi, hogy végül elérkezzen valamilyen paradoxonon túli állapotba, és visszatérjen a kerek egészség eredeti anyaméhébe. Persze mindannyian eljutunk ide, csak éppen halálnak hívják.

A színház és a történelmünk folyamán felbukkanó parateátrális performanszok gyanús státusza épp abban keresendő, hogy következetesen felforgatják ezt az egész törekvést, új kettősségeket és új kétségeket hozva létre vég nélkül, és folyton lerántva a lep-

¹⁰ Mark C. Taylor: *Erring. A Postmodern A/Theology*. University of Chicago Press, 1984. 9.

¹¹ Neil Postman írja az *Amusing Ourselves to Death* (London, 1986) című könyvében: „még az elnevezés legegyszerűbb aktusa is olyan dolog, amely gondolkodásra készítet – összehasonlításra, bizonyos közös tulajdonságok kiválasztására, a különbségek figyelmen kívül hagyására és egy képzeletbeli kategória felállítására. A természetben nem létezik ember vagy fa. A világegyetem nem kínál ilyen kategóriákat és leegyszerűsítéseket, csak áramlást és végtelen változatosságot.” Postman számára ez a nyomtatás felsőbbrendűségét jelenti a videóval szemben, a Szöveg korszakát a performansz új korszakával szemben, nevezetesen azt, hogy az utóbbiak „a végtelen változatosság egyediségeinek dokumentálását és ünneplését jelentik. A nyelv érthetővé teszi őket.” (72) A fikcióként felismert dolgok iránti ilyen nosztalgia tisztán láthatóvá teszi, hogy a világ mint szöveg eltűnő paradigmája iránti sajnálat egyben a hamis biztonság iránti sajnálat is, amelyet éppen ez [ti. a világ mint szöveg paradigmája – a fordító megjegyzése] teremtett, de nem tervezés vagy szándékos csalás, hanem azon egyszerű folyamat által, hogy a nyelvet a világ olvasásának rendelte alá.

let arról a világról, amely csak azért dinamikus és teremtő, mert kettéhasadt. Amin nem csak a konfliktusok cselekményeinek és szereplőinek kiválasztását, sőt nem is a szereplők mint színészek és szerepek, a kellékek és díszletek mint tárgyak és jelek kettős érzékelését értem. A felforgatás sokkal elemibb, ontologikusabb: amit bármely performansz létrehoz, az olyan itt, ami nem igazán „itt”, és olyan most, ami nem igazán „most”, vagyis az idő és a tér szüntelen a „különbség” szintjeire bomlik.

Erre azonnal visszatérek, mert a performansz oly módon történő megnevezése, mint a különbség radikális és fundamentális teremtése, már önmagában többre utal, minthogy a teoretizálás kortárs Dekonstrukciós fázisa és a „Poszt-modern” mint kortárs önmeghatározás saját ideális módjaként előnyben részesíti a performanszot. Még ennél is radikálisabban utal arra, hogy a performansznak, mint minden egységes törekvés alapvető felforgatójának a szerepe, alighanem olyan sikert aratott az egzisztenciális kétértelműség tudatának folyamatos fenntartásában, hogy a régi kulturális paradigmát most már felválthatja az új. Mégpedig olyan, amely ahelyett, hogy meggyógyítaná a széthasadt világot, inkább megfordítja az eljárást: felrobbantja az egységeket, a kétség magját pedig elülteti minden bizonyosságba, a paradoxont minden igazságba, a különbséget minden identitásba. „A performansz kora” – de nem mint elterelés vagy kommentár, hanem mint a világ látásának és megélésének alapvető módja. Sőt még az élvezetének is.

Elszórakozni a kétértelműséggel

E „szép új világ” őslakosai a hivatásos szórakoztatók. A „szórakoztat” [entertain] ige újabban egy hivatás támogatását vagy fenntartását jelenti, ezért szerepe az ideológiai megerősítésre vagy pusztán a – karneváli – helybenhagyott engedélyre korlátozódik. A szó azonban eredetileg azt jelentette, hogy „kölcönösen megtartani”, és nem véletlenül konnotálja a küszöbön állást (enter*) és a közteséget (entre**): amint a fenti idézetek sugallják, sem Jimmy Dean, sem Marilyn, sem egy nő-, sem egy kathakali-színész nem próbálta meg soha leegyszerűsíteni létezése paradoxonját, inkább az ellenkezőjét kívánta elérni – nyitva hagyni az ellentétek

között tátongó úrt, és ellenállni annak, hogy ő maga vagy másvalaki egyetlen, egységes „én” lehessen. Dean és Monroe életrajzírói kényszeredetten keresték a „valódi” Jimmy-t és az „igazi” Marilynt a kétértelmű megnyilvánulások mögött: hosszan és szívszorítóan írtak a skizofréniájuk okozta lelki szenvedésről. Maguk az előadók azonban nyilván tudták, hogy az őss állapotukról van szó, és nem csak az erejük titkáról, hanem e „másik világ” rajtuk kívüli őslakosainak, vagyis a közönségnek a gyönyöréről.

