

# A „puszta élet” fikciója

*Performatívumok működés módja  
magyar neoavantgárd művekben<sup>1</sup>*

A tanulmány a magyar neoavantgárd néhány jellegzetes példáján keresztül vizsgálja a performanszokban működtetett performatívumokat. A művek olyan alkotóktól származnak, mint Erdély Miklós vagy Hajas Tibor, akik előszeretettel alkalmaztak performatívumokat, akár azok explicit vagy implicit formájában. A példákon keresztül többek között arra a kérdésre kell választ találnunk, hogy az austini eredetű performatívum-definíció dekonstruktív kritikája mennyiben állítható párhuzamba a magyar neoavantgárd törekvéseivel. Tudniillik, ha kijelenthető az (ahogy például az Andrew Parker–Eve Kosofsky Sedgwick szerzőpáros kijelenti), hogy a performatívum filozófiai kérdése nagyban összefügg a performansz művészeti kérdéseivel, akkor lehetséges, hogy ennek az összefüggésnek a magyar neoavantgárd performanszaiba illesztett performatívumok pregnáns jelei. És innentől már „csak” arra kell választ találnunk, hogy a performatívumnak a puszta életben játszott, hagyományosan erős(nek tételezett) szerepét milyen módon érinti annak alkalmazása a neoavantgárd akciókban.

## *Felszólító megszólítások*

A Kossuth Rádió „Gondolatjel” című műsorában 1979. február 2-án, egy rádió-performansz hangzott el. A performer, Hajas Tibor nagyrészt egyes szám második személyben beszélt „a” rádióhallgatóhoz (kivéve, amikor a többi hallgatóhoz mint „leskelődő” tanúkhhoz szól), „érintve” őt a hangjával, felszólítva őt újra és újra: „figyelj erősen”, „dőlj hátra, engedd el magad, hunyid le a szemed” stb. A tagadhatatlanul szexuális asszociációkat keltő *Érintés* című performansz be-

szélője hangként azonosította magát, olyan hangként, amely mint egy tárgy, kiszolgáltatott a hallgatónak. E hang azonban minden kiszolgáltatottsága és „vaksága”, „süketsége” ellenére a rendelkezésére álló rövid idő alatt végig magabiztosan irányította a „magányos táncot”, legalábbis erről tanúskodott beszédének modalitása, a felszólító jelleg.

Hajas rádiós performansa nem egyedüli példa a felszólításként ható megszólításra, sem saját, sem másokkal közösen megvalósított műveiben. Saját performanszaiban hol magázva (*Dark Flash, Engesztelés*), hol tegezve (a már említett *Érintésben*) szólította meg a közönséget, hol pedig ez utóbbi formában elérhetően önmagát (*Virrasztás*). Az ezekben kimondott megszólítások bizonyos értelemben akkor is utasítások, parancsok, felszólítások voltak, ha kijelentő modalitásban hangzottak el, mintegy ténymegállapításként. Ugyanis ott rejtett bennük a beszéden keresztül végrehajtott cselekvés, amit (John L. Austin után) performatív megnyilatkozásnak nevezünk. Az *Engesztelés* például így kezdődött:

Jó estét, hölgyeim és uraim, köszönöm, hogy idejük egy részét rám szánták. Köszönöm, hogy itt vannak; köszönöm, hogy kiszolgáltatták magukat nekem. Naitításukban bátran tehetek, rutinjuk van a felajánkozásban, és rutinjuk van a kielégületlenségben is – azt hitték, ennyi tapasztalat elegendő védelmet jelent. Önöket nem lehet jobb belátásra bírni. Újból és újból felkínálnak valami idegen álomnak, mely nem igényli önöket; újra és újra hajlandók félrenézni a veszedelmes világról, feladni éberségüket egy hipnózis kedvéért; de az álmodni nem az önök kielégítésére álmódják, a hipnózis véget ér.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A tanulmány első közlésének helye: [www.exindex.hu](http://www.exindex.hu)

<sup>2</sup> Hajas Tibor: *Szövegek*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2005. 339.

A performatív beszédtek egyik legegységelműbb példája a köszönés és a köszönetmondás. Amikor azt mondja valaki, hogy „jó estét”, vagy „köszönöm”, akkor mondásával egyben cselekszik is: jó estét kíván és kifejezi köszönetét. Mégis, ha Hajas performatívumait kellene számba venni, akkor nem ezekkel kezdenénk, hiszen nem ezek a legjellemzőbbek.<sup>3</sup> Annál inkább jellemző a tagadásra épülő lebecsülés, az erőszakkal való fenyegetés, a közelgő katasztrófára vonatkozó ígéret, amelyekkel a passzív nézésben egyesülő közönséget megszólítja a performer. Ilyenekre gondolok, mint „szándékosan húzom az időt; szándékosan feltartom önöket (...) hogy a katasztrófának valamivel több esélye legyen”; „éreztetem önökkel, hogy el vannak vágva a külvilágtól” stb.<sup>4</sup>

De találunk Hajas életművében arra is példát, amikor az explicit felszólítások (nyílt performatívumok) valamiképpen egy más szinten működő, ki nem mondott, de mégis érvényesülni képes „felszólítás” segédeszközeiként működnek. Hajas *Öndivatbemutató* című, az utcán forgatott filmjében hétköznapi emberek állnak a kamera elé, és próbálják önmagukat adni, bár láthatóan a kamera látványa viselkedésre ösztönzi őket. Pózolnak, cigarettáznak, modellt állnak – önmaguk modelljét, de mégiscsak modellt. A hangsávon Hajas három művésztsársa, Molnár Gergely, Najmányi László és Erdély Miklós sorolják az utasításokat: „Most induljon el... jöhet még közelebb... állj, ott jó.” „Álljon meg, nézzem felénk. Viselkedjen úgy, hogy nem tudja, potenciálisan hány emberrel néz farkasszemét stb.” Maguk a „modellek” a forgatás közben nem hallották az utasításokat, de bizonyos értelemben ettől válik valóban felszólítóvá a film. A film nézője a kép- és a hangsáv közti eltérése-

ket, feszültségeket figyeli, értelmezi, próbálja megszüntetni, vagy akár humorosnak találva élvezi azokat. Ez a divergencia a nézőnek szóló implicit felszólítás, így minden felszólítás és minden kép újabb és újabb feladatot ad, mondhatni ez a feladat, illetve ennek a feladatnak a teljesítése a szóba jöhető „engedelmeskedés” valódi szintje, a „beállítás a képbe”: „Valósítsa meg a saját magáról alkotott képét.” Ugyanakkor a vizuális térben megjelenő típusok viselkedése (magaviselet, ruhaviselet) és a hangzó felszólítások közti divergencia észlelése, kiélvezése nem feltétlenül biztosít teljes mentességet az iróniától. A régi hagyományokra visszatekintő fiziológia, vagyis az embertípusok színrevitele azt a lehetőséget is megadhatja, hogy egyik-másik típusban a néző magára ismer a forgalmas Moszkva tér nagyvárosi tömeg belakta-átjárta kulisszái között.

