

Kérchy Vera

Szegedi Tudományegyetem

Az antihumanista művészet diszkrét bája

Benkő Krisztián: *Bábok és automaták*. Budapest: Napkút Kiadó, 2011. ISBN: 9789632632346, 280 oldal, 2490 Ft.

A kötet fülszövege és címlapfotója (Carlo Carrà: „Jelenések oválisa”) alapján az olasz modern színház-, festő- és táncművészet értelmezéstörténetét ígérő kötet messziről közelít elemzési területéhez. A kötet a DVD-filmek kiadási stratégiájával fogalmazva az „extrákkal” kezd. A 230 oldalas tanulmányából majd 80 oldalt tesz ki az a teatralitás kérdéskörével foglalkozó felvezető rész, ami nem érinti kifejezetten a bábok és automaták kérdését, viszont kellemes ízelítőt nyújt Benkő posztmodern gondolkodásáról, teatralitás fogalmához kapcsolódó elemzői horizontjáról. Olvashatunk itt a 18. századi filozófus, Edmund Burke francia forradalom által inspirált (terror, horror és fenséges fogalmaihoz kapcsolódó) gondolatairól, *A szerzetes* című romantikus regény történetének disszimulációs szerkezetéről, egy identitását megsokszorozni vágyó költő (Arthur Cravan) boxmérkőzéséről, valamint a *Nárcisz és Psyché* című Bódy Gábor-film operabetéjének történetéről. Az elemzéseken átívelő teatralitás fogalom – mint identitást szervező antropológiai-szubjektumelméleti kategória – összekapcsolódik Baudrillard szimulákrum-fogalmával, a performativitás dekonstrukciós kategóriájával és a későbbiekben főszerepet játszó, Freudhoz kapcsolható kísérteties diskurzusával. Benkő itt és a későbbiekben is laza magabiztossággal használja elméleti bázisát a konkrét elemzésekhez, anélkül, hogy külön problematizálná az egyes nézeteket, aminek a kötet egyrészt sodró lendületét köszönheti, másrészt itt-ott ellentmondásokhoz, homályban maradó kérdésekhez vezet.

A fő részt, a „Bábok és automaták. Az antihumanizmus mint normasértés” című nagy fejezetet – a kötet szerkesztésétől eltérően – két részre bontanám a bemutatás végett. Az első, elméleti kérdésekkel foglalkozó rész a második, művészettörténeti rész háttereként, a későbbi elemzések megközelítési horizontjának felvázolásaként szolgál. Itt ismerhetjük meg a szerző álláspontját a grácia és a kísérteties fogalmának kapcsolatáról, ezek a fogalmak fogják a későbbi művészeti elemzéseket irányítani. Azt, hogy a tanulmányban a második, történeti részre esik a valódi

hangsúly, az Epilógusban utólagosan megfogalmazott célkitűzés is alátámasztja, miszerint a szerző érdeklődése arra irányult, hogy „tetten érhető-e a német romantika hatása az olasz modernségben” (230). Vagyis ahhoz, hogy pl. Giorgio de Chirico képeit vagy Oscar Schlemmer balettjeit elemezzük, körül kell járnunk a két elemző kulcs diskurzusát saját kontextusában, a német romantikában.

A kronologikus gondolatvezetés azonban nem ilyen egyszerű. Ahhoz ugyanis, hogy tisztában legyünk a szerző gráciát és kísértetieset illető hozzáállásával, előre kell ugrnunk egészen a 20. század végére: Benkő Michel Foucault antihumanizmusa felől közelít a német romantika őt érdeklő fogalompárosához. Az ugrás azonban nem teljesen önkényes, Foucault-hoz Nietzsche-n keresztül vezet az út, akit viszont már a futuristák harsányan hivatkoztak saját elméletük elsődleges vonatkozási pontjaként. Vagyis a spirálos gondolatmenet a következő: a futuristák kedvencének, Nietzsche-nek „Isten halott” gondolatát Foucault (saját „posztmodern állapotában”) az „Ember vége” filozófiájává radikalizálja, ami viszont a bábokkal – mint az antihumán létmód allegóriáival – való foglalatosságra hív, aminek a hazája a német romantika. Az így megfejtett bábelmélet lesz az elemzői stratégiája a 20. század eleji művészettörténeti korszaknak. Ami a tanulmány valódi újdonsága, hogy az (elméleti gondolkodásban nem annyira szokatlan módon) összekapcsolt posztmodern és romantikus gondolatokat a történelmi avantgárdon futtatja meg.