Egyszer megpróbáltam tipologizálni a főbb közönség-szerepeket: kukkolók, szemtanúk, esküdtek, diákok, a csócselék, a hitközösség, szőkevények a börtönből (vagy az elmeegógyintézetből), képmutatók... Minden esetben kiderült, hogy a nézés aktuusa maga is alapvetően kétértelmű, legalábbis abban az értelemben, hogy a nézők (az előadókhöz hasonlóan) mindig a közvetítő szerepét töltik be legkevesebb két világ között. Épp a közvetítés aktusa ébreszt mély kétséget mindannyiukban, és míg más „valóságokban” ez egzisztenciális szorongást okoz, addig a színházban, amely a lehetséges birodalmára korlátozódik, élvezetes és kedvcsináló lehet.

Ezt a gyönyört csak az utóbbi időben kezdték elemezni – a nyugati kultúrában főleg a pszichoanalitikus technikák által –, mégpedig a késleltetett csúcspont egyik formájaként, ezért minden egyéb kétértelmű jelenséghez hasonlóan az abnormális dolgok birodalmába utaltak. Egy kidolgozott elmélet felállításához, amely mind a performansz, mind pedig az általa kiváltott gyönyör kétértelműségével számol, olyan kultúrára kell irányítani a figyelmünket, amelytől távol áll az ellentmondástól való félelem, és egzisztenciális alapként elismeri azt. A kétértelműség és az általa kiváltott gyönyör első teoretikusa valószínűleg Zeami volt a tizenharmadik században.

A legmagasabb rendű nő az, amikor éjfélkor ragyog a nap: a kép zen, a nyelv metaforikus, utaló és ontologikus, de az élmény kiváltására vonatkozó hátrahagyott utasítások technikaiak, pontosak, ismeretelméletiek, és mindegyikük egy-egy elhintett kétértelműségből származik:

Több dolgot is említhetünk azzal kapcsolatban, hogy a színész miként használja a testét a színpadon. Gyengéden kell odahelyeznie a lábát, ahová erőteljesen mozdul. Amikor viszont erősen lép, nyugalomban kell tartania a felsőtestét.¹²

* „Enter”, azaz belépni (angolul). (A fordító megjegyzése)

** „Entre”, azaz között (franciául). (A fordító megjegyzése)

¹² Zeami: i.m. 58.

Ezt a pontos szemiotikai részletet a kétértelműségek egész univerzuma veszi körül: a maszk nem illeszkedik az archoz, és látni engedi az állkapcsot; a fiatal lányt öregember játssza; a hidat, amely egy stilizált, festett fenyőfához vezet, az oldalsó falnál három „igazi” fenyő határolja; a színház zárt térben található, de a színpadnak fedele van... Az ilyenfajta vizuális kétértelműségeket dinamikus kétértelműségek egészítik ki: ahogy az előadás halad előre, világossá válik, hogy a hang arra szolgál, hogy megteremtse a csend bőrtönét, a gesztus és a mozgás pedig arra, hogy kivájjja a nyugalomét. A kétértelműségek a rendszer minden elemére kiterjednek: húsz év gyakorlat – egyetlen előadásért; szigorú fegyelem – a spontaneitás elnyeréséért...¹³

A nő csak úgy tapasztalható meg és foglалható elméletbe, mint a kétértelműségek kidolgozott és összefüggő rendszere, ám ellenállhatunk annak a kihívásnak, hogy az egészet a zennek tulajdonítsuk, amely minden esztétikai formában egyszerre leplezi le a kettőségeket, és próbál közöttük vagy rajtuk túl valamilyen helyet elfoglalni. Levonható tehát az a következtetés, hogy a nő egyedülálló módon japán, mert rajta kívül hol keresné még a színház a csúcspontokat nem a hangok vagy széles gesztusok vibráló özőnében, hanem az ellenkezőjében: azokban a pillanatokban, amikor „semmi sem történik”.¹⁴ Ezek a pillanatok azonban nem vetnek véget a kétértelműségnek, sokkal inkább a paradoxon csúcspontjainak nevezhetők, mert az effajta nyugalom nem statikus: a paradoxon nem kerül meghaladásra, hanem

mindennek a legmélyebb szintjére süllyed, amely a koncentrált energia „statikus dinamizmusa”.

Jóllehet a legmagasabb rendű esztétikai tapasztalat a jutalma, ez a pillanat csak egy példája annak, amit Zeami „virágzó” pillanatoknak hív. Ezeknek a jellemzője mindig a feszültség, nevezetesen az utánzás és az ihlet, a megszokás és az újdonság, egy hagyományos „kata” pontos reprodukálása és mégis, vele egy időben, annak különlegessége között. A nőban ezek az ellentmondások sohasem kerülnek leegyszerűsítésre vagy meghaladásra, inkább „felfüggesztődnek” – amely már önmagában is kétértelmű fogalom, mert valamit felfüggeszteni annyit tesz, hogy egyszerre eltörölni és megnyújtani. A fogalom nem Zeamitól, hanem Hegeltől származik, akinek újonnan felfedezett dialektikájában minden kétértelműség olyan időszakos állapotot teremt, amelyben két erő nem redukálódik le egyre, hanem ellentététől megtisztítva, ám különbségében megőrizve, együtt él egymással.¹⁵