### Az implicit felszólítás

Persze más neoavantgárd alkotók művei is sokszor építenek a felszólításra, és ha végigtekintünk a magyar neoavantgárd különböző médiumokban realizált alkotásain, megfigyelhetjük a felszólító mód erős jelenlétét. Ezek nem mindig és nem feltétlenül explicit felszólítások. Az *Öndivatbemutató* fent említett, elkülönülő sávokra építő divergens működése elvezet minket ahhoz a lehetséges következtetéshez, hogy nem kell mindig konkrét felszólításokat hallanunk, hogy felszólítva érezzük magunkat bizonyos, akár képzeletbeli cselekedetek elvégzésére. Erdély Miklós sok olyan szöveges és vizuális művet hozott létre, amelyben konkrét felszólítások hangzanak el, sokszor élt viszont a nem hallható felszólítás eszközeivel.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Bár talán ez így nem teljesen igaz: A *Chöd*, hasonlóan az *Engeszteléshez*, köszönetnyilvánítással kezdődik: „Köszönöm, hogy megint sötétben találkozhattunk. (...) Köszönöm, hogy – akaratomon kívül is – hajlandók a semmivé válás műveletét megkísérelni; köszönöm, hogy kiolthatom a látványukat, köszönöm, hogy a segítségemre vannak.” (I. m. 344.) Jól látható azonban, hogy ezek a köszönetnyilvánítások mégsem egészen mentesek az implicit fenyegetéstől, az apokaliptikus ígérettől. És a köszönések sem a kiszolgáltatottság ígéréteitől, a megengedés áruhájába bújó fenyegetéstől: „Jó éjszaka, hölgyeim és uraim, jó pihenést. Szerencséjük van; újból egy idegen álom nyersanyaga és berendezési kellékei lehetnek, mint már annyiszor. De ez most az enyém. Nem szükséges képpé válniuk. Egyelőre. Pihenhettek; rám bízhatják, hogy megálmodjam önöket.” (*Dark flash*, i. m. 337.) Ennyiben megalapozott lehet az állítás, hogy Hajas megszólításai ha köszöntések és köszönetnyilvánítások is, de nem a hétköznapi értelemben azok. Olyan performatívumok tehát, amelyek implicit performativitása messze túlmegy konvencionális tartalmukon.

<sup>4</sup> I. m. 340.

<sup>5</sup> Itt lehetne például említeni Erdély ún. kategorikus költészetét, amelynek darabjairól mint tett értékű beszédekről emlékezett meg ő maga is, de nem kevésbé a filmjeit, amelyek az utasítás (vallatás, tanuskodás, újrarendezés) performatív nyelvi formáit használják előszeretettel.

1983 tavaszán két hónapon keresztül látogathatta a közönség a magyar kísérleti filmezést a húszas évektől bemutató „film/művészet” című kiállítást a Budapest Kiállítóteremben.<sup>6</sup> Az egyik sarokban a látogató egy installációt talált. Erdély Miklós „Mint a vasbeton” című installációja<sup>7</sup> azt a látszatot keltette, mintha lapáttal behányták volna a sarokba, ám a róla készült fénykép tanúsága szerint ez a „hányás” nagyon is elővigyázatos volt, mert az valamit üveglapok választották el a két falstíktól és valami csempeféleség a padlótól.<sup>8</sup> Az installáció pedig a következő összetevőkből állt: kb. 50 kg. liszt, filmszalaggal keverve, a kevercs mellett (de az installáció szerves részeként) pedig egy teli vödör víz állt. A liszt és a víz a nézőt a főzés metaforái felé terelik, de előfordulhat, hogy egy másik néző az építkezés metaforikus anyaghasználatát látja a műben, tekintve például a címet, az üveglapokat és a padlócsempét, vagy például a művet jegyző alkotó eredeti foglalkozását. De e két mező valahol fedheti is egymást, hiszen a kiinduló anyagok egymással való hétköznapi magikus összekeverése, „összeszerelése” és kölcsönhatása mindkét területen egy harmadik, már célzatosan használható anyagot ad (kenyér, beton). Ez az utalás az anyagok egyesüléséről, „nászáról”, vagyis dialektikus fejlődéséről az (Erdély filmes tevékenységében oly nagy szerepet játszó) montázsra irányíthatja figyelmünket.

A „várakozásban” létező filmliszt (vagy liszt-film), valamint társuk, a vödör víz kiegészült egy vetítéssel. Az installáció fölé Beke László leírása szerint Bernáth Aurél *Reggeli csendélet* című képét

vetítették, pontosabban a festmény filmre vett képét, amelyet az említett filmen „időről időre árnyékok takar[t]ak ki”, és így (Beke László szerint) „a filmre vett árnyékok és a kiállítás-látogatók árnyékai összekevered[te]k.”<sup>9</sup> Ez az árnyékszerű, kísérteties belekeveredés a képbe egyrészt utal Erdély más ilyen jellegű, nyomokban happeningre emlékeztető, egyébként pedig a situációt reflektáló, „kivetítő” akcióira. Másrészt azt is látnunk kell, hogy ez a részvétel (megint csak kissé ironikus módon, ha máshogy nem, hát a kép címén keresztül) a „várakozó” anyagokra irányítja a figyelmet. E figyelem tulajdonosának innentől azzal a be nem teljesíthető, de makacs ösztönzéssel kell számolnia, amely az akcióba lépésre sarkallja, ha már kísérteties árnyéka úgyszólván ott van a falon a többi kísértet között.<sup>10</sup>

