

HERCZOG NOÉMI

A nem ortodox test adománya

Kiberperformanszok és performerek

*Megismerni önmagunkat annyi, mint önmagunkat élni,
mint önmagunk urai lenni, különbözönek lenni, kilépni
a káoszból, a rend elemévé lenni, de a saját rendünké...
(Antonio Gramsci: Szocializmus és kultúra¹)*

Autobiografikus koncept-art

A most következő munkákra akkor bukkantam, amikor a karantén alatt vadásztam azokra a színházi alkotókra, akiknek a fizikai együttlét ellehetetlenülésével feléledt színházi közvetítésről nem az jutott eszükbe, hogy „hibás színház”, hanem megpróbálták kezdeni valamit a megszólalás adott pillanatban egyetlen módjával. Így vetődtem el a Trafó e-néző sorozatához is, amelynek programjából a most következő munkákat választottam. Itt a kurátorok olyan alkotókkal dolgoztak, akik kutatásalapú művészettel foglalkoznak, tehát akik számára az üzenet a lényeg, nem a médium, amelyről – mint tudjuk – maga az üzenet. Mindkét performansz esetében a performerek *adottságaival* szembe-sülünk: testi(-lelki) *sérüléseikkel*, és e sérülések megszerzésére – mint sorseseményekre felfűzött – élettörténetekkel. Az egyik egy légtornászról szól, aki gyerekkori Schlatter-Osgood szindrómája miatt nem képes arra a hétköznapi mozdulatra sem, hogy letérdeljen. A másik egy harmincas srácról, aki egy, a születésekor nyakára tekeredett köldökzsinór okozta oxigénhiány következményeivel él és alkot – többek között úgy is mint színpadi előadó. Bár a testi „hiba” ezeknek az alkotásoknak a témáját képezi, a tét pontosan az, képes-e választott nyelv újraírni-újrapérezni, mit nevezünk hibának a valóságban és az előadóművészetben?

Könnyű belátni, hogy mindkét sérülés olyan következményekkel jár, amelyek ellehetetlenítik a „műfaji” alkotást. Nem lehet légtornász abból, akinek nem hajlik a térde. Az autobiografikus színházban azonban, amely irányzathoz a most következő előadások tartoznak, a felsoroltak nem hátrányt képeznek, hanem éppenséggel előnyt (már amennyiben a test egyedisége személyiséggel is párosul). Az autobiografikus színház ugyanis az

1 In Gramsci, A.: *Válaszút a pedagógiában*, ford. Bólyai Imréné, Akadémiai, Budapest, 1979. Lásd még: *Fordulat*, 2021/1.

avantgárd örököse, mert a művet sem a performer életéről, sem személyiségéről nem lehet leválasztani. *A kudarc anatómiája* és a *Levél Anyámhoz* alkotói úgy mesélik el életüket, hogy benne sérüléseiket – nem hajló térdüket, zaklatott mozgásukat – sorsese-ménnyé, „helyettesíthetlenségük végső forrásának”² metaforájává változtatják. Ehhez azonban nem elég jól – azaz „hibásan” – születni, azon is el kell gondolkodni, hogyan vigyék önmagukat színre.

A kudarc anatómiája az újcirkuszhoz áll közelebb, a *Levél Anyámhoz* pedig különös vizuális költészet a kibertérben. Ami összeköti őket – az autobiografikus concept-art –, nem stílus, hanem szemléletmód. A konceptuális kerettel az alkotók a kézzel foghatót helyettesítik, amikor – bár a fizikai világ okozta sérüléseikre fűzik fel élettörténetüket –, e sérülések mögé néznek a kibertérben. Elutasítva és összeroncsolva azokat a „profi” előadói nyelveket, amelyekben fogalmazva egyszerűségük csak mint hiba jelenhetne meg. És létrehozva helyette a kiberperformanszok és kiborgok poszthumán univerzumának e radikálisan személyes, önazonos, ezért emancipatorikus változatait.

