Fogarasi György

Performativitás/teatralitás

Absztrakt

A tanulmány a színházkutatás és performancia-kutatás különbségéből kiindulva járja körbe a performativitás problémáját és viszonyát e teatralitáshoz. A performatívum szokványos austini fogalmának tárgyalását követően annak kritikai újragondolását követi nyomon előbb a szuperperformatívum, majd a perverformatívum (vagy afformatívum) fogalmában, hogy végül mindezek fényében a teatralitás újszerű felfogását vázolja.

Szerző

Fogarasi György a Szegedi Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének oktatója. Eddigi kutatásai elsősorban a klasszikus és modern retorikai hagyományra, a 18. századi esztétikai gondolkodásra és a romantika irodalmára irányultak. Tanulmányai többek között a *Literatura*, a *Helikon*, az *Alföld*, a *Jelenkor* és a *LegKisebb Közös Többszörös* című folyóiratokban jelentek meg. Több tanulmányválogatást szerkesztett a romantika dekonstruktív olvasataiból, számos teoretikus esszé mellett lefordította Paul de Man *Az olvasás allegóriái* című könyvét és Edmund Burke értekezését a szépről és a fenségesről. Megjelenés előtt áll *Angol nekromantika* című (Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin szövegeit elemző) doktori disszertációja. Jelenlegi kutatásainak fókuszában a terrorizmus perverformatív és teatrális aspektusai, a „teletrauma" problémája, valamint technika- és a gazdaságfilozófiai kérdések állnak.

Fogarasi György

Performativitás/teatralitás

A filozófiai gondolkodás történetét különösebb nehézség nélkül meg lehetne írni színháztörténetként, helyesebben a színházzal kapcsolatos nézetek történeteként. Ezek a hol rokonszenvező, hol ellenszenvező álláspontok első ránézésre sajátosan aszimmetrikus szövésmintát alkotnának, a teatrofóbia erőteljes túlsúlyát mutatva a teatrofíliával szemben. Mindez aligha érné váratlanul a téma iránt érdeklődőket, hiszen Platón, Szent Ágoston, Rousseau vagy akár Nietzsche színházellenessége többé-kevésbé ismert bölcsész körökben. A színházellenesség diskurzusának monografikus és elemző igényű feldolgozásai (amilyen Jonas Barish vagy Martin Puchner könyve [1]) aprólékos feltáró munkát végeztek ezen a területen az ókortól egészen a huszadik századig.

Az utóbbi évtizedek azonban egy másféle feszültséget is artikuláltak, immár a színház fogalmán belül, mely nehezebben követhető, és ingoványosabb terepre vezet az antiteatralitás már-már megszokott szólamaihoz képest – miközben nem írható le a hagyományos színházi előadás és a performansz ugyancsak ismert ellentétével. S mivel kimutatható volna, hogy ez a feszültség megelőzi ama másikat, illetve, hogy az a másik csupán külsővé tett, tárgyiasult formája, mondhatni „kicsapódása" emennek, érdemes közelebbről is megismerkednünk vele. Kiderülhet ugyanis, hogy a színházellenesség diskurzusa korántsem teljesen színházellenes, csupán egy másfajta színház, egy világos keretek között zajló, belátható és behatárolt térben megvalósuló színrevitel pártján áll, ezért mindaddig, amíg egyszerűen a színházellenesség kritikájára összpontosítunk, foglyai maradhatunk egy olyan színházfelfogásnak, amely lényegében átcímkézett megjelenése csak a színház létjogát vitató szemléletnek.

Ez a látszólag újabb keletű, valójában ősrégi feszültség leggyakrabban a performancia és a színház, a performativitás és a teatralitás dichotómiájában jelenik meg. Nem mintha ezek a kifejezések mindig eltérő, sőt ellentétező értelemben fordulnának elő. Sok esetben egymás szinonimái csupán, változó jelentéssel. Rögzítetlen helyi értékük azonban gyakran különböző, s egyenesen antitetikus értelmet kölcsönöz nekik.

Színházkutatás / performancia-kutatás

Napjaink egyik meghatározó kritikai diskurzusa, a hagyományosabb diszciplínaként felfogott színházkutatásból (*theatre studies*) kinövő, s annak bizonyos előfeltevéseivel és szűknek tartott kereteivel leszámoló performancia-kutatás (*performance studies*) tanulságos példaként szolgál. Kialakulását két, egymással hozzávetőleg egyidejű, ám ellenétes irányú mozgással lehet

magyarázni: egyfelől ama szociológiai és antropológiai kutatások felől, melyek nagyjából az 1950-es évektől kezdődően a társadalmi rítusokat mindinkább színházi metaforákon keresztül igyekeztek megragadni, másfelől ama színházi törekvések irányából, amelyek az 1960-as évektől az előadás rituális, kultikus eseményszerűségére helyezték a hangsúlyt. A rítustól a színház felé haladó társadalomtudományi figyelem példaszerű szövegeként három alapmű említhető: Kenneth Burke *A Grammar of Motives* (1945), Victor Turner *Schism and Continuity in an African Society* (1957), valamint Erving Goffman *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959; magyarul: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*) című munkája, melyek a színház modelljét használták különféle társadalmi interakciók, szertartások vagy viselkedésformák leírására. Ezzel szimmetrikus ellentétben, bár időben kissé eltolódva, a színháztól a rítus irányába tendáltak olyan rendezők, mint Jerzy Grotowski, Eugenio Barba vagy Peter Brook, akik a kísérletezés hagyományát az előadás kultikus *itt és most*-ja felé terelték. E kettős mozgás eredményeként színház és rítus olyan köztes diszkurzív tere jött létre, amely túlmutatott a színháztudomány addigi keretein, és életre hívta a később performancia-kutatásnak elkeresztelt irányzatot. S bár voltak, akik továbbra is a színház és a teatralitás fogalma alatt tárgyalták a tágabb problémamezőt (ilyen például Elizabeth Burns *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life* című munkája 1972-ből), uralkodóvá mégis a performancia fogalma vált az új kutatási perspektíva megnevezésében (ami jórészt Richard Schechnernek köszönhető).