A „Mint a vasbeton” tehát nem beszél, mégis „felszólít”. Nincs egyedül az Erdély-életműben, mondhatni installációk és performanszok sorozatában látjuk megvalósulni az implicit felszólítást. Úgy tűnik, a montázs-struktúra a maga allegorikus természetével képes ilyen hatást gyakorolni, nem beszélve a kiegészítő vetítés potenciáljáról. Íme a „Klippsz” leírása: „Szétnyitható ágyon megágyaztam, lavórban körömkefével megmostam egy fehér gumibotot és egy fej káposztát. Mindkettőt behintóporoztam és a dunna alá dugtam. A párnára egy rádiót helyeztem, melyet szándékom szerint az Esti Krónika időpontjában nyitottam volna ki és az ágy mellett ülve, két, fülemre erősített ötkilós súllyal hallgattam volna végig. Időelcsúszás miatt sajnos, az Esti Krónikát előre elkészített magnetofontekercs bejátszásá-

<sup>6</sup>Lásd a kiállítás katalógusát: *Film/művészet (a magyar kísérleti film története)*, a Budapesti Történeti Múzeum és a Budapesti Képzőművészeti Igazgatóság kiállítása a Budapesti Kiállítóteremben, a katalógus és a kiállítás anyagát összeállította Peternák Miklós, a kiállítást rendezte Lorányi Judit és Peternák Miklós, katalógusterv Erdély Dániel, é. n.

<sup>7</sup>Az installáció leírása: „Mint a vasbeton... (liszt, film, víz) végtelenített film”, i. m. 16. A katalógus felsorolja Erdély addig készített filmjeit, valamint részlet olvasható a *Montázs-éhség* című tanulmányából. Az installációt bemutató fényképet lásd Erdély Miklós (1928–1986): *Filmek*. Budapest Film – Tudományos Ismeretterjesztő Társulat – Balázs Béla Stúdió K-szekció, 1988. o. n.

<sup>8</sup>Szöke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója. *Magyar Műhely*, 1999 (38. évf. 110–111. sz.), 126. – Szöke Annamária a „Mint a vasbeton” kapcsán bemutatja a „kulisszaszerűség” hibáját, ami akkor fenyeget, ha az ételfotóshoz hasonlóan csak a látványra ügyel a rekonstruktor.

<sup>9</sup>Beke László: Film Möbius-szalagra. Erdély Miklós munkásságáról. *Filmvilág*, 1987/9. 46.

<sup>10</sup>A *filmről* Filmográfiaja „Egyéb filmek, hurokfilmek, installációk, vetítés-akciók” cím alatt említi a „Mint a vasbeton...”-t és az (itt *Reggeli* címen szerepeltetett) Bernáth Aurél-festmény hurokfilmes vetítését is, de a kettő között nem tételez kapcsolatot, lásd Erdély Miklós: *A filmről (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmltervek, kritikák)*. *Válogatott írások II.* Budapest, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1995. 310. Ennek kapcsán merül fel a műfaj kérdése: a „Mint a vasbeton”-t általában installációnak nevezik, mégpedig éppen azért, mert nem hozzák összefüggésbe a vetítést és a lisztfilmet. Pedig a „Mint a vasbeton” akár environmentként is érthető: olyan „környezetként”, amely animációs manipulációjával mintegy „becslogat” a fantáziatérbe.

val kellett pótolnom. Az ágyat életlenül beállított színes mozgófilm világította meg.<sup>11</sup>

### A performatívumok színházi természete I. (A rituális idézés)

Úgy gondolom, a fenti esetekben performatív beszédtekről beszélhetünk, még akkor is, ha nem hangzik el konkrét felszólítás, vagy ha nem annak szánják, mint aki nevesítve, megszólítva, mutatva van az adott műben. Egy mű annyiban performatív, amennyiben megszólít, cselekvésre ösztönöz, és megjelenik benne a „puszta élet” kísértete. A „performatívum” nevet Austin adta az általa kimerítően leírt megnyilatkozás-típusnak a *How to do things with Words* című könyvében.<sup>12</sup> Austin segítségével úgy jellemezhetjük a performatív beszédteket, hogy az egy cselekvés végrehajtása a beszédén keresztül, a beszéd által. Ha az esküvőn a pár kimondja, hogy „Igen”, akkor performatív beszédteket hajt végre, szemben azzal a mondattal, amelyben egyszerűen megállapítják, hogy „Összeházasodtunk.” Számptalan példát lehetne mondani a performatív beszédtekre, és ezek között helyett kell kapnia (ahogy arról Hajas kapcsán fent volt már szó) a parancsnak vagy az utasításnak is.

Austin a *Tetten ért szavak*ban megpróbálja elkülöníteni egymástól a komoly és a komolytalan performatívumokat, és ebben a szembeállításban igazi és nem igazi, valós és fiktív, élet és művészet, vagyis „puszta élet” és „kvázi puszta élet” ellentéte rejlik.<sup>13</sup> Azt állítja, hogy egyrésztől a komoly performatívumot komolyan mondják ki a mindennapi életben (például a házasságkötés során, vagy egy hajó elnevezésekor), másrésztől a komolyta-

lan performatívumot nem gondolják komolyan, csak idézik. Erre a legjobb példa az, amikor a színházban a színész játék közben ad utasítást, vagyis, hogy pontosak legyünk, *eljátssza*, hogy utasítást ad, sokadszorra a drámai fikcióban. E véleménye mellett Austin talán még akkor is kitartott volna, ha látván egy Hajas-performanszt, realizálnia kellett volna annak artaud-i értelemben vett kegyetlenségét, vagyis egyszerűségét, megismételhetetlenségét, pillanathoz kötöttségét. Pontosabban, és ez lényeges, az erre irányuló szándék lehetetlenségét – bukását a színpad erőterében. Azzal, hogy Austin ragaszkodott a színház performatív szempontú tét-nélküliségéhez és ragaszkodott volna ahhoz egy Hajas-performansz esetében is annak minden radikalitása ellenére, paradox módon a saját maga ellen is irányuló derridai kegyetlen színház-kritikát előlegzi. Egy fiktív tér sohasem tud elég „kegyetlen” lenni ahhoz, hogy valóságossá, valóságos performatívummá váljon, mondaná Austin, és a vita *éppen nem itt* nyílik közte és a dekonstrukció között. Tudniillik Derrida is ezt mondja Artaud-ról szólván: „Artaud általában véve el akarta törölni az ismétlést. [Ám] nincsen olyan szó és általában olyan jel, amely ne önmaga megismétlődésének lehetőségéből épülne fel. Egy olyan jel, amely nem ismétlődik meg, amit már nem osztott fel az ismétlés már »első megjelenésében«, az nem jel.”<sup>14</sup> A vita ott kezdődik, ahol Austin bár a színháztól megvonja a kegyetlenség jogát és lehetőségét, de a „puszta életnek” igenis megadja ezt a jogot – a valóság performatívumai lehetnek komolyak, vagyis artaud-i értelemben „kegyetlenek”, igazi jelenlét terhesek. Itt hangolható a dekonstruktív alapú Artaud-kritika Austin felé irányulóra.