Persze sok minden más is elmondható a nőról és a hegeli dialektikáról, de az a lehetőség, hogy két kulturálisan ennyire különböző filozófia – egyrészt a zen, másrészt Hegel – kapcsolatba hozható egymással, arra ösztönöz, hogy továbblépjünk: az idézett pillanatok a mi színházunk számára is ismerősek – úgy mint „a felfokozott élet pillanatai”, amelyekről Yeats írt, vagy a koncentrált nyugalom és csend pillanatai, amelyeket Maeterlinck keresett.¹⁶ Ezek a nyugati drámaírók, rendezők, színészek és nézők előtt ismertek, és a mi kultúránkban is kezdik elméletbe

¹³ Vö.: Tatsuro Ishii: „Zeami's Mature Thoughts on Acting.” *TRI*. 12. 2. Summer, 1987; Kunio Komparu: *The Noh Theatre*. New York, 1983.

¹⁴ „A nézők gyakran megjegyzik, hogy sokszor akkor hatásos az előadás, amikor semmi sem történik. ... ha azt mondjuk, hogy egy színész nem csinál semmit, valójában két fizikai akció közötti szünetről beszélünk. Ha megvizsgáljuk, hogy miért lehet olyan lebilincselő az a szünet, amikor semmi sem történik, minden bizonnyal úgy találjuk, hogy azért, mert a művész lényegében nem csökkenti a belső feszültséget.” Zeami: i.m. 96f.

¹⁵ A német terminus az „Aufheben”, amely egyszerre jelent érvénytelenítést és megnyújtást: olyan állapotba hozást, amelyben két fogalom vagy erő nem békül ki egymással, hanem inkább megőrzik az integritásukat és a különbségüket, de – időnyelgesen – megtisztulnak az ellentétől. A terminus döntő jelentőséggel bír a hegeli dialektika megértésében.

¹⁶ Meghaladná e látjegyzet kereteit, ha bármilyen részletes vagy átfogó nyugati analógiával szólnánk, mindazonáltal fontos látni, hogy ez a jelenség nyugaton szintén ismert és gyakran felismert:

Az expresszionisták között (például Toller által, aki olyan „időtlen pillanatokról” ír, amelyben halljuk az „Univerzum Csendjét”) (Toby Cole [szerk.]: *Playwrights and Playwrighting*. New York, 1961. 218.)

Cocteau által („A költőnek tárgyakat és érzelmeket kell kiemelni az őket rejtő fátylak és kód mögül; olyan hirtelen, olyan meztelenül és gyorsan kell bemutatnia őket, hogy az embereknek fájjon a felismerésük”: „a legnagyobb felfokozottság pillanataiban a dramatikusság képes kifejezni az érzékenységnek ezt a sajátos skáláját”) (u. o. 241, 259.)

Maeterlinck által („Abban a reményben mentem oda [a színházba], hogy egyszerű mindennapi létezésem szépsége, nagysága és komolysága majd egyetlen pillanatra megvilágosodik előttem... egyike az emelkedettebb élet azon különös pillanatainak, amelyek legsvárább óráimban észrevétlenül szöknek el tőlem.” (u. o. 30.) hasonlóképp a „mozzanatra”, a „pillanatra” tett állandó utalásaihoz, azoknak a csend vagy a nyugalom olyan pillanataiként történő felismeréséhez, amelyek villámszerűen érnek minket).

Yeats által, aki úgy ír a színházról, mint a „felfokozott élet pillanatainak” otthonáról (u. o. 37.), vagy Ionesco által (u. o. 145.)

foglalni őket, nevezetesen Eugenio Barbáról¹⁷ és Daniel Berlyne kutatásairól van szó, amelyek az „érdeklődés felfokozott állapotát” kiváltó élményeket érintik, méghozzá olyan élményeket, amelyeknek a kísérleti vizsgálatok szerint az összetettség, a furcsaság és az ellentétesség a jellemzője.¹⁸

Ez a kutatás még gyerekcipőben jár: a szemiotika fő feladata manapság az, hogy tanulmányozza a jelenséget, ám ahhoz, hogy ezt megtegye, erősen zárójelbe kell tennie saját kulturális kondicionáltságát, hiszen a performanszból származó élmények elmentmondásos kétértelműségeit hagyományosan „feldolja” az a tipikusan nyugati folyamat, amelynek során egy fogalmat előnyben részesítünk egy másikkal szemben. A színjátszásról mint olyanról azt feltételezik, hogy valamiképp az autentikus létezés elmentéte vagy legalábbis az elárulása; a szerepekről és az álarcokról pedig azt, hogy az arcokkal és énekkel szemben komolytalan megalkuvásról van szó: az autenticitást csak valaminek az elutasítása révén lehet elérni. Maguk az előadók azonban mindig is tudták, hogy milyen sekélyes az ilyen egzisztencialista romantika: a szerep-álarc nem jelenti az autentikus én elárulását, mert ez utóbbi csak az előbbivel együtt kerül megtapasztalásra, pontosabban válik megtapasztalhatóvá. Az én nem a szerepjátszással ellentétben keletkezik és kerül megtapasztalásra, hanem vele egy időben. Valami előadásának az elsődleges tapasztalatát semmi nem fejezi ki jobban, mint fent idézett egyik forrásunk: valószínű, hogy Marilyn szellemileg tiszteletre méltónak próbált mutatkozni azáltal, hogy Goethétől idézett, de az idézethez fűzött megjegyzése kétség kívül nagyon személyes maradt, amikor a *Life Magazine*-ben (1962. augusztus 3-án) kijelentette:

Goethe azt írja, hogy „A tehetség önmagában fejlődik”, és ez tényleg igaz. Van ennek valamiféle titka a *számodra* [for yourself], amelybe csak egyetlen pillanatra avatod be az egész világot, mégpedig amikor játszol. (kiemelés tőlem – D.G.) Más szavakkal, a köpeny és az álarc, amelyek egy szerephez tartoznak, nem jelentik az autentikus én álcázását vagy leplezését: mindkettő csak a másik miatt lehetséges, sőt szükséges a másikhoz. Az a természetlen vita, amely akörül zajlik, hogy az előadók vajon azért választják a hivatásukat, mert nincs én-

tudatuk vagy azért, mert csökkent értékű egóval rendelkeznek, elvétí a lényeket (és csak úgy oldható fel – minden egyéb kétértelműséghez hasonlóan –, ha elutasítjuk az állásfoglalást az egyik pozíció mellett szemben a másikkal): eljátszandó szerepek nélkül az én sohasem tudna játszani vagy cselekedni [act]; én hiányában viszont nincs a játéknak vagy cselekvésnek alanya. A szerep eljátszása vele egy időben aktivizálja az én-tudatot: ennek persze a performansz elméleténél jóval nagyobb a jelentősége, de az előadótól tanulhatjuk meg, hogy a választás a kizárólag autentikus ének egzisztencialista apoteózisa és azon behaviorista állítás között, miszerint csak szerepek léteznek, elvétí a lényeket (amelyre Marilyn utal): a szerep lehetővé teszi, hogy az én a maga merész sérülékenységében – egyetlen pillanatra – előbukkanjon.

Bizonyára ez – a merész sérülékenység – lehet színházunkban (és filmjeinkben) a „felfokozottság pillanatainak” a titka, azon túl pedig a performansz talán legfontosabb mai üzenete számunkra, akik a mindentudás hagyományos gögje, illetve új félelmek és kétségek között léteznünk megosztva. Mert mi a merész sérülékenység, ha nem kétértelműség – az erő és a gyengeség együttélése, bátorság a vereségben, az erők végzetes vétsége: virág a sivatagban, szalmaszál a szélben, Oidipusz, Antigoné, félelem és részvét: a jelenség egyidős Arisztotelésszel.

A kettősségen túl

Jóval meghaladná egy spekulatív tanulmány kéréteit annak „bebizonyítása”, ami mellett most csak érvelnék, nevezetesen, hogy valamiféle alapvető kétértelműség minden cselekmény és jellem (vagyis minden szerző), megformálás, koreográfia, szerkesztés (vagyis minden rendező), színésznézó viszony (vagyis minden színjáték), „virágzó pillanat”, félelem és részvét, felfüggesztődés (vagyis mindenfajta szemlélés) elengedhetetlen feltétele. Nem is annyira az a kérdés, hogy miként lehetne bebizonyítani ennek a meglétét, hanem hogy mit tudunk kezdeni vele. A mi kultúránkban pozitív, mert hagyományos módon a „megkettőzés” a megvetendő dolgok jellemzője (kétszínű, kétkulacsosság, pofára ejt*), és az egyetlen szerint: kétértelműség = kettősség = csalás.

¹⁷ Vö.: Eugenio Barba; *Drama Review*. XXVI. 2. 1982; N. Savarese (szerk.): *Anatomia del teatro*. Florencia, 1983.

¹⁸ Vö.: Daniel Berlyne: *Conflict, Arousal and Curiosity*. McGraw-Hill, 1960; „Effects of Novelty and Oddity on Visual Selective Attention.” *British Journal of Psychology*. LXVII. 2. 175-180.

* Az angol szövegben a „double-faced”, a „double-dealing” és a „double-cross” kifejezések szerepelnek. (A fordító megjegyzése)

A marxisták, akik a hegeli dialektikán nevelkedtek, eddig is képesek voltak a kétértelműség megragadására, és ők (csakúgy, mint a performansz ideológiai szerepével foglalatostkodók) akár el is kötelezhetik magukat Brecht úttörő munkájának folytatása mellett, és kihasználhatják a jelenség politikai lehetőségét: a kételkedés, az elidegenítés és a leleplezés szubverzív erejeként betöltött szerepét.

Hegel azonban a Fenomenológia atyja is, és (ha egyszer az érintőleges perifériáról a középpontba kerül) a performansz jelentős szemléltető eszköze lesz a Fenomenológia megsokszorozódott, párhuzamos lételméletekbe vetett általános meggyőződésének. Elvégre a performanszra jellemző itt-amely-nem-itt és most-amely-nem-most provokatív (noha játékos) modellje a meghatározatlan, viszonylagos világegyetemnek, amelyben az aktualitás csupán egyesíti a megsokszorozódott potencialitás mindegyik lehetséges manifesztációját.