„A kudarc anatómiája”

„Megpróbáltam olyan formájúvá válni, amilyen lyukon engem át akartak passzírozni.”

A Grottesque Gymnastics újcirkuszként aposztrofált performansza, *A kudarc anatómiája* Bardóczy Ilka légtornász történetét meséli el, az Ilka nevű személyt maga Bardóczy Ilka alakítja. Rögtön beavat minket egynémely sérülése történetébe, a többiek pedig követik példáját: a kulisszák mögött, még az előadás kezdete előtt, Zsigó Anna kamerája mögül érkeznek a kérdések. A legfeljebb húsz évesnek látszó artista, György Tibor arról fantáziál önironikus pátosszal, hogy a színpadon fog meghalni. Terve ellenkultúráként áll szemben a versenysportok, de akár a balett világával is, ahol az öreg testet nyugdíjazzák. Itt azonban az önkifejezés előrébb való a fizikumnál.

E mini interjúkkal az erősen konceptuális előadás tehát már kezdés előtt (vagy már ez is az előadás része?) beavat minket szellemiségébe: az előadók kifejezési szándéka – tehát a virtuóz látvány helyett pusztá szavak – „javítják ki” a test azon hibáit, amelyekről azt gondolnánk, hogy ellehetetlenítik a cirkuszi munkát. Amint felsejlett lelki szereink előtt a nyugdíjas Tibor aktív képe, már tovább is haladunk. Most Kudlák Eszter mutatja meg, hol égette le bőrét a rúd. Szerinte a maradandó heg voltaképpen tetoválás, és ezzel a gondolattal máris műalkotássá lényegíti azt, amit a közönséges szemlélő a testkép-ipar hatásá-

2 Tengelyi László: Élettörténet és önazonosság, in uő: *Élettörténet és sorsese-mény*, Atlantisz, Budapest, 1998, 48.

ra talán bőrhibának hinne. E sérülések már az előadás kezdetén utat nyitnak a cirkusz kortárs, a klasszikusnál jóval személyesebb iránya felé, amely elvárt normák helyett egyéni karakterológiából, jelen esetben az előadók saját sérüléseiből építkeznek. A testi hibán, a munkával járó baleseten keresztül ismerjük meg azokat, akiket nézni fogunk a következő egy órában. A kamera, amelyet mi is látunk, mégsem mint elidegenítő elem van jelen, hanem – hála a dokumentarista hitelű, személyes történeteknek – közel hoz és megszemélyesít.

A performansz – Téri Gáspár rendezésében, aki maga is résztvevő, a főszereplő szellemi és cirkusz-technikai mesterének szerepében találta meg saját magát – legelsősorban Bardóczy Ilka légtornász kudarcainak és magára találásának, azaz testi fájdalmainak történetét meséli el. „Felébredtem, pedig még nem kellett volna – mondja Ilka. – Fáj a bokám, fáj a hátam. Nehéz beszélni, az lenne jó, ha csak úgy hallatszanának a gondolataim.” A történet nem a-ból tart b-be, annál sokkal töredezetten, akár annak a teste és a lelke, akiről szól. A főhős légtornász, de képtelen egy, a legtöbbünk számára mindennapi mozdulatra, miközben megint csak a mi számunkra elképzelhetetlen mozdulatsorokat könnyedén teljesít a levegőben. Sérült térdével Ilka olyan, akár Baudelaire madara – Tóth Árpád fordításában: „A költő is ilyen, e légi princek párja, / Kinek tréfa a nyíl s a vihar dühe szép, / De itt lenn bús rab ő, csak vad hahota várja / S megbotlik óriás két szárnyán, hogyha lép.” (Az albatrosz) „Négy-öt évesen cirkuszt láttam a tévében, imádtam a légtornászokat” – meséli Ilka. De neki felnőtt korában is van bátorsága követni ezt az érzést, holott a térdé sem hajlik. „Megoldom, mert szeretem, mert ezt akarom csinálni. Nem tudnék mást csinálni.” Tárnyilagosan és különösebb önsajnálattal nélkül vezet be minket testi sérüléseinek térképébe, amelyek kijelölték számára, hogy milyen úton indulhat el mint előadó. Külső szabályok helyett ő teremti meg az esztétikai rendet, amelyben béna karral, három végtaggal is dolgozhat. Sőt – és ez a legfontosabb –, ahol ez mind előnyt jelent, mert kijelöli számára azt az esztétikai irányt, amely csak az övé.