És, hogy a kritikában (a szó benjamini értelmében) továbbvigyem a szerző folytonosság-törés fogalompárosát, melyet a jelenségek történelmi alakulása kapcsán használ (feltett szándékkal a törésekre koncentrálni), itt most felteszem a kérdést, mennyire megszakítások nélküli ez a gondolati spirál? Vajon Foucault antihumanizmusa mennyiben alkalmas a kleisti marionettelmélet megragadására? Ha Kleist gráciás és a „lét szakadéka”, törés, a megszakítottság nyoma, akkor Foucault antihumanista emberképe nem éppen *unheimlich* és a folytonosságot képviselő? Nem lett volna-e kézenfekvőbb innen a végéről egy dekonstruktívabb, ne adj isten pszichoanalízis közeli horizontot választani? (És ha mindenképp szeretnénk a futuristákhoz is valamilyen kapcsolódási pontot találni: Marinettiék gépeinek zakatolása milyen jól visszhangzik Paul de Man jelölőinek mechanikus kattogásában, a fémlemez anyagsága a jelölő materialitásban!)

De térjünk vissza a szerző gondolatmenetéhez. Az antihumanizmus mint normasértés azt a totalizáló, normativizáló attitűdöt kívánja megrengetni, mely az emberi lényeket adottnak veszi, anélkül, hogy rákérdezne; a felvilágosodás humanista embereszményét, mely rogyásig telt metafizikus oppozíciókkal (emberi-nem emberi, élő-halott, egészséges-beteg,

szép-csúnya, jó-rossz), a kirekesztések, kizárások és megbélyegzések garanciáival. A szubjektum autonómiája illúzió, a normalizáló hatalmi intézmények kiszolgálására gyártott elméleti konstrukció. Benkő Judith Butlerhez nyúl, hogy az identitás performativitása mellett érveljen. Az önazonos szubjektum (illúziója) végtelenül ismétlődő rituálék eredménye, produktuma, nem pedig maga a performanszokat termelő ágencia. Folyamatos szerepjátszás, melyet soha nem előzött meg semmiféle igazi személyiség. Csak maszkok vannak, csak a kibertér, melyben úgy léteünk, mint önálló intenció nélküli bábok.

Itt újra csak meg kell hogy szólaljon a kritika kritikája: mennyiben lehet releváns Butler ilyen típusú foucault-iánus olvasata? Az a megfogalmazás, hogy csak szerepek (Baudrillard-ral fogalmazva csak szimulákrumok) vannak mögöttes lényeg nélkül, fenntartja az oppozíciót valódi és hamis között; még ha az előző hiányáról beszél is, megtartja annak üres helyét. A mögöttes lényeg nélküli üres maszk képe a „reprezentációba zárttság” gondolatát visszhangozza, azt a nihilista posztmodern jelelméletet, mely nem számol a jelölésben működő performatív erővel, ami többek között az illúziót mint valóságot (és a valóságot mint illúziót) gyártja, és ami Butler kutatásainak központjában áll (és ami Benkő „extráiban” is rövid beugró szerepet kap Burke kapcsán). Az oppozicionális gondolkodás valódi elhagyása a jelenlét-reprezentáció, test-ruha típusú kettősségek felszámolását jelentené. (Éppen ezért tiltakozik Butler a társadalmi nemi szerepek fellevehető ruhakénti olvasata ellen!) Az identitás performativitása nem egyenlő annak pusztá, üres maszk voltával, az üres bábemberek (reprezentációk) kibervilágával; a szubverzív erő a jelölési folyamat beláthatatlan tettértékben húzódik, ami épp azt lehetetleníti el, hogy szándék szerinti helyén találjuk meg a jelentést vagy (ami nem változtat a logikán) éppenséggel annak üres helyét. (Az oppozíciókat elhagyó dekonstrukció felismeri az önreflexió álságosságát, és teret nyit a totális bizonytalanságnak – egyben a létezés lehetőségét is visszacsempészve a versenyzők közé: „[n]em mondhatjuk, hogy ismerjük a létezőt (»das Seiende«), de azt sem, hogy nem ismerjük. Annyi mondható, hogy nem tudjuk, ismerjük-e vagy sem, mivel az ismeretről, amit egykor a magunkénak hittünk, bebizonyosodott, hogy gyanú alá eshet; ontológiai magabiztosságunk örökre megingott” [De Man 2006, 147].)