Ily módon a Fenomenológia és a performansz a Kvantum-elmélet jelentékeny szövetségeseivé válhatnak, mert az az alapvető meghatározatlanság, amelyet a Kvantumfizika a részecskék szintjén zajló élet középpontjában felfedezni vél, természettől fogva „színházi jellegű”: a performansz tere lényegében hasonlóképp meghatározatlan, hiszen egyszerre anyagi és képzeletbeli, érzékelt és elgondolt; a performansz ideje lényegében meghatározatlan, hiszen egyszerre jelen és múlt idejű, megismételhetetlen, ugyanakkor megismételt.

A fenomenológiai nézőpont készségesen tudósítja bármely performansz nézőjét arról, hogy a megtapasztalt világ csak „felfüggesztett” világ: olyan itt és most, amely nem itt és most, ráadásul, ahogy Schechner megfogalmazná, ezzel együtt nem nem-itt és nem is nem-most:

Minden hatásos performansz megegyezik a „nem nem-nem” jellegzetességében: Olivier nem Hamlet, de nem is nem-Hamlet; játéka köztes helyet foglal el a másvalakivé alakulás megtagadása (= én én vagyok), illetve annak megtagadása között, hogy ne alakuljon másvalakivé (= Hamlet vagyok).

Az előadók képzése olyan technikákra összpontosul, amelyek nem másvalakivé alakítják az embert, hanem lehetővé teszik, hogy az előadó identitások között játsszon vagy cselekedjék [act];

valaminek az előadása ebben az értelemben a küszöbön állás paradigmája.

Mi a küszöbön állás, ha nem a szó szerinti „küszöb”, vagyis az a hely, amely két másik helyet egyszerre elválaszt és összeköt: a köztesség esszenciája.¹⁹

A küszöbön állás eredetileg a rituálé folyamatának idényleges állapotát jelentette, ám Schechner kiterjesztette a jelentését azáltal, hogy térbeli dimenziót kölcsönözött neki: így nem csak az egyik szerepből a másikba való átlépésre vonatkozik, hanem arra a helyre, amelyben „mi” köztes módon léteünk, hiszen valami előadásának a folyamatában épp az a különbség érzékelhető, hogy nem alakítja át az egyik valóságot (személyt, teret, időt, dízletet) másikká, hanem megmutatja a dialektikus kapcsolatukat, a köztességüket.

Máshol már érveltem amellett, hogy a küszöbön állásnak ez az állapota szükségszerűvé teszi, hogy legalább fontolóra vegyük a színjátszás új – triadikus – elméletét, amely felválthatná a klasszikus játékelméletek olyan ellentétező köztességeit, amelyek vagy eltüntetnek a színészt a szerepben, vagy távolságot tartanak vele.²⁰ Kizárólag a triadikus modellek képesek megóvni az ilyen bináris összeomlástól, sőt arra csábítanak, hogy mindenféle dualizmusra kiterjesszük őket, és azt gyanítsuk: minden kettősség felülvizsgálatra szorul, de nem azon félrevezetően megnyugtató képességük miatt, hogy stabil és statikus egységekbe tudnak omlani, hanem épp ellenkezőleg: azért, mert minden kettősség „valójában” rejtett – és dinamikus – hármasság. Bármely két fogalom szükségképpen előhívja a „kapcsolat” mint szükség-szerű – harmadik – tényező elgondolását, amely egyszerre különít el és kapcsol össze két egymáshoz tartozó erőt vagy tényezőt. A lényeg persze az, hogy ez a szükségszerű harmadik tengely lényegében szintén kétértelmű, mert egyszerre összekapcsol és elkülönít.

Ezek viszont (most már látszik) azok a tengelyek, amelyeken ülnünk és mozognunk kell, ha ellen akarunk állni az összeomlásnak. A performansz megelőz minket, hiszen mindig is ilyen harmadik tengelyen ültek a nézők és az előadók egyaránt: az előbbieken innen közvetítették a performansz (lehetséges) világa és a „valódi” (aktuális) világ közötti dialektikát, az utóbbiak pedig erről a harmadik tengelyről szemlél-

¹⁹ Richard Schechner: „News, Sex, and Performance Theory.” In: Ihab és Sally Hassan (szerk.): *Innovation/Renovation*. University of Wisconsin Press, 1983. 189-190. V.ö.: Richard Schechner: *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985. 4.

²⁰ Vö.: „Letter to a Poor Actor.” *New Theatre Quarterly*. Volume 11. Number 8. November 1986. 352-363.

ték a szereplő (vagy a szerep) és az én (vagy a színész) közötti váltakozó kapcsolatot.