A fájdalom-metafora *A kudarc anatómiájában* tehát komoly segítség az önazonosság felé megtett úton. „Megpróbáltam olyan formájúvá válni, amilyen lyukon engem át akartak passzírozni.” Ehelyett végül avantgárd élet-művészeti alkotásként azt a bizonyos lyukat formálta Ilka-alakúvá, Téri Gáspárral pedig ezt a gyógyító gondolatot vonják a performansz különböző számai köré, meglátva a műalkotást Ilka önazonosságot kereső, a jogsík és a nyelvvizsgák után inkább rúdtáncból élő, magát légtornászként azonosító és megtaláló életében. Látjuk Ilkát, amint uszályként húzza maga után a „Tissue” vagy „Aerial Silk” nevű anyagot, és már fenn is van a levegőben. Lóg az erős test, mint egy akasztott ember, kívül a társadalmon.

Bár folyamatosan sérülésekről hallunk, az erózió a néző számára láthatatlan marad, mint a görög drámában az erőszak.

A narrációból értesülünk róla – dramaturg Szabó-Székely Ármín –, amely az online közvetítésen a háttérből szól, mintha egy mesélő darálná; nincs dramatizálás, sem kisrealista szituációk. Ilka többször elmondja, mennyire rosszul esik neki, amikor azt hiszik, „ő egy gép”, holott nem az, „hiszen elfaradt”, elszakad, eltörik benne ez meg az. Erre azonban minduntalan rációfól, hiszen törött, roncsolt testtel is folytatja a munkát. Az állandó tagadáson keresztül pedig, ahogyan arra egy beszélgetésen Téri Gáspár mutatott rá, gyanút kelt, hogy nem mégiscsak egy biológiai gép-e, egy kiborg?³ Hiszen – bár azt állítja, hogy érez testi fájdalmat – fizikai nehézségei ellenére hihetetlen könnyedséggel mozog. A poszthumán motívum ellenére a kiborg-ikon romantikus esztétikába illeszkedik, ami jelen esetben ismét az alkotó ember metaforája. Még pontosabban Ilka mozdulatai – és a minden mozdulat mögött sajtó testi fájdalom – illeszkedik abba a romantikus művészképbe, amelynek Thomas Mann regényében a lábakat szerzett habléány vált a metaforájává. A *Doktor Faustus*ban Thomas Mann párhuzamba állítja a zseniális zeneszerző, Leverkühn migrénjeivel és testi fájdalmaival az Andersen-mese „kicsi sellőjét”, akinek tánca minden lépésére kések ezrei szúrtak a talpába, de a külső szemlélő ebből csak az ennek a fájdalomnak az árán elnyert könnyed mozgást látta. „A levegőben dolgozom – mondja a folyamatos fájdalmak között élő Ilka –, de milyen áron?”

E sérülésekben szegődnek társaivá a többiek, akik egy-egy heggel, hibával maguk is rendelkeznek Ilka sérüléseinek teljességéből. Kudlák Eszter kínai rúdon, Takács Lacey és György Tibor Cyr karikán – utóbbi szólóban –, Téri Gáspár pedig egy lengő rudas duettben és egy kételemes, kínai rudas kombinációban. A koncepcionális keretnek köszönhetően megszűnik a külső elvárás, hogy a cirkusznak „milyennek kéne lennie”, és azt kezdjük el figyelni, milyenek azok, akiket éppen nézünk. Téri Gáspárék úgy képesek megmutatni a nem ortodox test szépségét és annak tulajdonosát, hogy mögé teszik, elnarrálják, tehát nem leplezik előtűnk a sérülést sem. Azt, aminek ezek a testek folyamatosan ki vannak téve, és amire a cirkusz műfaja épül: hogy a zuhanás is az életünk része.