A performancia „haladó" fogalma mellett tehát a színház és tudománya gyakran a visszamaradottság és esztétizáló befeléfordulás képzetével asszociálódik ma is. A színháztudósnak szinte szégyellnie kell magát, ha nem performancia-kutató, ami azért érdekes, mert a színháztól a performanciához vezető átmenet a legtöbb esetben a *színházi* performancia készen kapott fogalmának puszta kiterjesztése a színház határain túlra, a fogalom különösebb kritikai újragondolása nélkül. Ahogy ezt Elizabeth Burns előbb hivatkozott könyvének alcíme is mutatja, a színházi terminológia azért szolgálhatott a társas élet jelenségeinek leírására, mert mind a színházat, mind a társadalmat konvenciók jól meghatározható rendszerének tartották, melyen belül egy adott aktus pontosan azáltal tesz szert szimbolikus dimenzióra, és válik gesztussá, hogy a konvenciók mintegy szemiotizálják vagy bekeretezik. Úgy tűnik tehát, hogy a színház „fekete doboza" és az ünnepségek, fesztiválok vagy beavatási szertartások „nyílt színe" között léptékbeli, de nem elvi különbség van ebben a felfogásban: a konvencionális keret az utóbbiakat éppúgy határok közé helyezi, amiként korábban a színházi performanciát, s a rítusok térbeli és időbeli kiterjedése továbbra is éppolyan korlátozott marad, mint a színházi előadásoké, vagy – ha már itt tartunk – az avantgárd performanszoké. [2]

Performatívum

Ezen a ponton érdemes összevetnünk e fejleményeket azzal a szintén az 1950-es évekre visszanyúló, s velük nyilvánvalóan összefonódó tendenciával – immár a nyelvfilozófiai spekuláció terén -, amelyhez John Austinnak a beszédaktusokról, a nyelvi performanciáról tartott

előadássorozata adta a lendületet (*How to Do Things with Words,* 1955/1973; magyarul: *Tetten ért szavak*). Ugyanis a nyelv performatív dimenzióját feltáró és elemző Austin a performativitást maga is a konvenciók rendszere felől gondolta el: „Léteznie kell egy hagyományosan elfogadott, konvencionális hatású eljárásnak, melynek során bizonyos személyeknek adott körülmények között meghatározott szavakat kell kimondaniuk…" [3] S noha ezért éppenséggel a színházi performancia (vagyis az idézetképpen, gyakorlás vagy előadás gyanánt, egyszóval „komolytalanul" kimondott fiktív beszédaktus) lehetőségét kellett kizárnia, [4] ez nem jelenti azt, hogy ne volna alapvető párhuzam az austini és a (szűken vagy tágan értett) színházi performancia között. Ahogy a színházi performancia önálló, autentikus idejét és terét is a konvenciók intézményesült rendszere hivatott biztosítani, úgy a nyelvi performatívumnál is a konvenciók valamiféle szilárd rendszere szolgál arra, hogy garantálja a megnyilatkozás érvényességét és sikerét.

Egy alig feltűnő, ám annál elgondolkodtatóbb lábjegyzetben Austin világossá teszi, hogy a színészi (fiktív) beszéd előtt vagy alatt magát a színteret is performálni kell. Ezt szolgálja a teljes színházi háttérapparátus: a háttérmunkások, azaz a színtéren kívüli performerek (*offstage performers*), akiknek minden ereje arra irányul, hogy a konvencionális színházi keretet (az osztott teret: a nézőtér, a színtér és a kulisszák mögötti tér artikulációját) megteremtsék vagy fenntartsák: „Nem áll szándékomban kizárni az összes színpadon kívüli közreműködőt [*offstage performers*] – a világosítókat, az ügyelőt, vagy akár a súgót; csakis bizonyos túlbuzgó beugró színészeket utasítok el, akik megkettőznék a játékot." [5]

Egyfelől fontos hangsúlyozni, hogy az idézett jegyzet valójában analógiaként használja a színházat. Funkciója szerint nem közvetlenül a színházról szól, hanem áttételesen arról a problémáról, melyet Austin épp a főszövegben tárgyal: a megnyilatkozás és a gondolat esetleges széttartásáról, az őszintétlen (például színpadi) beszéd lehetőségéről, melyet Austin hangsúlyosan kizár a beszédaktusokra irányuló vizsgálódásból. Ebben a különös analógiában paradox módon épp a színpadi megszólalás képviseli a hangoztatott, a színfalak mögötti pedig a gondolt és a kimondottól divergáló véleményt. Az utóbbi Austin megfogalmazásában úgy tér el az előbbitől, ahogyan egy túlbuzgó dublőr felesleges, kulisszák mögötti játéka a színpadon játszó színészétől. Mivel pedig az analógia szerint a színpadi színészi játék a nyílt beszédet képviseli, a háttérbeli alakítás pedig az attól való gondolati eltérést, ezért ez utóbbi válik a színészkedés analogonjává, amelynek figyelmen kívül hagyásával az elhangzó beszéd névértéken vehető mint őszinte, egyenes, „hátsó gondolat" nélküli megnyilatkozás.