<sup>11</sup> A *Három kvarkot Marke királynak* című trilógia egyik része. Lásd Artpool Művészetkutató Központ, internetes adatbázis, <http://www.artpool.hu/Erdely/Harom.html>

<sup>12</sup> John L. Austin: *Tetten ért szavak. A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott Willam James előadások*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990. Ford. Pléh Csaba.

<sup>13</sup> Az itt következő ismertetés arra a dekonstruktív alapú kritikára támaszkodik, amelyet Jacques Derrida indított el az *Aláírás esemény kontextus* című művével, és amit később Judith Butler, és még sokan mások követtek, köztük olyan elméletírókkal, mint Eve Kosofsky Sedgwick és Andrew Parker, akik kiegészítették és variálták a beszédaktus-elmélet kritikáját. Lásd többek között Jacques Derrida: *Signature Event Context*. In: J. D.: *Margins of Philosophy*. Chicago, Harvester Press, 1982.; Judith Butler: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex”*. New York – London, Routledge, 1993.; valamint Andrew Parker és Eve Kosofsky Sedgwick: *Introduction. Performativity and Performance*. In: Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick (szerk.): *Performativity and Performance*. New York – London, Routledge, 1995. 1–18.

<sup>14</sup> Jacques Derrida: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. *Gondolat-Jel*, 1994/I-II, 12. Ford. Farkas Anikó. Vagy: Artaud „[j]obbban tudta másnál: a kegyetlenség színházának »grammatikája«, amelyről azt állította, hogy »meg kell találni«, mindig is egy olyan reprezentáció elérhetetlen határa marad, amely nem ismétlés, egy olya re-prezentációé, amely teljes jelenlét, amely nem hordozza magában mását mint saját halálát, egy olyan jelené, amely nem ismétli meg önmagát, azaz az időn kívül áll, nem-jelen. (...) „Nem az ismétlés lehetetlensége, hanem szükségessége a tragikus.” (14.)

A fiktív és valós performatívum elválasztása tehát nélkülözhetetlen az austini elmélet kommunikáció-, illetve jelentés-definíciójához, és szilárdnak kell tudnia a színpad és a nézőtér közötti határt. Bár Austin egyik előadásában egy bizonyos ponton beismeri, hogy „[...] performatívumaink mint *megnyilatkozások* másfajta kórokat is örökölnek, melyek *minden* megnyilatkozást megméte-lyeznek”, értsd a komoly, mindennapok során véghezvitt performatívumok is ki vannak téve a fikció veszélyének, de végül is megmarad a komolytalan performatívumok kirekesztésénél. A komolytalan performatívumok, mondja, „beilleszthetők ugyan egy tágabb értelmezésbe (...) azonban most ezeket is szándékosan kirekesztjük. Olyasmire gondolok, hogy egy performatív megnyilatkozás *sajátos módon* lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy színész mondja ki a színpadon, ha versben jelenik meg, vagy ha magunkban motyogjuk el. (...) Ilyen esetekben a nyelvet, érthető módon, egyfajta komolytalansággal használják, mint ami *élősködik* a normális használaton – oly módon, ami már kimeríti a nyelv *kilúgozásának* fogalmát. Mindezekről most *eltekintünk*.”<sup>15</sup>

Austin tartózkodása a komolytalan performatívumoktól egyértelmű, holott az ő szavaiból következik, hogy valójában nem lehet a komoly és a komolytalan performatívum között különbséget tenni. Ugyanis két fontos hasonlóság van a kétfajta, Austin által megkülönböztetett performatívum között, és ez a két hasonlóság tulajdonképpen nem kettő, mert egy pontban konvergálnak. A „komoly” performatív megnyilatkozás is, hasonlóan a színházban mondott szöveghez is, maga idejében és helyén rituálisan ismétlődik. Hiszen elsősorban nem az adja a performatívum erejét, hogy komolyan gondolja valaki a beszédettet (ezt nem tudjuk ellenőrizni, mondja maga Austin is), hanem hogy *megfelelő* kontextusban hangzik el a *megfelelő* (rituális) beszédett. Például egy házasságkötési ceremónia azért épül az ismétlésre, mert már sokan kimondták, hogy „Igen, akarom.”, és az ifjú párnak is ezt kell kimondania, hogy a házasság érvénybe lépjen. Akárcsak a színházi szöveg, a komoly, „hétköznapi” performatívumok is ismétlődnek és nem egy lelki tartalmat fejtenek ki. (Ami persze nem jelenti azt, hogy ne lenne ilyen tartalom, csak épp nem képes szót kapni – a szó a ce-

remóniához tartozik.) Ha kimondják őket, bennük, rajtuk, általuk szubjektumok jönnek létre; olyan helyekről van tehát szó, melyeken szubjektumok képződnek, ismétlődve, fiktíven, intézményesen, teátrálisan.

### A performatívumok performansz-szerűsége II. (A közönség)

A másik fontos hasonlóság a „valóságos” és „fikcionális” performatívum között az, hogy az előbbinek is közönségre van szüksége, amely legitimálja, amely tulajdonképpen alapot biztosít számára. A „komoly” performatívumot is egy teátrális kontextus teszi lehetővé, akárcsak a „komolytalan”, „fiktív”, színházi performatívumot. Bizonyos értelemben a jelenlévő tanúk és a rokonság mint közönség a legitimáló alap, hiszen átvitt értelemben ezek képviselik az intézményes felhatalmazást jóváhagyó polgárok tágabb közösségét. Amikor az ifjú pár kimondja, hogy „Igen”, akkor kimondatlanul rájuk hivatkoznak és hozzájuk intézik a szavaikat, őket *idézik meg* implicit módon. Ezen a kontextuálisnak és idézetszerűnek nevezhető ponton konvergál a közönség és az ismétlődő megnyilatkozás, a kettőnek *együtt, szét nem választható módon* ugyanaz az eredménye: a társadalmi szubjektum kialakulása egy teátrális aktusban.