„Levél Anyámhoz”

„Ez a szöveg is így reszket és csámpázik”

A *Levél Anyámhoz* olyan takarékos formai keretet talál meg és mozgat radikális egyszerűséggel, amelynek segítségével elbeszélhetővé válnak az emberi létezés és halál, az önazonosság problémái, és a másikhoz való kapcsolódás egzisztenciális mély-

3 Beszélgetés *A kudarc anatómiája* alkotóival a Facebookon. (2020. április 16.)

ségei. És amely kiutat mutat a fasiszta testkép hierarchikus rendjében vergődő társadalomból, amelyben élünk. Ezt a formát fogom most elemezni.

Ez a virtuális forma Magyarországon először a Trafó azonos sorozatában, alig egy hónappal Fekete Ádám bemutatója előtt tűnt fel, Oliver Zahn performanszában. A (Feketéhez hasonlóan) szintén Y generációs Zahn már akkor sem volt teljesen ismeretlen Magyarországon, a covid harmadik hulláma idején második művével debütált a Trafóban. Első itthon bemutatott lecture performansza⁴ után *Az Óda a felejtéshez – 2. rész (LOB DES VERGESSENS, TEIL 2)* ismét a lecture performansz-műfajjal kísérletezett, de már eleve online platformra. Benne végig Zahnt láttuk, annak ellenére, hogy teste láthatatlan maradt ebben az egy órában. A láthatatlan performer mégis végig velünk, a nézővel kommunikált. Csakhogy írásban, a képernyőnket kitöltő fekete felületen megjelenő matricákra írt rövid üzeneteken, dal-lamok lejátszásán keresztül. Az erősen poszthumán forma művészet és tudomány határait kereste, de érzésem szerint nem, vagy nem különösebben izgalmasan sikerült áthatolnia a kettő közötti bizonytalan határon. Alig egy hónappal később Fekete Ádám nagyon hasonló formával tűnik fel a Trafó azonos sorozatában, de már egészen másra használja annak ökonomikus, lát-szólag dehumanizált kereteit, radikális személyességgel töltve meg azt.

Ez a formátum paradigmaváltást jelent Fekete eddig is rendkívül színes és sokféle munkakört felsorakoztató pályáján. A dramaturg végzettségű színházcsináló előadóművészeti karrierje mostanáig elsősorban arra a vizuális hatásra épült, amit mozgássérültsége kelt a színpadon. Fekete magyar nyelvterületen, érzésem szerint, senki máshoz nem fogható önironiával képes játszani ezzel a hatással, egyszerre hozva zavarba és felszabadítva a nézőt, erőteljes vizuális metaforaként használva saját mozgássérültségét mindannyiunk testi-lelki sérüléseire.

A projekt kezdetén itt is valaki képernyőjét látjuk: egy gmail postafiókot, ahová még nem léptek be; az egyik felkínált cím Fekete Ádám e-mailje – turtlekat@gmail.com – (az e-mail címen kívül nem látunk mást, ami konkrét személyre utalna, a bennfentes – vagy inkább autobiografikus – utalás az egyetlen iránymutatás, bár abból a főhős neve nem derül ki), és egy imbolygó kurzort, amely idegtépően kering a képernyőn, nem találva a célt. Míg Zahn esetében a képernyő egy közös kommunikációs felület a néző és az előadó között, addig itt másról van szó. Az arctalan előadó engedélyével kapunk voyeur-i betekintést a 21. századi ember legprivátabb belső terébe, gmail postafiókjába. Az autobiografikus-dokumentarista nézőpont, amelyben a főhős és a szerző azonos, kiegészül azzal, hogy nézőként is azonos perspektívába kerülünk a főhőssel, aki véletlenül felhasználó fiókot

4 *Situation mit ausgestrecktem Arm (Helyzet kinyújtott karral)*, 2015

vált, aztán visszalép, és végre belép „turtlekat” elnevezésű postafiókjába. Ott 27 piszkozat fogadja. *Levél Anyámhoz* 1-től 27-ig. Az imbolygó kurzor lassan fölnagyítja a képernyőt, idegtépően önazonos, nem siet és nem akar tetszeni, majd megnyitja az első piszkozatot.