Másfelől viszont (de az előbbiektől nem függetlenül) a jegyzet a színházról is mond valami fontosat mégiscsak. Ha mást nem, legalább azt, hogy a színházban van színpadon kívüli tér is, illetve, hogy ebben a térben kemény munka folyik azért, hogy a színpad színpad, az előadás előadás lehessen. Ezt a munkát szintén performatívnak tekinti Austin. Zajlik tehát egy másodlagos performancia, egy mélyszerkezeti előadás, amely strukturálja, vagy még inkább *infra*strukturálja a színpadi történéseket, de leginkább magát a színpadot, a színpadteret, annak kontúrjait, színtér és nézőtér, színtér és kulisszák mögötti tér demarkációját. Amikor tehát színházról esik szó, akkor első sorban erre az infastrukturális performanciára gondolunk, amely a színháznak afféle

lehetőségfeltételeként zajlik. De bele kell értenünk a konkrét közreműködő személyeken, munkásokon túl mindazokat az önműködő reflexeket, öröklött és többnyire tudattalan viselkedési mintákat is, amelyek szintén hozzájárulnak a színház működéséhez. Az előbbiek tulajdonképpen ez utóbbiak gyakorlati hordozói vagy örökítői. Amit „színházcsinálásnak" szokás nevezni, az éppenséggel a színházi konvenciórendszer gyakorlati cselekvések általi, performatív fenntartása. Ez a háttérben zajló performancia alkotja a színház infrastruktúráját, és ezt Austin *nem* zárja ki vizsgálódásai köréből.

A színpadi beszédet ellenben pontosan azért kell kizárnia, mert a mögötte/alatta zajló mélyszerkezeti performancia a *maga* gyakorlatával vagy konvenciórendszerével felülírta vagy felülszemiotizálta volna annak a köznapi rítusnak az elemeit, amelyet épp tárgyalni kívánt. De az imént láthattuk, hogy Austin kizáró manőverének motivációja éppenséggel egybevág azzal a fentebb vázolt konvencionalizmussal, amely a színházi performanciát is valamely konvenciórendszer alapzatán gondolja el (akár a színházban előadásként, akár a színház falain kívül performansz vagy társadalmi rítus formájában jelenik meg), hiszen mindkét esetben a konvenciókba való intézményes beágyazottság okán tekinthető a performancia azonosítható, behatárolható, térben és időben kijelölhető, s ilyenformán sikeres közösségi aktusnak. Vagyis a látszólagos elutasítás dacára Austin nagyon is színházi módon (egy bizonyos színházeszmény szerint) gondolja el a performanciát, amint erről – nem mellesleg – maga a „performatívum" (*performative*) elnevezés is árulkodik. A terminus igei töve szerint a performancia aktora „beteljesít", „végrehajt", „megvalósít" egy előzetesen felállított formális szabályt. Maga Austin az *operative* jogi értelmével rokonította a kifejezést, mely ekként a szóban forgó formális szabály „érvényes", „hatályos" voltára utal. [6] Ez az aktiválható szabály pedig éppúgy lehet művészi drámaszöveg vagy törvénycikkely, mint színházi konvenció vagy ceremoniális forgatókönyv.

Ilyen értelemben a verbális *beszédtett* a gesztikus *tettbeszéd* visszája vagy inverze csupán, alapműködésében azonban rokon vele. A kettő a konvencionalitás vagy intézményesség alapzatán azonos szemléletet tükröz, melynek lényege nem abban áll, hogy a beszéd tesz-e szert cselekvőképességre, vagy a cselekvés beszédképességre, hanem egyáltalán magában az átmenetben, iránytól függetlenül, innen oda vagy onnan ide. Ami számít, az maga az átmenet – méghozzá a lokalizálható, tehát kalkulálható átmenet – az egyik modalitásból a másikba, az egyik szintről a másikra, és ebben teljes a megfelelés a cselekvő beszéd és a beszélő cselekvés között. Mivel azonban ez az átmenet csak a konvenciók szilárd intézményes alapzatán vagy zárt rendszerében játszódhat le mint disztinkt esemény, azaz mint világosan körvonalazott, tehát időben és térben lokalizálható átmenet a tiszta cselekvés és a tiszta beszéd között, ezért mind a nyelvi, mind a színházi vagy rituális performancia szószólóinak elő *kell* feltételezniük ezt az alapzatot ahhoz, hogy egyáltalán elemzésük tárgyát mint disztinkt tárgyat előállíthassák.

Szuperperformatívum és perverformatívum (vagy afformatívum)

Mármost, amit ily módon előfeltételeznek, az végső soron nem más, mint egy olyan ősi

performatívum, amely létrehozza a konvenciók említett rendszerét, ám amely éppen ezért, miközben megalapoz minden későbbi performanciát, maga kívül kell hogy essen a származékos performatívumok körén. Ahogy Andrzej Warminski fogalmaz, egyfajta *szuper*performatívumnak, azaz performatívum *feletti* performatívumnak kell lennie. [7] A szuperperformatívum fogalmában Warminski az ismertebb Derrida-írások (a *Signature, événement, contexte* vagy a *Limited Inc a b c…*) mellett vagy helyett elsősorban az alapító performatívumra vonatkozó érveket gondolja tovább, melyeket főként a *Force de loi*-ban, illetve a *Déclarations d'indépendence*-ban fejtett ki Derrida.