Egyetlen performatívum sem működik tehát elzárt térben, és minden performatívum számára elengedhetetlen a közönség, amely legitimálja a szóban forgó megnyilatkozást. Ha nincs konkrét és látható közönség, a beszédett *aktora* abban az esetben is közönség előtt cselekszik, hiszen performatívuma által *megidézi* a legitimáló közösséget. Sőt, a közönségre történő nyílt utalás sem elengedhetetlen feltétele a performatívumnak. Ezt a beszédettet eleve a képzelt megszólítottság indukálja, amit úgy kell értenünk, hogy az autoritás nevében fellépő cselekvő meg- és felszólítva érzi magát, és hallgatólagosan erre a megszólítottságra hivatkozva szólít meg, cselekszik verbálisan, legfeljebb nem mondja ki, hogy kiknek a vélt vagy valós felhatalmazása nevében viszi végbe a cselekvését, vagyis performál. (Jó példa erre, és még visszatérünk rá, a politikai hatalommal való rendszeres visszaélés a diktatúrákban, a művészet kapcsán, így a cenzúra működtetése, például kiállítások betiltásával.) A kö-

<sup>15</sup>John L. Austin: i. m. 45.

zönségnek/közösségnek hivatkozás formájában történő megidézése (például ilyen fordulatokkal, mint „a törvény nevében” vagy „a nép nevében”) soha nem tud leszámolni önnön fikcionális és képzeletbeli dimenzióival – sem a törvény, sem a nép nem mondta még ki önmagát, mindig csak (többé-kevésbé önjelölt, többé-kevésbé választott) képviselőik mondták ki őket. Ettől a teatrális vagy „performatívus”, per-verzionális, performansz-szerű alapról nem tud elszakadni egy performatívum sem, hogy önerőre tegyen szert: igényli, de nem tudja biztosítani önmaga számára a felhatalmazást. Ezt nevezhetnénk a performatívumok képzelet, imaginált, teatrális, „vetített” természetének. A performatívumok kimondása egyben az elképzelt közönség morájának hullámszerű korbácsolja fel, idézi elő a kimondóban, aki e képzelődés hatására „úgy tesz, mintha” valóban létezne a közönsége, és e hallucináció következményeként *játszani* kezd. Andrew Parker és Eve Kosofsky Sedgwick fent említett tanulmányukban annak nyilvánvalóságát kérdőjelezik meg, hogy a „performernek” hatalmában állna a kontextus, amelyben végrehajtja beszédét. Minden performatívum implicit módon őrizi a közönségre való hivatkozást, ennyiben pedig érvényes rá a fent kifejtett tétel kiküszöbölhetetlen teatralitásáról, végső soron komolytalanságáról.

### A magyar neoavantgárd performatívumai

Érvényes-e a performatívumok fenti leírása a magyar neoavantgárd művekre? És ha érvényes, akkor hogyan működik? A példák azt mutatják, hogy a nyílt és rejtett, verbális vagy montázs-szerű felszólítások performansz-szerű szituációkat képesek létrehozni. Például a „Mint a vasbeton” közönsége az installáció egyes összetevői,

valamint önnön árnyékának a vetítettek közé *keverése/keveredése* láttán kitartó ösztönzést érezhetett az akcióba lépésre, például arra, hogy vizet loccsantson a lisztfilm kevercsre. Ennek az ösztönzésnek vagy kísértethangnak az eredetét igen nehéz megfejteni. Hiszen fel kell tennünk a kérdést: ki/mi szólít meg kit? A válasz nem egyszerű, de talán annyi megkockáztatható, hogy a megszólított-ság érzésének kialakulásában, a hallucinációban konstituáló szerepe van a hiányon alapuló jelnek, a nyomnak. Mit jelent a vödör víz, montázszerű struktúrában egy már önmagában is montázszerű keveréssel? A néző a strukturális hiányon át megszólítva érzi magát, hogy szereplővé váljon, és a tetek mezejére lépjen, vagyis performer legyen. Hangsúlyozni kell, hogy a gátlás az esetek többségében nagyobb annál, hogy előljön a performer, de rendelkezésünkre állnak adatok arra vonatkozólag is, amikor nem tartóztatta meg magát az adott kiállítás látogatója. Hogyan másként kell értékelnünk a „Szelidség medencéje” című Erdély-installáció Aczél György általi betiltását, mint annak nyilvánvaló jelét és/vagy lehetőségét, hogy az installáció szaga az installáció részévé teszi azt, aki bele szagol? A szag a címmel együtt („Itt gáz lesz”) enigmatikus vagy „jól érthető” (vagy akár félreérthető) célzássá válik, és az installációt ily módon „felfejleszti” performanszá – egy politikus pedig közbelép vagy „közbenjár”, és szereplővé válik.<sup>16</sup> A kiállítás-színház hatalma azonban erősebb. Bár a politikus konkrét értelemben kívülről bezárja, de bármennyire nem akarja, szereplővé avasztás, sőt, ezzel a közbelépéssel „külsőnek” tudott intézményes hatalmát és performatívumait minősíti performansz-szerűnek, fiktívnek.