A Butler (és Kleist) kapcsán megszólítható kiborg metafora sokkal inkább Donna Harraway felfogása felől közelíthető meg, aki valóban szubverzív, ironikus erőt lát e nem-emberi létformában, nem üres szimulákrumot, a „valódi” lét ellentettjét. De ha csak megnézzük a sci-fi filmek tematikáját, ott is azt látjuk, hogy a legfőbb dramaturgiai csomópontot az jelenti, hogy az ember által teremtett lény kicsúszik az

irányíthatóság alól, mert felszínre kerül egy olyan Valós tartalom (túlsorduló erő, érzelmek, lélek...), amivel a reflexív tudat nem tud mit kezdeni (erről szól minden kiborg lázadás). A valódi fenyegetést soha nem a fizikai erőfölény jelenti, hanem az emberi-nem emberi oppozíció eltörlése (ahogy Benkő is írja a báb-bábos viszony kapcsán, ahol kérdéssé válik, ki mozgat kit), a lélekkel rendelkező gépember minden episztemológiai bizonyosságot megrengető rémképe. Vagyis a különbség eltörlődésében nem azon van a hangsúly, hogy az emberről kiderül, hogy lélektelen gép (bár ez is elég rémisztő, ha belelátjuk a szoborba merevítés gesztusát mint az esztétikai eltávolítás erőszakosságát, ld. később), hanem azon, hogy a kiborgról kiderül, hogy emberi, túlságosan is emberi...

A foucault-iánus olvasat választása azért is meglepő, mivel Benkő a továbbiak során mintha épp az emlegetett szubverzív-performatív-dekonstruktív erő miatt érvelne a grácia mellett a kísértetiesel szemben. A kísérteties diskurzusból azt emeli ki, hogy a normatívától eltérő, antihumán létformát (az élő bábautomatát) története során végig negatív megítélés, undor, kirekesztés kíséri, így funkciója az, hogy ellenpontozva a normális-emberit fenntartsa a humanista emberkép történetét (a történelem folytonosságát biztosítja). A grácia kleisti elmélete ezzel ellentétben pozitív értékeket rendel a nyomorék táncosokhoz és zombi marionettekhez szembe menve a szép/normális/emberi – csúnya/abnormális/gépi szembeállításal. A grácia és a kísérteties ellennarratíváinak ilyen típusú megkülönböztetése főleg a műelemző második részben sarkosodik ki (ahol vidám bábokat látunk, ott Benkő a grácia, ahol ijesztőeket, ott a kísérteties ideológiáját látja érvényesülni).

Kezdetben mind a kísérteties élő automata (Freud: „A kísérteties” című szövege alapján), mind a gráciás marionett (Kleist: „A marionettszínházról” című esszéje alapján) az antihumán létforma normatív ideológiát, klasszikus szépségeszményt szubvertáló példáiként jelennek meg. Különösen érdekesnek tartom Kleist szarkasztikus hangjának megtalálását a Freud által elemzett Hoffmann-novellában („A homokember”), a párhuzamot a Tövishúzó fiú jelenete és az Olimpia baba iránti idióta szerelem jelenete között. Innen nézve kimutatható a kísérteties gráciás jellege, mint ahogy a grácia is kísérteties kettőssége (egyszerre szép és csúnya) miatt fontos Benkőnek.

Az egymásba fordíthatóság szimmetriája azonban hamar megbillen, és Benkő arról beszél, hogy a grácia elmélete „túllép” a kísértetiesén, mely túllépésen nyilván a szubverzív erőfölényt kell, hogy értsük. Benkő a winckellmanni és schilleri klasszikus szépségeszményt látja bele a Hoffmann-novellába, miszerint csak az ember lehet gráciás, a báb nem. Ezzel szemben Kleist a protézist nevezve bájosnak, illetve rámutatva a Tövishúzó fiú

fájdalmára (az esztétikai távolság erőszakosságára) erős Winckelmann/Schiller-kritikát ad.

Kérdés, hogy az egyetlen példa kiemelése (a Hoffmann-novella elemzése) elegendő-e a freudi kísérteties magyarázatához? Főleg, ha tekintetbe vesszük, hogy Benkő Freud Hoffmann-elemzését épp az „intellektuális bizonytalanság” gondolata felől, vagyis ugyanazon Freud-szöveg egyéb szöveghelye és példái felől veti kritika alá. A grácia pozitív-negatív pólusokat meghaladó jellegét csak akkor tartom szembehelyezhetőnek az *unheimlich* fogalmával, ha elfeledkezünk az abban rejlő kettősségről, pl. Freudnak arról a szöszölős magyarázatáról, ami épp arról szól, hogy az „un” előtag nem fosztja meg maradéktalanul a szót pozitív konnotációitól (otthonos, biztonságos), és a jelenséget az otthonosság és idegenség egymást kizárón összefonódó érzésében lokalizálja.