A *Force de loi* egy pontján Derrida megkülönbözteti az alapító performatívumokat, amelyek „institúciós értékkel bírnak", a származékosaktól, amelyek „előzetes konvenciókat feltételeznek", hozzátéve, hogy maguk a konstatív kijelentések – impliciten legalábbis – szintén performatív szerkezetűek, méghozzá azért, mert minden állítás vagy ténymegállapítás bele van ágyazva a beszéd elemi megszólító, kérelmező, ígérő modalitásába. [8] A konstatívumok ily módon a származékos performatívumok körébe tartoznak, s miként azok, végeredményben az alapítás kezdeti performatívumára vezethetők vissza. A származékos performatívumok rendszerét, amely rendszer mindig jogi-politikai természetű, hiszen – impliciten legalábbis – mindig az autoritás és legitimitás problémája körül forog, egy olyan alapító performatívum hozza létre, amely „az autoritás misztikus alapzataként" heterogén az általa megalkotott rendszerhez képest. [9] Erről a következőket írja Derrida: „Az autoritás misztikus eredete, az alapítás vagy az alapzat, a törvény tételezése – definíció szerint ezek végső soron csakis önmagukon nyugodhatnak; mindegyikük alap nélküli erőszak. […] Alapító pillanatukban se nem törvényesek, se nem törvénytelenek. […] Még ha a törvény alapító performatívumai […] feltételeznek is előzetes feltételeket és konvenciókat […], ugyanaz a »misztikus« határ fog újra előbukkanni az említett feltételek (szabályok vagy konvenciók) és uralkodó értelmezéseik feltételezett kezdeténél." [10] Vagyis valamely konkrét társadalmi berendezkedés vagy jogrend kikiáltó, alapító vagy alkotmányozó gesztusa maga is származékos performatívumnak mutatkozhat egy ősibb performatívum (például a nemzetközi jog) vonatkozásában, a regressziónak ez a logikája azonban előbb-utóbb elér ahhoz a ponthoz, ahol a jogi-politikai dimenzió átadja helyét a „misztikumnak". S ez az a pont, ami arra kényszerít bennünket, hogy elgondoljunk egy olyan alapító performatívumot, amely immár nem szorul külső legitimációra, hanem egyben önmagát is alapítja. Ez a törvény előtti gesztus nélkülöz mindenféle külső alapot, s éppen alaptalansága, megalapozatlansága miatt látja benne Derrida az „erőszak", a „kapkodás" (mármint a sietve meghozott döntés) és az „őrület" mozzanatát, melynek aktusa „a tudásnélküliség [*non-savoir*] és szabálynélküliség [*non-règle*] éjszakájában" megy végbe. [11] Ugyanakkor, mivel ez az (ön)alapító aktus megelőzi a törvény rendjét, nemcsak törvényesnek, de törvénytelennek sem tekinthető.

Hasonlóan Derridához, Warminski is óvatosan nyúl a performatívum fogalmához Paul de Man Kant- és Rousseau-olvasatait értelmezve. Határozottan amellett foglal állást, hogy nem egyszerűen a performatív működés, hanem a konstatívból a performatívba való *átmenet*, vagyis a két működés metszéspontja vagy szétválása az, ami de Man figyelmének fókuszában áll. Rousseau *Vallomásai*nak híres Marion-epizódját (az ellopott szalag történetét [12]) és annak de man-i olvasatát elemezve arra

a megállapításra jut Warminski, hogy a mentegetőzésként véletlenszerűen kimondott „Marion" nevet mint puszta hangsort vagy zajt „mindenesetre *nem* a »performativitása« teszi idegenné, radikálisan külsőlegessé és bomlasztóvá a megértés rendszerére nézve". [13] Az esemény, ami a „Marion" kimondásakor ténylegesen *történik*, hangsúlyosan *nem* performatív. Határozottan *nem* a performatívum az, ami történik. Ezért ahhoz, hogy Warminski végül mégis a performativitás képzetkörén belül maradhasson, elengedhetetlen a fogalom és a terminus lényegi átalakítása: „Vagy, ha mégis egyáltalán »performatívumról« akarunk beszélni a »Marion« véletlenszerű kimondása kapcsán, akkor valamiféle »szuperperformatívumként« kellene elgondolnunk – vagyis nem olyannak, ami egy szilárd jogi-politikai rendszeren belül megy végbe (melyen belül sikerülhet, vagy sem), hanem olyannak, ami maga lesz a tételezés ama beiktató aktusa, amely az illető rendszert mindenekelőtt felállítja." [14]

A megalapozó performatívum vagy szuperperformatívum tehát nem performatívum a szó szokványos (austini) értelmében, és éppúgy heterogén a performativitás jogi-politikai rendszeréhez képest, miként a nulla a többi „természetes" számhoz képest. Nem más, mint strukturális kényszerből fakadó feltételezés. Valójában egy utólagos, önlegitimáló, mintegy a saját apját fiadzani igyekvő performatívum „mesés visszahatásának" (*rétroactivité fabuleuse*) terméke, [15] ezért státusa elemileg ambivalens, az általa lehetővé tett performatívumok pedig óhatatlanul magukon viselik ennek nyomát. Ezért ha a performatívumot a klasszikus definíció szerint fogjuk fel, vagyis ragaszkodunk az Austin által megszabott feltételek mindegyikéhez, [16] akkor arra kell jutunk, hogy tiszta performatívumok nem, csakis eltérülő, aberráns „per*ver*formatívumok" léteznek. Ez a kifejezés Derridánál az austini fogalom átalakítására szolgál: a kvázi-performativitás megnevezése. [17] Egy „gyenge" peformatív erőre utal, a „gyenge" messiási erő Benjaminnál megjelenő gondolatának mintájára. Gyenge egyrészt azért, mert egy túldeterminált, a körülmények véletlen összjátéka által meghatározott aktust implikál, másrészt azért, mert ez az aktus alap és hatály nélküli, s mert az előbbiekből következően – harmadrészt – végső soron elveszíti intencionált integritását, „aktus" jellegét. Werner Hamacher önmaga ellen forduló performatívumnak nevezi. [18]

De ugyancsak Hamacherrel akár „afformatívumot" is mondhatnánk: „A nyelv struktúrája *afformatív* – egyszerre adformatív és aformatív -, és a performatívumok fogalma csupán a nyelv onto-ego-logikai beszédaktivista értelmezését rögzíti, fenntartva ezzel annak képzetét, hogy a logosz testté vált, azaz »megvalósult«." [19] Az afformatívum, ez a perforált horizontú kvázi-performatívum, a formativitás vagy cselekvőképesség küszöbén áll: egyszerre *adformatív*, amennyiben kezdete a performatív cselekvésnek s úgyszólván csak közelít a formativitáshoz, és *aformatív*, amennyiben puszta kezdetként nem lehet beteljesült aktus, meg van fosztva a formatív erőtől, vagyis amennyiben „minden lehetséges aktust megelőző, aktus nélküli aktus" (uo.).