A „Klipsz” során a nézőnek talán nem is kellett megmozdulnia, még csak szaglásznia sem, elég volt,

<sup>16</sup>Szelidség medencéje, 1970 (R kiállítás, Budapest). Lásd <http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Szelidseg.html> – Erdély Miklós: „A szelidség medencéje, ami tulajdonképpen Kádárnak akart egy tisztelgés lenni, de ezt Aczél persze ellenkezőleg érezte, és elnevezett bűzfejlesztőnek. Tudniillik akkor indult a Szovjetunióban egy antiszemita hullám, s ezt Kádár nagyon leblokkolta a határnál. Ezért neveztem el ezt a »szelidség medencéjének«. Abból állt, hogy szovjet kondenzált tej – azóta ki is vonták a forgalomból, nem tudom miért –, sűrített tejkonzervből, 49 darabbal, körül volt véve egy hely. Ki volt lyukasztva mindegyik, egy műanyag medence volt alattuk, és a tej folyt a közepe felé, ahol macesz volt, élesztő között, nagy élesztőtömbök között. A macesz ugye olyan kenyér, amelyikből hiányzik az élesztő. Két piros orvosi gumicső vezetett egy különálló asztalhoz, ami mellett volt egy szék és rajta egy negatív orr. Az orromat gipszből öntöttem negatívba, s ebbe vezettem bele. És ki volt írva: »szaglászó hely«. Fölülről egy pici víz csöpögött a maceszra, és közelében egy napig még egy felirat volt: »Itt gáz lesz«. Végül megtelt a medence, és erjedni kezdett – világos – az élesztőtől. Hogy kívül volt a »szaglászó hely«, ez több mindenkire vonatkozott; mindenkire, aki nincs az ügyben benne. A szaglászó helyhez Aczél le is ültették ott akkor este, bele is tette az orrát, és akkor leesett neki, hogy ez valami botrányos, túrhatetlen. Nyilván a címet nem olvasta el, azt, hogy ez a szelidség medencéje című munka, s akkor bezárta a kiállítást. Ez így kifejezetten politikai irányultságú volt.” Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. *Árgus*, II. évf., 5. sz., 1991. 80.

ha meghallotta a rádióból az Esti Krónika adását, amely így a performansz díszletét is „átszellemíthette”, a híreknek megfelelően aktuálisá tehetette, és az talán éppen olyan módon kezdett el „adást sugározni”, mint a rádió, csak éppen a közönségről szóló allegorikus módon. (Mi húzza le inkább a fület? A ráakasztott súly, vagy a hírek?) Ezek a performatívumok tehát azzal játszanak, hogy átlépik azt a határt, ami elválasztja a „műalkotást” a „puszta élettől”. Ez az avantgárdról szóló legelső közhely. És talán nincs is nagyobb „igazsága” az avantgárdnak – leginkább akkor, ha a folyamat irányát a másik irányba mutatónak látjuk. Mert bár az avantgárd alkotók „életakarása” Marinettitől Beuysig, a szabad szavaktól a társadalmi plasztikáig arra vonatkozott, hogy alkotóik és közönségük „kilépjen” az autonóm műalkotás teréből az „életbe”, de a performatív működésmód segítségével látható, hogy a fordított irányú folyamat (az élet beléptetése a fikció terébe) mennyire más eredménnyel jár. A „kilépés” gesztusa soha nem tudott megszabandulni a schilleri eredetű nevelő funkciójú esztétikától (avantgárd hangszerelésben: minden ember művész), míg a „beléptetés” kevésbé az esztétikáról, mint inkább az élet intézményeinek (például a mindennapi élet performatívumainak) mesterséges és fiktív jellegéről – végső soron idézőjeles voltáról, szövegszerű jellegéről szól. Nem a művészet és az élet „összemosásáról”, hanem a „puszta élet” nem-pusztaságáról, mindig már telepítettségéről.

### Meg? fel? – lehatalmazás

Lehet úgy olvasni a magyar neoavantgárd bizonyos darabjait, hogy azok a puszta élet kiküszöbölhetetlenül komolytalan voltát tematizálják és ezzel azt mutatják meg, hogy az, amit valóságnak nevezünk, nem más, mint közönséggel, idézetekkel teli színház. Ha ez így van, akkor ezt nevezhetjük *lehatalmazásnak* is. Amikor a magyar neoavantgárd egyes szerzői performatívumok segítségével betessékelnek a fiktív térbe, akkor az élet kulisszáit használják, ezzel pedig kísértetiessé teszik azt, amit életnek, vagy életteli hatalomnak nevezünk. Például Erdély Miklós a *Verzió* című filmben egy antiszemita vérvádper megidézésével a hetvenes évek Magyarországnak antiszemitizmusáról beszélt, és egyben (az apja ellen hamisan tanúskodó Scharf Móric alakján keresztül) a hagyományt feladó zsidó asszimilációról. A hamis vallomás betanítása az 1979-es film cenzorait a kon-

cepciós perek eljárásaira emlékeztethette, és ha ez nem lett volna elég az áthalláshoz, a Recsky csendbiztos szerepét játszó Rajk László színre lépése (akinek apját szintén egy ilyen perben ítélték halálra) segített nekik ebben. A „vallatás” mint szélsőséges performatívum, amelyeknek eredményeképpen Scharf Móric már látja is azt, amit betanítottak neki, elérte a hatást, bár nem a kívántat. A filmet betiltották, és talán leginkább azért, mert konceptualista módon foncsorozott tükreben meglátták a koncepciós perek valódi, azaz fiktív természetét (ha addig nem ismerték volna).

De hozhatunk ennél jóval ártatlanabb példákat is, amelyek a mindennapi (puszta) élet működésmódját bizonytalantítják el, hiszen annak performatívumait mutatják be, megszállva és fiktívvé téve azokat, a lehető legbonyolultabb vagy talán a legegyszerűbb módon – de humorral telítetten, ez biztos. Alább épp a művészet és a jog, az eredetiség és a szerzőség kereszteződésében, a dedikációban, illetve annak ironizálásában láthatjuk a neoavantgárd performatívumot működni. Jelen performatív megnyilatkozás „[a] Költészet Napján, 1974-ben, a Rózsavölgyi Könyvesboltban” készült. „Vető János visszaemlékezése szerint Najmányi László vagy Szentjóbó Tamás nevében ő írta alá.”

Meghatalmazás

Meghatalmazom Halász Pétert (Budapest VII. Dohány u. 20., szem. ig. száma: AU–V. 002753), hogy 1974. április 11-én a Rózsavölgyi Zeneműboltban, tovább bárhol és bármikor műveimet helyettem dedikálja, szabadon választva az alábbi lehetőségek között:

- 1./ nevémet aláhamisítja;
- 2./ saját nevét írja alá;
- 3./ nevémet aláhamisítja, megjegyezve, hogy az hamis aláírás;
- 4./ az alábbi formulákat használja: Hajas Tibor helyett Halász Péter, Halász Péter helyett Hajas Tibor, tovább bárki helyett bárki más;
- 5./ az eladókkal dedikáltat;
- 6./ egyéb megjelentekkel dedikáltat;
- 7./ a könyvvásárlókkal dedikáltatja egymás példányait;
- 8./ a könyvvásárlókkal dedikáltatja saját példányukat;
- 9./ bárki más művét dedikálja;
- 10./ valamint bármilyen más lehetőség, amit nem vettem listába.