A *Levél Anyámhoz* tehát kivonja az előadó testét/arcát a képletből. Nincs színész, de van dráma: a mű két személy, az anya és a fiú története, egy soha el nem küldött levél és kapcsolatfelvételi kísérlet keletkezésének és – egyelőre – megsemmisülésének története. Azonban sem a piszkozatok szerkesztőjét (a performert), sem a receptív felet nem látjuk. És ez mégsem igaz: a performer stilizált formában végig előttünk van. Hiszen nemcsak azt látjuk, amit ő lát, személyes terét, saját igényeire szabott derűs légkörű postafiókját, de látjuk az imbolygó kurzort és ezen keresztül zaklatott idegrendszerét is. Mint Stefan Zweig novellájában, amelyben Mrs. C. kedvtelése, hogy szerencsejátékosok kezét figyeli, mert szerinte mindenkit elárul a keze. „...éppen mert figyelme görcsösen arra irányul, hogy arca, lényének ez a legfeltűnőbb része, titoktartó legyen, megfeledkezik kezeiről – mondja Zweig hőse –, amelyek feltárják legbelsőbb valóját.”⁵ Fekete Ádám rejtőzködő performere nem mutatkozik előttünk, portréjában a beszélő kurzor csapongása mégis önkéntelen karakterológiaiaként funkcionál. De míg Mrs. C. a kezek tulajdonosának legbelsőbb lényegére mert következtetni, *A levél Anyámhoz* nem kisebb tétet állít a maga számára, mint hogy azonosítható-e a performer bármely fizikai sajátosságával. Miből ismerhető meg az, aki beszél?

Az új, arctalan előadói irány tehát különös jelentőséget hordoz egy mozgássérült performer esetében: mint Dosztojevszkij regényhőseinel, fogalmunk sincs, hogy néz ki az, akinek a sorait olvassuk. Mert *olvasunk* az első piszkozat megnyitásától az utolsóig. Mindössze a legeslegvégén látunk meg egy ciklámen színű plüss mackófelsőben és ugyanilyen napszemüvegben lekapott óvodás korú kislányt, a beszélő laptopjának asztalfelületén hátter ez a fotó, majd ezt követően az utolsó képen látjuk egyetlen pillanatra az akkor 29 éves Fekete Ádámot, amint kikapcsolja a felvételt. „Az életem arról szól, hogy lássátok, nem ilyen vagyok, mint amilyennek látszom” – nyilatkozta egy interjúban Fekete Ádám,⁶ és ez az új, virtuális és előadó nélküli színházi nyelv ezt már úgy teszi számára lehetővé, hogy végképp kilépve a fősodor színházának szokott kisrealizmusából, előbb engedje lelkébe látni a nézőt, mint hogy megpillantanánk, ki beszél.

Azaz mégsem egészen lelke legmélyére. A *Levél Anyámhoz* arra a különös helyzetre is reflektál, hogy itt most a performer tud arról, hogy figyelik, reagál a színpadi helyzetre, és számol következményeivel. A fikció és a valóság közötti határ ontoló-

5 Zweig, Stefan: Huszonnégy óra egy asszony életéből, in uő: *Sakknovella. Elbeszélések*, ford.: Fodor Pálné. Európa, Budapest, 2006, 350–351.