Hamacher figyelmeztet arra is, hogy a nyelv cselekvőképességéről való filozófiai gondolkodás korántsem Austinnal kezdődött. Ami a modern kort illeti, intenzíven jelen van már Hobbes,

Hume, Kant vagy Fichte gondolkodásában. [20] Ami Fichtét illeti, Hamacher szerint tekervényes utakon át éppen ő hagyományozza ránk azt az „onto-ego-logikai beszédaktivista értelmezést", amely másfél évszázaddal később Austin előadásaiban nyer népszerű megfogalmazást. [21] Mivel azonban ez az elmélet sem a konvenciók létrejöttének, sem a beszélő szubjektum konstituálódásának folyamatát és feltételeit nem vizsgálja, tulajdonképpen képtelen megalapozni a performatívumok performativitását.

Teatralitás

Samuel Weber, aki színházi irányultsága mellett Derrida Austin-elemzéseinek amerikai fordítójaként is érintett a témában, éppen a fenti okokból mond le a performatívum vagy performativitás terminusáról (meghagyva azt annak szokványos, austini értelmében), és preferálja a „teatralitás" derridai aspektusból elgondolt fogalmát. A teatralitást ily módon éppen az idézetszerűség (*citationalité*), a nem azonos ismétlés (*itérabilité*), vagyis a radikális térbeli és időbeli nyitottság határozza meg. Míg az austini verbális performatívum, hasonlóan a gesztikus performancia szűkebb színháztudományi és tágabb performancia-kutatáson belüli jelentéséhez, csak a „próba" és az „előadás" szigorú elválasztásával ad teret az ismételhetőségnek, s egy hermetikusan elhatárolt tér- és idő-kapszulában „megvalósuló" jelenlétként, *itt és most*-ként vagy „élményként" gondolja el a performatív aktus szingularitását, addig a teatralitásnak azon fogalma szerint, amellyel Weber operál, a szóban forgó aktus (valójában minden aktus) pontosan azért lesz menthetetlenül teatrális, s egyben szinguláris, mert mindig diszkronizáló és diszlokalizáló hatásoknak van „kitéve":

> »Teatralitás« akkor áll elő, amikor az iterabilitás exponálja az önállóság [*self-containment*] lehetetlenségét mint olyan *színteret*, mely óhatatlanul »színpad« is, de amelyet mint ilyet meghatároz mindaz, ami körülveszi, vagyis az, amit »színháznak« nevezünk. Affirmatívabb megfogalmazásban: a lezárás lehetetlensége egy olyan térre nyitja ki a színteret, mely az alteritás tere, s amely mindig csak *ideiglenesen* testesül meg, pontosabban: *exponálódik,* »közönségként« – ami szinguláris főnév egy redukálhatatlanul szerteágazó helyettesre [*heteroclite stand-in*]. A »közönség« a többieket helyettesíti, azokat, akik korábban voltak vagy később lesznek – de leginkább talán azokat, akiknek sosem lesz módjuk lenni [*who will never come to be*]. [22]



Offstage performers

A színház mindenekelőtt színházcsinálás, vagyis mindenekelőtt az, ami a színházat megalkotja, ami a színpadot körülveszi, és csupán másodsorban, ennek nyomán, ennek korrelátumaként lesz a színház maga a színpad vagy az ott folyó előadás. Ahogy erre egy fentebb idézett jegyzetében Austin is utalt, a színház mindenekelőtt egy megalapozó, konvenciókat örökítő performancia tere, a „színpadon kívüli közreműködőké" (*offstage performers*). A színház a helymegosztás intézménye, színtér és nézőtér (illetve színpad és kulisszák mögötti tér, *stage* és *backstage*) antagonisztikus elhatárolásának tere. Az idézett szakaszban Weber impliciten a benjamini *Exponierung* meglehetősen erős és másutt végigvitt olvasatára épít, [23] amikor kettős exponálásról, egyrészt a színtér, másrészt a „közönség" exponálásáról beszél. A kettős exponálás valójában egy: a mindenkori „itt és most" az eljövendő alteritásának való megnyílása miatt sohasem lehet önálló, önmagára záruló „jelen", mindig jellemzi egy bizonyos fokú exponáltság vagy „kitettség", mely egyszerre kiállítottság és kiszolgáltatottság, minek következtében tere és ideje egyaránt lehatárolatlan lesz a jövő irányából: „A látvány színpada vagy színtere sosem teljesen önálló. Ahhoz, hogy színpadként vagy színtérként működhessen, magának az illető helynek létre kell jönnie *egy másik helyhez viszonyítva*, mely a nézők vagy a közönség helye." [24] Ez az eljövendő azonban mindig csak átmenetileg nyilvánul meg konkrét „közönségben", mivel a nézőtér szintén híján van az önállóságnak, és éppúgy „kitett" vagy exponált, mint a színtér.

A permanens exponálás – merthogy valójában szakadatlan mozgásról és nem statikus állapotról van szó – olyan médiumként működteti a színházat, amely heterogén erők kölcsönhatásában mindig újra és újra áthelyezve húzza meg színtér és nézőtér határvonalát, messze a hétköznapi értelemben vett színház falain túl, akár az elektronikus média teatralizáló hatásait is a színház részévé avatva:

> A »színház« *határok megszabását* jelenti, nem pedig *reprezentációs-esztétikai műfajt*. Az előbbi arra a *módra* összpontosít, ahogyan egy hely biztosítva van, míg az utóbbi a *helyet* veszi tekintetbe mint már *elfoglalt* vagy *adott* dolgot, tehát mint alkalmas eszközt vagy instrumentumot a reprezentálandó *számára*. Medialitására tekintettel a teatralitás *az elhelyezés, keretezés, szituálás problematikus folyamataként* határozható meg, nem pedig reprezentációs folyamatként. [25]

A színház úgy határozódik meg itt, mint „olyan médium, melyben egymással szembenálló erők

arra törekszenek, hogy biztosítsák egy vitatott hely kerületét", ezért tekinti a teatralitást Weber a helykijelölés vagy térmegosztás folyamatának ahelyett, hogy előadás-folyamatként vagy reprezentációs folyamatként tekintene rá.