Budapest, 1974. április 9. [Hajas Tibor aláírása?]  
Hajas Tibor  
Bp. V. Felszabadulás tér  
AU–V. 227532

Előttünk, mint tanúk előtt:

[Szentjóby Tamás aláírása?]	[Najmányi László aláírása?]
Szentjóby Tamás	Najmányi László
Budapest, IX.	Budapest XIV.
Ferenc krt. 23.	Gyarmat u. 15/b.
AU-IV. 914887	AU-V. 188623 <sup>17</sup>

Ebben a „Meghatalmazás” című akcióban, amelyet tulajdonképpen „lehatalmazásnak” kellene hívni, a dedikáció performatívuma, és rajta keresztül az aláírás intézménye bitorlódik, a felszínen csak egy délután idejére, illetve később egy könyvbe zárva és lábjegyzetelve, amely talán biztosítja számára a művészeti kanonizációt, de közben el is zárja, mintegy megfosztja erejétől, Austinnal élve „etiológálja”, Pléh Csaba Austin-fordítását használva „ki-lúgozza”. A dolog látszólag nem érinti a „puszta élet” terét – pedig nagyon is érinti. Kitakarja az aláírás mindenkor allegorikus karakterét és egyben démonikus jellegét, az arra vonatkozó kérdést, hogy aki aláír, az vajon önmaga-e, vagy inkább egy szituáció termeli ki identitását; hogy vajon sajátja-e az adott aláírás, vagy az adott pillanatban ő maga az aláírásé; arról nem beszélve, hogy vajon aláírása mint performatív tett magába tudja-e sűríteni az aláíróét, ha eleve azért ismétli meg „ugyanúgy”, mert már használta másra is; továbbá, hogy vajon a mindenkor aláírással párosuló tudati aktus az erre az aktusra irányuló potens koncentrációt, vagy pedig a tökéletes reprodukció teljesítésétől való passzív (és akár öntudatlan) félelmet tükrözi-e. A kérdéseket folytathatnánk, de ehelyett inkább az látszik szükségesnek, hogy tisztázzuk: a Hajas-Najmányi-Szentjóby(-Vető)-akciósoport, amely az aláírás aktusát ilyen nem-intézményes, illegális, perverzív módon szétosztotta tagjai között, csak arra hívta fel

a figyelmet, ami egy szubjektum aláírásában is már eleve benne foglaltatik.<sup>18</sup>

Egy következő, és egyben az utolsó példán keresztül már eltávolodunk az aláírás konkrét témájától, de nem az aláírás metaforikus működésétől, és nem az implicit performatívumoktól. Beke László a következőképpen írja le a *Kihallgatást*: „Akademie van Kunst, Arnheim (Hollandia). 1980. március 14. Asszisztens: Jan Brand. Videó: Albert van der Weide. Kb. 60 perc. – A performer dróttal a székhöz kötözve, meztelen felsőtesttel, bekötött szemmel – próbál válaszolni a közönség kérdéseire. 20 cm távolságból kvarclámpa világít az arcába. Az eseményről videófelvétel készül. A közönség végre észreveszi, hogy Hajasnak hámlani kezd a bőre – kiszabadítják kötelekeiből.”<sup>19</sup>

Ez a performansz Hajas heroikus és áldozatinak nevezhető akciói közé sorolható, legalábbis első látásra, és így tovább növelhető az őt övező kultikus szemlélet.<sup>20</sup> Valóban, az akció arról tanúskodhat, hogy a performer implicit performatívuma, vagyis felszólítása célba ért; Austin kifejezésével élve „boldogult performatívum” (*happy performative*), Pléh Csaba terminusával „sikerült” lett. A közönség interakcióba lépett a performerrel, kifejezte szolidaritását, passzív tanúból aktív-dialogikus megmentővé avanszált, mintegy pozitív módon járult hozzá a „hős” megmeneküléséhez. A helyzet azonban ennél sokkal összetettebb. Ugyanis annak mintájára, ahogy bár a mutató kéz gesztusának mutató volta vagy a füst jelezte tűz ténye (talán) nem kétséges, de az ezeknek tulajdonított szándék (miért mutat? miért ég?) mindig az, a Hajast „megmentő” nézők akciója is bizonytalan eredetű. A felháborodás, az értetlenkedés, és ezzel a bevonódás megtagadása legalább olyan eséllyel szóba kerülhet, mint a sza-

<sup>17</sup> Hajas Tibor: i. m. 328. – Derrida Austin kritikájának végén egy megjegyzés található a két változatban, kézzel és nyomtatott betűkkel is kiírt J. Derrida mellett: „(Megjegyzés: ezen szóbeli közlés írott szövegét el kellett küldeni az *Association des sociétés de philosophie de langue française* számára az ülés előtt. [A konferencia előtt, ahol Derrida felolvasta a tanulmányt. – M. A.] A küldeményt ily módon kellett aláírni. Amit megteszek és hamisítok itt. Hol? Itt. J. D.)” Lásd Jonathan Culler: *Dekonstrukció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után*. Budapest, Osiris Kiadó, 1997. 177. Ford. Módos Magdolna.

<sup>18</sup> Úgy tűnik, ebben osztoznak a ma már posztmodernnek, de annak idején a „neoavangárd stílusdiktatúra” (Szerdahelyi István dehonesztáló, inszINUÁLÓ terminusa) képviselőjének nevezett Esterházy Péterrel, gondoljunk az Esterházy által anekdotaként mesélt ausztriai felolvasóestre, ahol Danilo Kiš novelláját olvasta fel sajátjaként (amit előzőleg elkért és megkapott a szerzőtől, bár erről nem tudósította a hallgatóságot). Lásd Esterházy Péter: *Mily dicső a hazáért halni*. In E. P.: *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest, Magvető, 1986. És Danilo Kiš: *Dicső halál meghalni a honért*. In D. K.: *A holtak enciklopédiája*. Budapest, Európa, 1990. Ford. Borbély János.

<sup>19</sup> Beke László: A performance és Hajas Tibor. *Mozgó Világ*, 1980/10. 105.