6 Hajós András – Fekete Ádám: Mit kezdünk a testünkkel? (Monoszkóp #2, *Partizán*, 2021. március 19.)

giai megsértése pedig ebben az esetben funkcióval bír: alkalmas arra, hogy felmérjük, mi a néző, tehát a mi szerepünk a beszélő életében. Ő ugyanis felteszi a kérdést, valóban őszinte-e a gesztus, amellyel legmélyebb érzéseit kínálja számunkra olvasásra, hiszen a soha el nem küldött levelek írása, majd megsemmisítése nem marad magányos tevékenység, mint ahogy azt eleinte hittük. A performer megsérti a színházi illúzió szabályát, amikor felfedi: tud róla, hogy nézik. A „művész” írásaiból műalkotás, „kifizetődő” termék készül nézők számára, tehát nekünk: „a neked [az anyának] való levélírás értékesíthető (...) az önelemzés, az önanalízis úgy számlakiegyenlíthető, ha közügygé varázsoljuk”. Innen tudjuk meg, eleinte még csak azt, hogy intelligens beszélővel van dolgunk, aki átlátja, hogy számára a sérüléssel való megküzdés egyik legfőbb stratégiája az a fajta nyilvánosság, amelyet a képernyő mint színpad jelent. És amely által az egyéni sérülés megszűnik egyértelmű „rossz” lenni, hiszen hasznosul mint kollektív megküzdési stratégia mindannyiunk testi-lelki gyengeségeivel szemben.

Intelligens „beszélő” – írom, mintha irodalomról volna szó, mert a szöveg, amelyet *olvasunk*, rendkívül gazdag. Mégsem elsősorban olvasók vagyunk – bár a szó praktikus értelmében ezt tesszük, olvasunk –, hanem nézők. A *Levél Anyámhoz* performansz, mert nem a kivételes gazdagságú szöveg a mű elsődleges tárgya, hanem *a szöveg keletkezése*. Nem egyértelmű, milyen sorrendben olvassunk: végigolvassuk-e az egyes szövegrészeket, amíg lehet, amíg láthatóak, vagy kövessük inkább az imbolygó kurzort, egy oxigénhiánnyal született fiú láthatóan kisebb nehézségekkel irányított kurzorát, ahogy vezeti a nézőt, amikor megáll a szöveg egy pontján: „Nem akarok túlélőként élni, Anya, bele akarok halni abba, amit túléltem, és élőként élni tovább, vagy pedig halottként nem élni, ugyancsak *tovább*.” Majd az „és” elé betoldja: „születésemre gondolok”. Ez a „fény felől megfutamodó és a fény felé törekvő lény” előbb kitörli az egyik piszkozat teljes tartalmát, így adva különös nyomatékot annak, amit most kiír: „Nem vagyok képes több ételt elfogadni, de ez persze csak a köldökzsinórt juttatja eszembe, ami valamiképpen a nyakamra tekeredik.”

Az írás eseményéből, a „reszkető és csámpázó szövegből” lassan dráma bontakozik ki, konfliktus két fél között, noha csak az egyik felet ismerjük meg, és kettejük közül egyiküket sem látjuk. A Másikhoz való kapcsolódás vágya és lehetetlensége mégis egyértelmű: „Meghaltam benned, ha csak egy pillanatra is, és te is meghaltál, mert rám tetted fel az életed, és nem tudunk egymás szemébe nézni (holott nap mint nap megtesszük), mert mindig ezek a maszkok fordulnak egymás felé.” A beszélő kivastagítja-kiemeli ezt a részt.

Az írás mint esemény megjelenítésének egyik oka, hogy, mint írja, a beszélő írás közben próbál rájönni arra, mit is szeretne valójában mondani. A 23-as piszkozatot olvasatlanul kitörli, bekez-