Mindez szorosan összefügg azzal, hogy miért preferálja a „teatralitás" kifejezést a „performatívummal" vagy „performativitással" szemben. Láttuk, hogy az óvatosabb szerzők közül nem mindenki ennyire tartózkodó, fenntartják a performatívum terminusát, ám ezt mind Derrida, mind Warminski, mind Hamacher meghatározott feltételekkel, a terminus és a fogalom együttes átalakításával teszik. Más szerzők, ha magukon a terminusokon nem is módosítanak, de átkontextualizálják e kifejezéseket, alakítanak helyi értékükön, és ezáltal tartják meg hasznos elemző eszköznek a kritikai diskurzusban. Erre lehet példa Paul de Man, Judith Butler. [26] Más a helyzet azonban olyan esetekben, amikor a „performatívum" vagy a „performativitás" továbbra is konvencionalizmussal és prezentizmussal párosul. Ennek lehetünk tanúi például Erika Fischer-Lichte munkáiban, akinek felfogása visszalépést jelent a performatívumról való gondolkodás kritikai diskurzusában. Látványosan jelentkezik a probléma *A performativitás esztétikája* című könyvének bevezető, fogalomértelmező fejezetében, [27] melynek a performativitástól az előadáshoz vezető érvmenete Judith Butler cizellált „megtestesülés [*embodiment*]" vagy „materialitás" fogalmát a „test" vagy az „anyag" olyan fogalmává ontologizálja vissza, amelytől Butler épp eltávolodni igyekezett. Amikor Fischer-Lichte az önállóságukban elgondolt „egyedi és egyszeri akciók" [28] iránti érdeklődéséből fakadóan a performatívum fogalmának vizsgálatáról egy nyíltan hangoztatott esztétizáló gesztussal az előadás fogalmának vizsgálatára vált („A performativitás esztétikájának tehát nyilvánvalóan az előadás fogalmára kell épülnie" [29]), és azt Max Hermann 1910-1930 közötti munkái alapján „társas játékként", „a játékosok és nézők együttes testi jelenléteként [*leibliche Ko-Präsenz*]" konceptualizálja, [30] akkor az önállóságában felfogott jelenlétnek éppen azt a gondolatát élteti, amelyet a fent említett szerzők performancia-felfogása, illetve Weber teatralitás-fogalma kritika alá helyezett. Hermann nem „túllép a performatív[um] austini és butleri megfogalmazásán", [31] miként a szerző állítja (kissé anakronisztikus megfogalmazásban), hanem visszalép, méghozzá Butlertől Austinhoz, sőt megkockáztatom: Austin elé (adjunk meg ennyit e roppant invenciózus és szellemes filozófusnak). És vele együtt nagyot lép vissza Fischer-Lichte is, hiszen mindaddig, amíg a színház „medialitását" az anyagi-testi együttlét keretében „a játékosok és a nézők *között* és közösen" létrejövő előadásban látja, [32] valójában viccet csinál mind a medialitásból, mind a teatralitásból *mint* médiumból.

Természetesen a „teatralitás" terminusa ugyancsak ki van téve a sokrétű, divergens használatnak, amint az jól kirajzolódik olyan szerzők összevetéséből, mint például Michael Fried, Josette Féral, vagy – hazai környezetben – P. Müller Péter. A különféle használatok hasznos áttekintését nyújtja Tracy C. Davis és Thomas Postlewait vagy Glen McGillivray. [33] Utóbbi szerző hangsúlyosan próbál a vitákon (a „hadszíntéren") kívül maradni. Ha jogos Weber fentebb elemzett álláspontja (a színtér és főként a nézőtér exponálásáról), akkor kérdéses, hogy ez lehetséges-e.

***

Ezt a tematikus számot Füzi Izabella indítványa alapján Kérchy Verával közösen raktuk össze. Köszönet jár nekik a felkérésért és a szerkesztői munkában való részvételért. Amint a szám tagolása is sejteti, az itt közölt szövegek sajátos *casting* szerint kerültek a válogatásba. Az első blokkban szereplő két tanulmány a szám címadó terminusaira reflektál: Andrew Parker és Eve Kosofsky Sedgwick a performativitás, Glen McGillivray a teatralitás fogalmát, horderejét és diszkurzív beágyazottságát tárja fel, az ideológiai implikációk kritikus számbevételével. A második blokk a probléma mediális kiterjesztésének színtere, hiszen – miközben módszertanilag és valószínűleg szemléletileg is jelentős különbség van köztük – mind Joachim Fiebach, mind Samuel Weber írásában érvényesül az igény, hogy a teatralitásról a közvetítettség és a médiumok irányából gondolkodjanak. A harmadik, még inkább elemző szakaszban közölt tanulmányok (Kérchy Vera, Samuel Weber és Müllner András szövegei, valamint saját írásom) a teatrális kitettség dezantropomorfizáló, dehumanizáló hatásait, a látvány és a hang kísérteties jellegét, „élő" és „technikai" tapasztalat problematikus distinkcióját, valamint a teatralitás aszimmetrizáló és egyirányúsító logikáját vizsgálják. Hasonló érdekeltség mutatkozik a diákmunkákban is (Bodroghalmi Tamás és Bajnóczi Eszter ötletes dolgozatában). Walter Benjamin két rövid írása pedig nem pusztán tematikus támaszul, de konkrét hivatkozási pontul is szolgál e szövegekhez: színház és rádió kapcsolatáról Weber egyik tanulmánya gondolkodik, a telefon teatralizáló működéséről a sajátom.