A bábok és automaták tanulmány második, művészettörténeti része egy színházi, egy festészeti és egy táncos részre osztható. A különböző művészeti területeken végzett elemzéseket a művészek bábhoz való viszonyulása (illetve természetesen a vizsgált korszak, az olasz modernség, a történelmi avantgárd) fogja össze. Az elemzői háttérként felvázolt elméleti nézőpont kissé háttérbe szorul, és felerősödik a történeti szemlélet, az elemzett művek korabeli kontextusában való kutakodás, a kortárs recepciók és intertextusok vizsgálata. Ezek a művészettörténeti vizsgálódások, filológiai feltárások jelentik a kötet legnagyobb erősségét.

A színház és a báb viszonyával foglalkozó rész a színész bábbá válásának elméleteit eleveníti fel. Vagyis a színháztörténet azon pontján vagyunk, ahol a Kleist esszébeli C... úr ideája megvalósulni látszik: az emberszínész olyanná válik, mint a szenvelgésmentes marionett. Izgalmas lenne ezeket a próbálkozásokat az esszé azon dekonstrukciós olvasatait felől számba venni, melyek szerint a marionettek mozgásával megvalósított tiszta forma elérhetetlen idea, ugyanaz igaz rájuk, mint a tökéletesen vívó medvékre: „a Heinrich von Kleist írta történetek az egyedüliek, ahol [...] létezhetnek.” (De Man 1997, 94) A Kleist-hatást Benkő azonban inkább csak történetileg kutatja (olvashatta, ismerhette-e az illető Kleist nézeteit), a korszak színházelméleti elemzése elmarad, történetileg viszont izgalmas palettát kapunk a Gordon Craig által felvezetett über- és untermarionett periódusáról.

Sokat olvashatunk Craig futuristákkal folytatott vitáiról, miáltal szépen árnyalódik a különbség a futuristák harsány gépesztétikája és Craig ideája között az emberi természetet (érzelmeket, véletlent) meghaladó tiszta anyag-színészről. A futuristákkal ellentétben Craig nem fordul el a hagyományoktól, a *commedia dell'arte* bebábozódott szerepeiből vezeti le saját színészkonceptóját, melyet könyörtelen komolysággal közelít meg (a

megfeszített Krisztus képével példázva marionettszínész-elképzelését). Benkő Craig cikkeit olvasva nyomon követ egy korszakváltást a színházi gondolkodó munkásságában, és megmutatja, hogy 1919 után hogyan lágyul a marionettkonceptió a bolondok és a gyermeki vidámság hangjával átítatódva.

A komoly-vidám attitűdbeli különbség alapján kerül összehasonlításra a futurista Fortunato Depero és a korai Craig munkássága az előbbi vidámságát, játékosságát hangsúlyozva. Érdekes marionett-előadásokról kapunk leírásokat, szívesen olvastam volna még hosszabban a nőbábon belüli kisbaba színházáról (Depero: „Plasztikus balett”), Enrico Prampolini jelmeztervéről a táncosra szerelt propeller kapcsán vagy Marinetti elektromos babáiról és a „nőiesség robotja” elgondolásáról.

A festészet-fejezet ugyanezen korszak metafizikus irányzatával foglalkozik a két irányzatalapító, Giorgio de Chirico és Carlo Carrà képeit elemelve. Az otthonvágyban rejlő otthontalanság érzetét sugárzó üres városi terek kísértetiessége, a beállítások teatralitása (színpadszerűsége) és a boxzsákfejű, fejnélküli vagy üres maszk-fejű figurák próbababaszerűsége köti a képek elemzéseit az eddigi gondolatmenetbe. Benkő szembeállítja Carrà vallásos futurizmusát Chirico szürrealizmusával, és szintén az attitűdbeli megkülönböztetést követve Carrà bábjainak nyugalalmát Chirico nyugtalanságot keltő bábalakjaival. Érzékeny elemzéseket olvashatunk Chirico kísérteties (mannekenből – „kis ember” – eredeztetett) *manichinó*ról, melyek „önerejükben nem képesek ellenállni a nehézkedésnek, a segédeszköz nélküli összecsucolásnak” (204). A marionett sötét oldala ez, nyomorékságának feltárulkozása, a halál elkerüléséért folytatott küzdelem (a halhatatlan emberképmás-alkotás) ára: e törekvés elleni küzdelem mindig a halálfélelem azonnali lelepleződése is egyben (vö. 132), Kleist antigravitáns marionettjeinek lehetetlensége.