<sup>20</sup> Havasréti József a neoavangárd körül kiépülő művészetkritikai diskurzusok között felsorolja a kultuszképző diskurzusokat is, amelyek szakralizáló beszédmódja nagyban hozzájárult a Hajast övező (művészettörténeti) kultusz megképződéséhez. Lásd Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavangárdban*. Budapest, Typotex, 2006. 61.

maritánusi irgalom. Az előző esetben pedig nem pozitív, hanem negatív performatívummal van dolgunk, amelynek során a (lehetséges, de egzakt módon nem bizonyítható) implicit felszólításra, ami a performer akciójából szól szirénhangon, egy negatív, visszautasító performatívum visszhangzik, paradox módon akár a viszontakcióba lépés formájában: „Nem akarunk a szenvedésed/exhibicionizmusod tanúi lenni!”<sup>21</sup> Azonban ez a lehetőség sem ássa alá a dialogikus viszonyt és a performansz-konceptiót, hiszen a provokáció mint *par excellence* avantgárd működésmód, valamint az arra adott elutasító válasz nagyon is dialogikus. Ennek a lehetőségnek a megléte jelzi, hogy a felkínált identitást el lehet utasítani, a megszólításnak ellen lehet szegülni, és ennyiben maga a performatívum sikertelenné válhat – de ez megint csak egy identitás, amely kontextuálisan megszabott. Tehát nem maga a „kiiratkozás” a néző részéről, hanem a performatívum kontextuális determináltsága eredményezi a jelen megosztását, vagy metaforikusan az ellenjegyző aláírást megtörténtének idézetszerűségét. A totális jelent, a totális jelen kegyetlenségét tovább gyengíti az idézhető nyelv vírusa, ami az „ég a pófáján a bőr” szólásának formájában jelentkezik, és ami tovább bővíti azoknak a neoavantgárd konkretizációknak a sorát, amelyekben a megszilárdult metaforák (akár nem tudatos) visszavételére történik kísérlet, mi más, mint egy allegorikus jelenet formájában.<sup>22</sup> Erre az asszociatív mozgásra is lehet negatívan reagálni, és a nézők eme reakcióját úgy is értelmezhetjük, mint ami erre az „égesre” válasz, talán éppen elutasító. Mindez az identitás mint „puszta élet” konstruáltságát, telepítettését rajzolja elénk, hiszen (mint fentebb arról volt szó) a megszólítottágnak és a tanúskodásnak való ellenszegülés nem kevésbé fiktív, nem kevésbé tanúskodó, nem kevésbé interpelláló. Az interaktivitásban meg-

nyilatkozó mozgás látszólag, így vagy úgy, de kiadja a performer cselekedetének szimmetrikus másik felét, kohéziót biztosít a konvencionális, vagy annak minősíthető neoavantgárd esztétikai ideológiának. A „puszta életet” érintő feltétel azonban nem teljesül, mivel a performansz felvillantja önnön allegorikus összevetőit, a testi veszélynek kitett performer esetleges szándéka ellenére megképződő fiktív-embematikus karakterét. A sülő hús szaga ellenére textuális idézetek járják át a figurát, például az említett szólás vagy a megszólítás-megszólítottaság manóverei, és így, dacára a reakciók életteli, nem-etiolált minőségének, újra és megint csak a puszta élet hátrálásának leszünk a tanúi.

A neoavantgárd események láthatóan igen széles skálán foglalnak helyet. Ezen a skálán megtalálhatók az explicit és implicit megszólítások, a verbális és vizuális kód ütköztetése montázs formájában, a kísérteties performansz-szituáció megteremtése emberi jelenlét nélkül, a performansz felhasználása a társadalmi intézmények klasszikus performatívumainak (mint például a szerzői aláírásnak) kritikájára-megszegésére, illetve kitakarására egy törvényen kívüli állapot felmutatásával, de ugyanígy a klasszikus performansz performatívumainak önkéntelen kockáztatása, a rájuk adható eltérő válaszok lehetőségének megteremtésével, amivel a performer éppen nem a puszta életet, önnön puszta életét kockáztatja (vezeti be, adja elő), hanem annak szövegszerű, allegorikus vonásait hangsúlyozza ki. A test k(v)arcolása jelként ismerhető fel, ennyiben ismétlődésként, és ez egyáltalán nem a művészet „elsőbbségét” hirdeti a „puszta élettel” szemben, hanem a „puszta élet” performatívumainak fikcióját. Aminek megmutatása (és talán ez a magyar neoavantgárd hübrisze) sem vezet a „puszta életbe”, pusztán egy allegorikus enigma (performatív performansz) alakját ölti.

<sup>21</sup> Parker és Kosofsky Sedgwick az austini „bátorít” performatívumát elemzi, illetve az arra adható válaszokat katalogizálják. Ennek végére érve a következőket állapítják meg: „Tehát ily módon a »bátorítalak« előfeltételezi a beszélő és a tanúk konszenzusát, és bizonyos fokig ezek és a címzett konszenzusát, ez azonban *csak* előfeltételezés. Ez az előfeltételezés abból ered, hogy nem érkezik szabályszerű elutasító válasz a bátorításra, vagy a bátorítás tanúságára történő felhívásra. A negatív performatívumok lenyűgöző és erőteljes osztályát – megtagadás, lemondás, visszautasítás, »hagyj ki ebből« – majdnem minden esetben az az aszimmetrikus tulajdonság jellemzi, hogy jóval kevésbé hajlamosak arra, hogy konvencionálissá váljanak, mint a pozitív performatívumok. A negatív performatívumok jellemző módon magas küszöbértékkel rendelkeznek. (Így beszél Dante a visszautasítás »nagyságáról«, még ha az a visszautasítás a gyávaságból ered is.) [...] Nem sok észbeli képességet kíván, hogy a »bátorítalak« kényelmes megoldásához forduljak, de sokkal többet az, hogy a kényszerített tanú ne engedelmeskedjen a felhívásnak: »Ne csináld az én számlámra.«” Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick: i. m. 9. (Saját fordításom, M. A.)

<sup>22</sup> A neoavantgárd művészek ezirányú törekvéseiket a nyelv aktuális állapotából annak történetére következtető, a rögzült metaforákból azok metaforikus voltát kibontó Zsilka Jánossal párhuzamosan, illetve néhány esetben tőle ihletve folytatták, Zsilka elméletéből nem útkoltan egy nyelv-, társadalom- és intézménykritikai eljárást faragva.