Jegyzetek

1. Barish, Jonas: *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1981.; Puchner, Martin: *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press, 2002.
2. A performansz-művészet ideológiai implikációiról, gyakori jelenlételvűségéről, illetve az ettől való kritikai (performatív?) eltávolodás esélyeiről a magyar neoavantgárd művészi és teoretikus diskurzusában lásd Müllner András vonatkozó tanulmányait, például az *Apertúra* jelen (2010. ősz) számában közölt elemzését: Saját hangja?.
3. Austin, John Langshaw: *Tetten ért szavak*. Ford. Pléh Csaba. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990. 40.
4. Uo. 45.
5. Vö.: uo. 36. Lásd: Austin, J. L.: *How to Do Things with Words*. Szerk. J. O. Urmson – Marina Sbisà. Cambridge, Harvard University Press, 1975. 10.
6. Austin, J. L.: Performative Utterances. In *Philosophical Papers.* Oxford, Clarendon Press, 1961. 223.
7. Lásd Andrzej Warminski *„As the Poets Do It": On the Material Sublime* című tanulmányának zárlatát: Postscriptum: On the Super-performative. In *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*. Szerk. Tom Cohen et al. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001. 22-28; továbbá lásd uő: Returns of the Sublime: Positing and Performative in Kant, Fichte, and Schiller. *MLN 116*, 2001. 964-978.
8. Derrida, Jacques: *Force de loi*. Paris, Galilée, 1994. 59. Ezt egyébként maga Austin is világosan látta, amikor a konstatív és a performatív kijelentések közti különbségtétel összeomlásáról beszélt (Austin, 238). Austin is arra a következtetésre jutott, hogy az állítások, leírások és beszámolók „nem kevésbé beszédaktusok, mint

azok, melyeket performatívumként emlegettünk és tárgyaltunk" (i. m. 237); „valamit állítani éppúgy cselekvés végrehajtása, mint a parancs vagy a figyelmeztetés" (i. m. 238). Õ azonban, megfontolandó módon, az ellenkező irányba is érvelt: „amikor parancsot adunk vagy figyelmeztetünk vagy tanácsolunk, felmerül a kérdés, hogy miképpen kapcsolódik ez valamely tényálláshoz" (uo.).

9. Derrida: *Force de loi*, 33.
10. Uo. 34.
11. Uo. 58.
12. Paul de Man összefoglalásában: „Maga az epizód csupán egy az apró-cseprő lopásokról szóló történetek sorában, csakhogy van benne egy csavar. Midőn lakájként szolgált egy torinói arisztokrata háztartásban, Rousseau ellopott egy »rózsaszín-arany szalagocskát«. Amikor a lopásra fény derül, egy [Marion nevű] fiatal cselédlányt vádol meg, hogy az adta neki a szalagot, mintegy azt sugallván, hogy a lány el akarta csábítani. A nyilvános szembesítéskor Rousseau makacsul kitart saját története mellett, s ezzel jóvátehetetlenül gyanakvást ébreszt egy ártatlan lány tisztessége és erkölcse iránt, aki szikrányit nem ártott neki soha, s akinek nemes, jóságos természete még csak meg sem inog az aljas vád hallatán: »Ó, Rousseau, becsületesnek hittem… Nagyon szerencsétlenné tesz, de nem szeretnék a helyében lenni« […]. A történet rosszul végződik, mindkettőjüket elbocsátják, s ez lehetőséget ad Rousseau-nak arra, hogy hosszan és némi élvezettel elgondolkozzon azokon a szörnyűségeken, melyekbe a szerencsétlen lány sodródhatott későbbi élete folyamán." Lásd Paul de Man: Mentegetőzések. In uő: *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György. Budapest, Magvető, 2006. 324.
13. Warminski: *„As the Poets Do It"*, 26.
14. Warminski: „»As the Poets Do It«", 26. A szuperperformatívum szerkezetileg a matematikai axiómának feleltethető meg, amennyiben tekintetbe vesszük, hogy a matematikai bizonyítás performatív műveletét és az ennek során létrehozott ismeretrendszert az aximóma teszi lehetővé – márpedig az axióma eredetileg „kérést" jelentett, a bizonyítás alapjául szolgáló, ám önmagukban bizonyítatlan kiindulópontok elfogadásának kérelmét. Nincs bizonyítás e kezdeti kérés nélkül. Ehhez lásd: Szabó Árpád: A matematikai »axióma« görög terminus technikusa. *Antik tanulmányok*, 1959/6. 173-184. Az axióma – mint az elfogadás vagy még inkább *elnézés* kérése – a bocsánatkérés vagy mentegetőzés sajátos eseteként jelenik meg, s elemezhetővé válik Austin „A Plea for Excuses" vagy de Man „Mentegetőzések" című írásainak érvmenete felől.
15. Derrida, Jacques: Déclarations d'indépendence. In uő: *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris, Galilée, 1984. 22. Az adott helyen az aláírás önlegitimáló performatívumáról van szó: „Az aláírás találja fel az aláírót [*La signature invente le signataire*]."
16. Austin összesen hat feltételt állított fel: 1) konvencionális eljárás, 2) megfelelő személyek és körülmények, 3) helyes végrehajtás, 4) maradéktalan végrehajtás, 5) gondolati-érzelmi megfelelés, 6) megfelelő viselkedés (i. m. 40).
17. Derrida, Jacques: „Marx & Sons". Ford. G. M. Goshgarian. In *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*. Szerk. Michael Sprinker. London – New York, Verso, 1999. 224. A „perverformatívum" (*perverformatif*) szó először egy 1978-as keltezésű levélben tűnik fel Derridánál: *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*. Paris, Flammarion, 1980. 148.
18. Hamacher, Werner: Lingua Amissa: The Messianism of Commodity Language and Derrida's Specters of Marx. Ford. Kelly Barry. In *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*. Szerk. Michael Sprinker. London – New York, Verso, 1999. 196.
19. I. m. 198. Hamacher további „-formatívumok" egész légióját hívja életre, helyenként francia alkotóelemekkel: biformatívum vagy bifformatívum, pluriformatívum, reformatívum, *pas*-formatívum,

illetve *père*-formatívum, *mère*-formatívum, *frère*-formatívum (uo. 196, 198).