déseket kreál, szerkeszt, pontosít. Másik oka azonban az, hogy a beszélő ne maradjon teljesen magára azzal a frusztrációval, amelyet célszeméllyel láthatóan képtelen megosztani. „Tíz körömmel próbáljuk megosztani valakivel az életünket” – vastagítja ki a korábban leírt sort. De a megosztás nehézségeibe ütközik, a hiteles nyelv valahogy nem találta, a megszólítás előbb „Drága Anya”, majd az egyszerűbb „Szia Anya!”, majd csak „Anya”, később semmi, aztán megint „Anya” és megint semmi. Úgy tűnik, nincs esély a pontos fogalmazásra. „A szavakká válás – ami valami, az nem tud ártatlan maradni. Egyszerre a remény, hogy formátlanul átnyújthatom Neked majd ezt a levelet, és a biztos tudat, hogy amennyiben a kézbesítés sikeres, vállalkozásom megbukott.” De a kimondás és a visszavonás hullámválása, a folyamatos önkorrekció és végül az elkerülhetetlen delele, a kapcsolódás kudarcának beismerése, mégsem teljes kudarc; a kézirat – mint tudjuk – nem ég el: mert a beszélő *velünk* – a nézővel – mégis megoszthatja annak tartalmát.

Ugyanennek a másik oldala azonban, hogy most valaki más postafiókjában voyeurkodunk, tehát ez egy színpadi helyzet, és a képernyőnket kitöltő gmail-fiók maga is színház-metafora. A törlésekre is ezért, a beszélő láthatósága, színházi tetszeni vágyása miatt van szükség: „levelem túlhabzó, pusztá színház, néha úgy érzem, semmi természetes nincs benne, ahogy én bennem sincs semmi természetes”. Vagy ellenkezőleg: nem a beszélő tetszeni vágyása miatt színház, hanem külső adottságai miatt. Azért, mert egész életében folyamatos *színházi* kitettségekben létezett, és ez a kitettség nem más, mint a belsővé tett, mégis gyűlölt tekintetnek való megfelelési kényszer. „Nem előtted, hanem egy láthatatlan plénium színe előtt (...) az orvosaim előtt, a masszőrjeim előtt, a gyógytornászaim, a logopédusnő és az úszómesternő előtt, és persze ELŐTTED, aki hozzájuk *vonszoltál*, így éreztem akkor, kiköszörülni a csorbát, tudva, hogy ez a csorba én vagyok.” A kurzor beleír-beleroncsol a „plénium” szóba, random betűket, kriksszkrakszokat. Az „Előtted”-ből kevésbé magasztos, kis „E” lesz, a szerkesztő random enterekkel rombolja a szöveget. Mintha maga az élet is túlhabzó feltűnési viselkedésnek tűnne a számára – azt állítja, szégyelli, hogy nem halt meg, irigyli az öngyilkosokat, mert „nem mentek bele a túlélésbe, ebbe a korrupciós játékba, ami az életben maradás, hogy nem fogadnak el többé kitüntetést attól a kuratóriumtól, ami az életet részesíti előnyben, és a sikerességet, az üzembiztonságot támogatja”.

Az üzembiztonságnak ez a metaforája ismét a színházat példázza. Ez az, ami talán a leginkább idegen a beszélőtől, aki érezhető fizikai nehézségek árán, és a törlésekből ítélve, szerinte kudarcosan, de keresi a számára önazonos utat az üzembiztos helyett, a személyes és az imbolygót, akár a kurzor, amelyet használ. „Így lázad ez a levél a szerkesztettség ellen, nem hajlandó átláthatóvá és fogyaszthatóvá tenni magát, egész életem a fogyaszthatóvá tétel kényszerében telt, hogy elfogadjanak, hogy

hajlandóak legyenek megismerni akarni, holott amit nyújtanék szívem szerint, az se nem fogyasztható, se nem átlátható.” A hiba esztétikája itt tehát nem „csak” a virtuóz szöveg szerkezetében jelenik meg, hanem a szöveggondozás finommunkájában, a bonyolult dramaturgiai felépítésű, olykor idegtépően lassan kezelt képernyőhasználat reszkető mozgásában is. A hiba, a mű sokrétű metaforája, lásd a 26. piszkozatot: „Ez a levél, ahogy viszonyunk, tele van ismétlődésekkel, botlásokkal, kisiklásokkal és ebben a mozgásmat látom tükröződni, a születési oxigénhiány miatti mozgásképem idegrendszeri és fiziológiai térképét, a kézremegésemet, a hülye járásomat, az egyensúlyvesztéseimet és a zuhanásaimat.”