Az ilyen triadikus feltételezéseket mindeddig freudi neurozissá, teológiai spekulációvá vagy újtaoista miszticizmussá degradálták a mi szellemi kultúránkban:

az Útból az Egy
az Egyből a Kettő
a Kettőből a Három
a Háromból a tízezer dolog
a tízezer dolog mind hátán cipeli a jint
és karjaiban hordozza a jangot
s az áradó légzuhatag egymásba mossa őket.²¹

A Dekonstrukció lehetővé tette, hogy az ilyen elgondolásokat komolyan vegyük,²² ám a magok már a dualizmus atyjánál, azaz Platónnál el vannak szórva, aki a *Timaios*ban megjegyzi:

pusztán kettőt harmadik nélkül megfelelően egyesíteni lehetetlen; kell, hogy valami kötelék legyen közöttük középen, amely kettőjüket összetartja.²³

A rákövetkező keresztény kultúra némileg megőrizte a triadikus feltevés nyomát, még ha egyébként folyvást megosztotta is a világot Isten és az Ördög, az Örökkévalóság és az Idő, a Szellem és az Anyag között (megjegyzendő azonban, hogy a Szentlélek – akit Hassan az Atyaisten „poszt-modern” alternatívájának tart²⁴ – viszonylag jelentéktelen árny marad a magabiztos rangelső Atyához és a vele egyenrangú partnereként álló Fiúhoz képest).

A bináris megosztás olyan mélyen gyökerezik a kultúránkban, hogy a természetlen strukturalista megosztás emberöltőnyi idejéig tartott, míg újra felfedeztük a Strukturálisták eredeti áttörését, nevezetesen azt, hogy nem az elemek vagy a párok számítanak igazán, hanem a kapcsolataik. Minden jelentés relacionális – és így „dramatikus”: nem véletlen, hogy J. G. Bennetnek a kulturális paradigmánk teljes körű újragondolására irányuló törekvése *A Dramatikuss világegyetem* (London, 1954) címet választotta, hogy amellett érveljen: „minden kapcsolat redukálható három független elem kombinációjára, amelyek egymást megerősítő, megtagadó vagy megbékítő hatásokként állnak egymás mellett.”²⁵

Legutóbb néhány – színház-szemiotikus öt lehetséges módozatra terjesztette ki a harmadik – relacionális – tengely potencialitását,²⁶ jóllehet a döntő tényező nem az, hogy két elem hány különböző módon kapcsolódhat egymáshoz, hanem annak felismerése, hogy ez a „harmadik elem” nem különálló egység, hanem tengely, nem entitás, hanem létállapot, inkább a kapcsolódás *aktusa*, mintsem konkrét kapcsolat. Kizárólag az ilyen kiegyensúlyozó *aktusok* végrehajtása révén remélhetjük, hogy megvalósítható a szükséges paradigmaváltás, leszámolva a kettősségekkel, amelyek csak megosztódnak és szemben állnak a dialektikus dinamizmust kiváltó polarításokká történő átértékelésükkel.

Ez az, amit a Performansz tudott és alkalmazott már jóval a Dekonstrukció előtt is: a színész és a szereplő „kettőssége” – voltaképp – az előadó és a szerep olyan *polarítása*, amelyben nem az egyiknek a másikban való eltűnése kerül megtapasztalásra, hanem összjátékuk teremtő dinamizmusa. A színész és a néző kapcsolata úgyszintén nem abban áll, hogy az előbbi megelőlegezi a befogadást vagy az utóbbi meghatározza a jelentést, hanem abban, hogy a néző a kapcsolódás *aktusa* által kiegészíti az előadók tevékenységét.

Valamihez kapcsolódni annyit tesz, mint két elemet a felfüggesztett potencialitás állapotában tartani. Ezt az egész folyamatot természetesen az előadók kezdeményezik, majd megtervezik és levezetik a jelzések továbbítását. Zeaminak a színészeihez intézett tanácsa, amely arra vonatkozik, hogy a szó és a gesztus vagy az alsó- és a felsőtest mozgása között miként formálják meg a kapcsolatot, csak egy általános szabály példája: minden rendező és minden előadó bizonyos fokig eldöntheti és el is dönti a jelzések sorrendjét, így bizonyos mértékben elővételezi a köztük lehetséges kapcsolatokat. Ennyiben minden performansz fejtörők zavarba ejtően gyors egymásutánját és sorozatát váltja ki: miért épp az a szín tartozik ahhoz az alakhoz, miért az a mozgás ahhoz a hanghoz, miért az a gesztus azután a szó után...? Normális esetben az újabb jelek megoldják a rejtvényt (a zártság azonban sohasem végleges: még ha a performansz kiválaszt is egy lehetőséget,

²¹ Lao-ce: *Tao Te King*. Budapest, Cserépfalvi, 1990. 42. (Karátsón Gábor fordítása)

²² Vö.: Robert Magliola: *Derrida on the Mend*. Indiana, Purdue University Press, 1984.

²³ *Timaios*. 31c. In: *Platón összes művei*. III. k. Budapest, Európa, 1984. 329. (Kövendi Dénes fordítása)

²⁴ In: Harry R. Garvin: *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. London and Toronto, Associated University Presses, 1980. 123.

²⁵ I. m. 38.

²⁶ Vö.: Jean Alter: „From Text to Performance.” *Poetics Today*. Volume 2. Number 3. Spring 1981. 113-139.

a többi halvány alternatívaként és potenciális kritikaként megmarad: minden mondatot el lehet mondani másképp, sőt más gesztusokkal is lehet kísérni: ilyen választásai lehetőségeket teremtünk akkor is, ha megtapasztaljuk, amit az előadó választott, és azt, hogy a „többi” mindvégig árnyékként kísért). Néhány rés azonban sohasem kerül feltöltésre: nincs mód arra, hogy Jimmy feláldozza Marlont Montyért, hogy Marilyn vagy Madonna feláldozza a szüzet a kis szukáért, vagy hogy a nő álarcok egy nap illeszkedjenek az archoz: néhány rés soha nem zárul be, éppen ellenkezőleg – kiterjed és megnyílik.