20. Persze, akár a korai modernitásban is felfedezhetőek a nyelvi aktus természetének elméleti megfontolásai. Rabelais, Ronsard, Luther, Erasmus és mások műveiben az elmúlt évek folyamán Szabari Antónia elemzései problematizálták e kérdést, konkrétan a nyelvi erőszak, a sértés vagy inzultálás témakörében. Lásd az alábbi tanulmányokat: Parrhesiastes, Rabelais: The Rhetoric of Insult in Rabelais's Cynical Mask. *MLN 120*, 2005/1. 84-123; The Scandal of Religion: Luther and Public Speech in the Reformation. In *Political Theologies: Public Religions in a Post-Secular World*. Szerk. Hent de Vries és Lawrence E. Sullivan. New York, Fordham UP, 2006. 122-136; lásd továbbá könyvét: *Less Rightly Said: Scandals and Readers in Sixteenth-Century France*. Stanford, Stanford University Press, 2009. Ezek a kutatások nyilvánvalóan nem nélkülözhetik az antik retorikai hagyományhoz való visszatérést sem.
21. Warminski „szuperperformatívuma" is érintkezik (noha nem azonos) a fichtei öntételező énnel, lásd: Returns of the Sublime, 969, 977.
22. Weber, Samuel: *Theatricality as Medium.* New York, Fordham University Press, 2004. 341.
23. Lásd Weber, Samuel: Színtér és képernyő: elektronikus média és teatralitás. Ford. Fogarasi György. *Apertúra*, 2010/3.
24. Weber: *Theatricality as Medium*, 330.
25. Weber: *Theatricality as Medium*, 315.
26. Ide sorolható Andrew Parker és Eve Kosofsky Sedgwick tanulmánya is: Performativitás és performancia. Ford. Müllner András. *Apertúra*, 2010/3.
27. Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest, Balassi, 2009. 27-47. Példaként említhetők olyan tanulmányai is, mint például: Határátlépés és cserekereskedelem: útban egy performatív kultúra felé. *Magyar Műhely,* 2003/4-5. 127-128, 25-40. ; vagy a „teatralitás" terminusával dolgozó A színház mint kulturális modell. *Theatron,* 1999/4. 67-80.
28. Uo 34.
29. Uo. 35.
30. Uo. 39.
31. Uo. 46.
32. Uo. 40.
33. Davis, Tracy C. – Postlewait, Thomas: *Theatricality*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003. 1-39.; McGillivray, Glen: A teatralitás mint kritikai fogalom diszkurzív formálódása. Ford. Fogarasi György. *Apertúra*, 2010/3.

Irodalomjegyzék

- Austin, John Langshaw: Performative Utterances. In *Philosophical Papers.* Oxford, Clarendon Press, 1961.
- Austin, John Langshaw: *Tetten ért szavak*. Ford. Pléh Csaba. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.
- Barish, Jonas: *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1981.
- Davis, Tracy C. - Postlewait, Thomas: *Theatricality*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Derrida, Jacques: *Force de loi*. Paris, Galilée, 1994.
- Derrida, Jacques: Déclarations d'indépendence. In *Otobiographies: l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*

. Paris, Galilée, 1984.
- Derrida, Jacques: *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*. Paris, Flammarion, 1980.
- Derrida, Jacques: Marx & Sons. Ford. G. M. Goshgarian. In *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*. Szerk. Michael Sprinker. London - New York, Verso, 1999.
- Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest, Balassi, 2009.
- Fischer-Lichte, Erika: Határátlépés és cserekereskedelem: útban egy performatív kultúra felé. *Magyar Műhely,* 2003/4-5. 127-128, 25-40.
- Fischer-Lichte, Erika: A színház mint kulturális modell. *Theatron,* 1999/4. 67-80.
- Hamacher, Werner: Lingua Amissa: The Messianism of Commodity Language and Derrida's Specters of Marx. Ford. Kelly Barry. In *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*. Szerk. Michael Sprinker. London - New York, Verso, 1999.
- Man, Paul de: Mentegetőzések. In *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György. Budapest,Magvető, 2006.
- McGillivray, Glen: A teatralitás mint kritikai fogalom diszkurzív formálódása. Ford. Fogarasi György. In *Apertúra*, 2010. ősz (http://apertura.hu/2010/osz/mcgillivray)
- Müllner András: Saját hangja? Apertúra, 2010. ősz (http://apertura.hu/2010/osz/mullner).
- Parker, Andrew - Kosofsky Sedgwick, Eve: Performativitás és performancia. Ford. Müllner András. *Apertúra*, 2010. ősz (http://apertura.hu/2010/osz/parker-sedgwick).
- Puchner, Martin: *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore - London, The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Szabari Antónia: *Less Rightly Said: Scandals and Readers in Sixteenth-Century France*. Stanford, Stanford University Press, 2009.
- Szabari Antónia: Parrhesiastes, Rabelais: The Rhetoric of Insult in Rabelais's Cynical Mask. *MLN*
120, 2005/1. 84-123.
- Szabari Antónia: The Scandal of Religion: Luther and Public Speech in the Reformation. In *Political Theologies: Public Religions in a Post-Secular World*. Szerk. Hent de Vries és Lawrence E. Sullivan. New York, Fordham UP, 2006. 122-136.
- Szabó Árpád: A matematikai »axióma« görög terminus technikusa. *Antik tanulmányok*, 1959/6.
- Warminski, Andrzej: „As the Poets Do It": On the Material Sublime. In *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*. Szerk. Tom Cohen et al. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- Warminski, Andrzej: Returns of the Sublime: Positing and Performative. In *Kant, Fichte, and Schiller*. *MLN 116*, 2001.
- Weber, Samuel: *Theatricality as Medium.* New York, Fordham University Press, 2004.
- Weber, Samuel: Színtér és képernyő: elektronikus média és teatralitás. Ford. Fogarasi György. *Apertúra*,
2010. ősz (http://apertura.hu/2010/osz/weber).

© Apertúra, 2010. Ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2010/osz/fogarasi-perfomativitas-teatralitas/