A hiba funkciója a műben tehát legelsősorban megint annak felvállalásában rejlik, vagyis az önazonosság védjegye: „ez a szöveg is így reszket és csámpázik”. Azonban ugyanez gátolja is az önazonosságot. A folyamatos törlés, javítás, önkorrekció ugyanis végig *előttünk* játszódik, tehát maga is színjáték (amennyiben megvádolható azzal, hogy nem őszinte). Ez a formai keret egyfelől tehát azt szolgálja, hogy a beszélő ne maradjon egyedül szenvedésével, amelyet az anyával nem tud megosztani. Ugyanakkor mi vagyunk ennek a vizsgálató kapcsolódásnak az óhatatlan gátjai is: hiszen a „plénium előtt tett vallomás” éppen a mondottak hitelességét kérdőjelezi meg, szerepfelvétellel változtatva a magányos levélírást.

Csakhogya a perspektíva, amelyet ez a forma – ellentétben Oliver Zahn nagyon hasonló kísérletével – kínál a számunkra, a valóságban leginkább csak akkor lehetséges, ha a *magunk* postafiókjára meredünk. A non-verbális játék a képernyőn tehát olyan jelentéstöbbletet hordoz, amelyet a szöveg önmagában, a *performansz nélkül* nem tudna megmutatni. A nyilvános vallomás hiteltelenségét felülírja, hogy a saját postafiók a mi képernyőnket is kitölti: ezáltal a néző ugyanabba a perspektívába kerül, mint az előadó. Átváltozunk a panaszkodó beszélővé és *azonosulunk vele*.

A *Levél Anyámhoz* tehát a zahni formai keretet olyan jelentéstöbblettel ruházza fel, amely nemcsak a főhős lelkiállapotának megjelenítésére alkalmas, de *saját sérüléseink metaforájaként* is képes működtetni e sérülések absztrakt projekcióját, a virtuális levelesládát és az abban zaklatottan matató-kereső lényt, akinek belső világát ebben a hatvan percben feltárja előttünk. Vagyis a mű az előadó megjelenítésének *hiányán* keresztül képes meghaladni a sérüléseket kizáró, meg nem mutató, vagy azokat „valaki más” problémájának tulajdonító, együtt érző giccs szélsőséges kettősségét, amely kettősségtől a magyar színházi fősodor sem érintetlen. És olyan alapvető egzisztenciális kérdésekről, különbözőségről, egyedüllétről, önazonosságról, a másik emberhez való hiteles kapcsolódás vágyáról gondolkodni, amely a sajátunk. Ez pedig – legyen bár lassú a kurzorhasználat – megindítóan bátor.

Végezetül: egy kép fogad minket a Trafó képernyőjén, mielőtt a *Levél Anyámhoz* elkezdődik. Fekete Ádám rajzán egy kismadarat látunk, aki egy képregény-buborék segítségével mondja el, hogyan emlékezik arra a különös lényre, önmagára, aki beszorult – egy köldökzsinóron csüngve –, hiába keresve madár-anya méhéből a kiutat. A madár-metaphora jelenik meg Bardóczy Ilka *Varjú*-performanszának a légtornász bal karján lévő gipsz okán megtalált, töredezett mozgásvilágában is.⁷ Ezek a madarak most a legnagyobbakhoz, Tandori Dezső törött szárnyú, megmentett és felnevelt verebeihez csatlakoztak.

Az íráshoz köszönöm Drucker Dávid, K. Horváth Zsolt, Nagy Zsuzsi és Zsigó Anna segítségét.

7 A *Varjút* végül sosem mutatták be, de egy 03:25 perces részlet elérhető belőle az interneten: <https://vimeo.com/257680431?fbclid=IwAR3EtpltHNI8V7dAcqO9W9WQVftIHtCvCddyDIQjHyEH46yozD4O5p7wEBo> (Utolsó letöltés: 2021. 08. 23.)