Az ilyen kétértelműségek két fő következménnyel járnak: egyrészt megtagadják azt a lehetőséget, hogy bármilyen végső megoldás biztonsága kedvéért végleg lemondjanak a harmadik kapcsolatteremtő tengelyről; másrészt pedig teremtő és dinamikus jellegűek. Annak ellenére, hogy minden kettősség egyszerre teremt meg két fogalom *azonosságát* és *különbségét*, a harmadik elem – a relacionális tengely – hatására vagy azonossággá omlik össze mind a kettő, vagy a különbségből létrejön a tiszta potencialitás harmadik állapota.

Az Apa és az Anya összeomolhat a Szülőben vagy széthasadhat a Gyermekre: a Performansz fogalmival, bármely két elsődleges elem (a színpad és a társadalmi valóság; a szerep és a színész; az álarc és az arc) egymásba omolhat (naturalizmus, Method Acting), vagy minden ellentmondásos potencialitásával együtt napvilágra kerülhet. Nem kell hegeliánusnak lenni ahhoz, hogy belássuk: az utóbbi lehetőség – az ellentmondásos kiterjesztés – az igazán dinamikus, sőt forradalmi. Elgondolható nézőnek lenni, hogy tudjuk: az ilyen feloldatlan kettősség ráz fel minket leginkább szellemileg és érzelmileg egyaránt. Dean erőszakos védtelensége, Marilyn ártatlan szemérmelensége, Madonna szajhaszerű szüzessége, egy nő-színész ősi frissessége, a színház átmeneti jelenidejűsége, a film vakító anyagisága, a videó nyilvános magánya, a kötél-tánc, a zsonglőr esetében a feszültséget a kétértelműség tartja fenn, és azonnal összeomlik, amint az ellentmondásokat feloldják. Persze tudjuk, hogy az ilyen feloldás csak ideiglenes: félmegoldás és végső soron a haldoklás művészetének rövid gyakorlata. A Dráma mindig is a választásról szólt, ám az így hirdetett egzisztenciális szabadság csak előjáték az öngyilkossághoz, mert minden választás két kézenfekvő lehetőség közül előnyben részesíti az egyiket, és megcsönkítja a másikat. Valaminek az előadása azonban – amíg csak fenntartják – elnyújtja a feszültséget azáltal, hogy a

két lehetőséget a felfüggesztett megoldatlanság állapotában tartja. Egy olyan világban, amelyben a lehetőségek csökkennek és az alternatívák gyorsan tovatűnnek, ez az aktivitás nem lehet értéktelen.

Schechner valaminek az előadását a kettős tagadás (nem-nem) által határozza meg, és nem kell matematikusnak lenni ahhoz, hogy megállapítsuk: ez viszont megerősítést eredményez. A Performansz minden bizonnyal ilyen megerősítésekre taníthat minket, és hosszútávon segíthet átalakítani az öngyilkos paranoia korát a vidám skizofrénia korává.

Janus kétarcú, továbbá a kapualjak és küszöbök istene, valamint, nem véletlenül, a január, az új év hajnalának eredője.

A Poszt-modernizmus felé?

A hívó szó persze szintén kétértelműséget foglal magába, mert hogyan haladhatunk afelé, ami már elmúlt? A Poszt-modern önmagában is kétes, sőt szemtelenség fogalom: kétértelmű, mert a „modern”, amelyet minden bizonnyal helyettesíteni szándékozik, egyszerre jelent „kortársat” és egy olyan meghatározott művészi mozgalmat, amely deklaráltan *passé*. Ha valami „modern”, az manapság annyit tesz, hogy eddig létezett; a „poszt-modern” pedig annyit, hogy még nem létezik: a poszt-modernizmus legfontosabb jegye a kötőjel, a gondolatjel, amelyek egyaránt összekapcsolnak és elkülönítenek. Fennáll ugyan a veszély, hogy a poszt-modern is helyettesítik, ám olyan fogalomról van szó, amelyből jelenleg hasznos következtetéseket vonhatunk le, nevezetesen a benne rejlő fejlődés-elv feltételezését. Elvégre mi magunk is csupán alternatívák vagyunk: a jelek *összefüggés*be hozásának képessége (a harmadik relacionális tengely elfoglalása ahelyett, hogy egyenként reagálnánk a jelenségekre) az ember egyik megkülönböztető jegye, az idő által végrehajtott ugrás a fejlődésünk során. Úgy tűnik, hogy az állatok csak egyes jelek felismerését tanulják meg (sőt bizonyos fokig ezzel a képességgel születnek). Ám a tevékenységük kizárólag az egyértelmű megfeleltetések azonosítására korlátozódik: egy háromszög alak = sólyom, még akkor is, ha csak kartonpapírból; egy vörös pont = az anyaállat csőre, még akkor is, ha csak a kutató ujjára festve. Más jelzések – amelyek kétséget ébreszthetnének az azonosítással és így a világ jelentésségével kapcsolatban – látszólag sohasem szűrődnek be. Ahogyan Tinbergen, a kísérletek kivitelezője megjegyzi:

Az állat „vakon” reagál a teljes környezeti helyzet egy részére, miközben más részeket figyelmen kívül hagy, jöllehet az érzékszervei tökéletesen képesek volnának azok befogadására.²⁷

Úgy tűnik tehát, hogy az állatok nem képesek összefüggésbe hozni a jelzéseket, és így nem is tudnak a harmadik tengelyről, csak programszerű reakciókat adnak egyes felismert ingerekre. Ezzel szemben az ember kezdettől fogva tanulja annak a komplex szabályait, hogy miként kapcsolja össze a különböző jeleket, sőt az „egyetlen” tárgyból származó különféle érzéki ingereket: a vizuális, az auditív, a szaglószerű, az ízekre vonatkozó és a taktilis üzenetek meglehetősen eltérőek és ellentmondásosak lehetnek, sőt gyakran azok is.

Játékkal kezdődik az egész: Winnocott munkája igen jelentős, és az „átmeneti tárgyak” gyerekek részéről történő elsődleges felfedezését érinti. Megállapítása szerint az objektív, idegen világ felfedezését az embergyerek esetében megelőzi egy olyan szakasz, amelyben a „nem-én” még nem igazán különálló, és az „én” kiterjesztéseként kerül megtapasztalásra. Elméletében így a játszás aktusa az objektív valóságként felmerülő dolgok fölötti fennhatóság megtapasztalásának szerepét tölti be, a játék pedig mindenféle kulturális tevékenység és élmény eredete, a világ teremtő kiterjesztésének legelső megtapasztalása. A játék mindig kétértelmű, mert az én és a környezet, az érzékelés és az elgondolás közötti „lehetséges hely” a terepe:

Csak annyit tennék hozzá, hogy fogadjuk el, toleráljuk, tiszteljük a paradoxont, és lehetőleg ne oldjuk fel soha.²⁸

A mi kultúránk eddig mindent megtett azért, hogy elutasítsa az ilyen megközelítést, elvégre a paradoxonokat fel kell oldani, a világ pedig *valóban* értelmes, ha egyszer sikerül mindent felderíteni. Ezt a végső – rejtett de megismerhető – rendbe vetett „newtoni” hitet, amelyet már szétzilált a Kvantum-

fizika, most egyetemlegesen utasítja el a poszt-modern Dekonstrukció azzal az eredménnyel, hogy a kétértelműség többé már nem vár feloldásra, hanem épp ellenkezőleg: minden egyéb „megoldás” csalásként kerül leleplezésre.

A teológus számára ez azt jelenti, hogy Isten haláláról fog írni; a filozófus számára azt, hogy a Hegelhez való visszatérésről fog beszélni; az előadó pedig a vállát fogja vonogatni: „mi ebben az új?” Ők még ismerik is a módját annak, hogyan kell ilyen tudással élni, és hogyan kell alkalmazni, vagyis lehetséges világokat teremteni, és tudatában lenni annak, hogy csak ezek „léteznek”.

Ha a „poszt-modern” több, mint a jövő megelőlegezésének divatos szemtelensége, ha a Dekonstrukció több, mint elgyengítő ironia, akkor mindkettő annak felismerésére szolgál, hogy olyan korban élünk, amely – ideológiai, egzisztenciális és filozófiai okokból kifolyólag – végre készen áll arra, hogy elutasítsa a kettősségek hierarchikus vagy egységes megoldásokra történő összeomlasztását, és azt is, hogy „tudjuk le gyorsan, és legyünk túl rajta”. A játszás, a játék, az ellentmondás, a folyamat, a performansz és az ezekhez hasonló fogalmak túlsúlya a poszt-modern és a dekonstrukció diszkurzusában²⁹ arra utal, hogy olyan korba lépünk, amelyben csak médiumok (szemiózis, feltételezések, paradigmák, modellek) *léteznek*, nem pedig ontológia, és csak élmények (nem pedig Én, hacsak nem egy színész pályájához hasonló, amely általunk eljátszott és újraírt részekből áll): olyan világba, amelyben a különbség primordiális (nem pedig ősegység) és az idő végtelen. Egy ilyen kor számára a performansz az ideális médium és modell, a kétértelműség pedig a benne zajló élet.

(*Theatre Research International*, 1989. Volume 14. Number 1. 71-85.)

Fordította: Kékesi Kun Árpád

²⁷ Idézi: Rupert Sheldrake: *A New Science of Life*. London, Paladin, 1984. 174.

²⁸ Vö.: D. W. Winnicott: *Playing and Reality*. London, 1971. xii.

²⁹ Csak egyetlen példát idézek, Ihab Hassan összefoglalását: „A posztmodernizmus mint művészi és filozófiai, erotikus és társadalmi jelenség a nyitott, játékos, óhajtó, elválasztó, kibillentett vagy meghatározatlan formák felé tart, továbbá a töredékek diszkurzusa, a törés ideológiája, a csend megszólítását megszüntetni kívánó akarat felé – ezek felé tart ugyan, de tulajdonképpeni ellentétüket, a velük antitetikus valóságokat is implikálja.” (In: Garvin: i.m. 125.)