Érezhetően Benkő kedvence a címlapon is helyt kapó teniszező szobor – balerina párosa (Carrà: „Jelenések oválisha”). A szoborba merevített mozgás a „Tövishúzó fiú” szenvedését visszhangozza. Érdekes elemzést kapunk a teniszütő rácsozata és a reneszánsz perspektívaméző eszköz összerímeléséről.

A tánc-fejezetben Sophie Täuber „Noir Kakadu” című soirée-jának leírását olvashatjuk, melyben olyan avantgárd nagyágyúk működtek együtt Täuberrel, mint Arp (Täuber férje), Richter, Tzara és Eggeling. Az embervőlegény és menyasszonybáb párosáról (ami más kortárs festményeken is visszatérő motívum) sajnos csak rövid értelmezést kapunk, miszerint az a dadaista házasságeszmény kifejező képe (milyen szépen rímelve ide Slavoj Žižek elgondolása a sörös üveg és a béka találkozásáról mint a tökéletes szerelmi kapcsolat emblémájáról!).

Oscar Schlemmer kemény elmarasztalásban részesül, amiért futurista-dadaista balettelőadásaiba a humanista emberképet próbálta visszalopni, a modernizmust a klasszikus örökséggel, a gráciát a kísértetiesel szintetizálni. Mozgást korlátozó súlyos jelmezei vagy a „Fából faragott királyfi”-hoz tervezett faálarca mindenesetre szépen variálják (és jelen esetben zárják) a Hoffmannal és Kleisttel induló ember-báb elmélet példáinak sorát.

A függeléken *A szerzetes*ből olvashatunk részleteket és Arthur Cravan: „Siess!” című versét Benkő fordításában, ami megint csak a kötet történeti, dokumentatív értékét erősíti.

A *Bábok és automaták* rendkívül izgalmas mű, már egy olyan korszak terméke, ami a legfrissebb színházelméleti meglátásokat, teatralitással kapcsolatos nézeteket ismertnek tételezi, és magabiztosan használja azokat választott tárgya bemutatása során. Művészettörténeti értéke mellett (hogy megismertet, dokumentál, sajátos nézőpontja mentén összefog egy kevésbé kanonizált korszakot) ennek a közös elméleti nyelvnek és gondolkodásnak a létigazolása a legnagyobb vívmánya – még akkor is (vagy éppen azért!), ha lazaságával vitát provokál, ld. a fenti – téma iránti szenvedélyes érdeklődéséből fakadó – esetlegesen kritikus megjegyzéseimet. A lezart, egyértelmű művek nem adnak lehetőséget az olvasónak, hogy (A marionettszínház vívás-jelenetével szólva) pengét rántsón, Benkő eseménydús színteret biztosít a posztmodern teatralitáselméletekre fanyalodó olvasó számára, érdemes vele ringbe szállni!

Felhasznált irodalom

- Butler, Judith. 2003. „Kritikus queerség.” Ford. Sándor Bea. *Theatron* 4:2 (nyár-ősz), 84-97.
- De Man, Paul. 2006. *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust Műveiben*. Ford. Fogarasi György. Budapest: Magvető.
- De Man, Paul. 1997. „Eszttétikai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje.” Ford. Beck András. *Enigma* 11/12, 80-98.
- Freud, Sigmund. 1998. „A kísérteties.” In: Bókay Antal és Erős Ferenc (szerk.) *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest: Filum, 65-81.
- Haraway, Donna. 2002. „Kiborg-kiáltvány - Tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években.” Ford. Bocsor Péter. In: Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrúd, és Sári László (szerk.) *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Osiris Kiadó, 503-519.

- Kleist, Heinrich von. 2001. „A marionettszínházról.” Uő. *Esszék, anekdoták, költemények*. Ford. Petra-Szabó Gizella. Pécs: Jelenkor Kiadó, 186-192.
- Žižek, Slavoj. 2006. [„Szeressem felebarátomat? Köszönöm, nem!”](#) Ford. Incze Éva. *Apertúra* ősz. 2012. 11. 21.