Andrew Parker - Eve Kosofsky Sedgwick

Performativitás és performancia

Absztrakt

Austinnak a performatívumokról írott alapvető munkája képezi a kiindulópontját e tanulmánynak, mely egyrészt azt vizsgálja, hogy milyen teátrális jegyei vannak a performatívumok kimondásának, másrészt, hogy ez a hatás milyen hatalmi viszonyok létrehozásához és fenntartásához járul hozzá a társadalmi nemek, közelebbről a queer identitások diszkurzív területén.

Szerző

- **Andrew Parker** az Amherst College tanára 1982 óta. Kutatásai tárgyát képezi a 19. és 20. századi angol nyelvű irodalom, az összehasonlító irodalomtudomány és a kultúraelmélet, a filozófia és a gender-tanulmányok. Részben Parker fordította, valamint látta el előszóval Jacques Rancière francia filozófus könyvét (*The Philosopher and His Poor*), továbbá tanulmánykötéteket társszerkesztett (*Performativity and Performance*; *Nationalisms and Sexualities* ; *After Sex? On Writing Since Queer Theory*).
- **Eve Kosofsky Sedgwick** (1950-2009) a queer-tanulmányok egyik alapítója, többek között a társadalmi nem és a performativitás kapcsolatát kutatta. Alapvetően az irodalom képezte számára e kutatás terepét, a *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* és az *Epistemology of the Closet* című könyveiben a klasszikusok rejtett vagy kevésbé rejtett homoerotikus témáit bontja ki.

Andrew Parker - Eve Kosofsky Sedgwick

Performativitás és performancia

Mikor teszünk valamit azzal, hogy mondunk valamit? És hogyan teszünk valamit azzal, ha mondunk valamit? Ezek a kérdések, ha nem éppen egyidősek magával a nyelvvel, bizonyosan olyan távoli eredetűek, még ha csak az európai gondolkodást nézzük is, mint (találomra választva) a Genezis, Platón vagy Arisztotelész. Közvetlen elődünk a témában a brit filozófus, J. L. Austin, az ő *Tetten ért szavak* című 1962-es publikációja tette fel nyíltan e kérdéseket, melyek az elmúlt három évtized elméleti írásaiban olyan karneváli ismétlődéssel visszhangzanak, hogy elmondhatjuk: a vitát rendkívül termékeny ellenérdekek jellemzik. Ezen ellentétek közül máig az egyik legtermékenyebb, ugyanakkor legkevésbé artikulált az a homályos kapcsolat, amely a performativitás és a performanciaként azonosítható színházi gyakorlatok, viszonyok és hagyományok tág halmaza között létezik. [1] Az Angol Intézet konferenciája, [2] ahol az itt olvasható esszéket előadták, arra tett kísérletet egy lehetőségekkel teli pillanatban, hogy leltárba vegye a performatívumok használatát, jelentőségét, újragondolt történelmét és új hozadékait, melyek ebből az összekapcsolásból származnak.

Az, hogy ezek a témák egy hagyományosan az angol irodalomról rendezett konferencián szólalnak meg, csak egyik jele a sok közül annak az elméleti konvergenciának, amely az utóbbi időben a performativitást reflektorfénybe állította. A performativitás terminusa, amelynek speciálisan austini értékeit Jacques Derrida és Judith Butler munkái újították meg, tette lehetővé annak alapos megértését, miféle módokon konstruálódik az identitás iteratívan, bonyolult idézési folyamatokon keresztül. [3] Ennek a megértésnek az egyik következménye, hogy megnőtt a hajlandóság minden rituális, ceremoniális, írásba foglalt viselkedés performatív dimenziójának értékelésére, a másik következménye pedig annak belátása lehet, hogy maguk a filozófiai esszék is bizonyosan szóba jöhetnek ilyen performatív példaként. [4] Ironikus, hogy míg a filozófia már elkezdte levetkőzni néhány antiteátrális előítéletét, aközben a színházkutatások megkísérelték kivonni magukat a színházból (annak épületéből). A tudományág az elmúlt évtized során a performancia-kutatások tágabb területeként értelmezte újra magát, és messze túljutott a fekete doboz modelljének klasszikus ontológiáján, hogy képes legyen felölelni a performancia-gyakorlatok számtalan válfaját a színpadtól a fesztiválig, és mindent, ami közbeesik: film, fényképezés, televízió, számítógépes szimuláció, zene, „performansz-művészet” [*performance art*], politikai demonstrációk, egészségápolás, főzés, divat, sámánisztikus rítus… [5]

E szerteágazó fejleményeket tekintve nagyon is van abban valami, hogy a performativitás közelmúltját e llentétes célok határozták meg. Mert bár a filozófia és a színház most osztoznak a „performatívumon” mint közös szótári elemen, a terminus aligha jelenti „ugyanazt a dolgot”

mindkettejük számára. [6] A „performatívum" színházi jelentése és dekonstruktív jelentése közti feszültség valójában mindkét véglet esetében megfeleltethetőnek tűnik a színész *extroverziója* és a jelölő *introverziója* közti feszültségnek. Michael Friednek a színpadiasság [*theatricallity*] és elmerülés [*absorption*] között felállított oppozíciója alkalmasnak látszik a „performativitás" iménti paradoxonának leírására: a performativitás dekonstruktív értelemben az elmerülést jelzi; a színpad közelében azonban a performatívum a teátrálissal azonos. [7] Egy sor másik munka, például Lyotard *A posztmodern állapot* című szövege, a performativitással olyasvalaminek a végletét jelöli, mint a *hatékonyság* – a posztmodern reprezentáció mint a kapitalista hatékonyság egy formája -, míg ismét másként, Paul de Man vagy J. Hillis Miller dekonstruktív „performativitása", úgy tűnik, éppen a jelölő és a világ közti ok és okozatiság *szét*kapcsolásaként jellemezhető. [8] Ugyanakkor érdemes szem előtt tartani, hogy még a dekonstrukcióban is lehet többet mondani a performatív beszédaktusokról annál, hogy ontológiailag szétkapcsoltak vagy introverzív módon nem-referenciálisak. Követve de Man demonstrációját „minden szöveg jelentésének és performanciájának egymástól való radikális elidegenedéséről" (298. [400.]), talán nem annyira a performatívum nem-referencialitását kellene hangsúlyoznunk, mint inkább a performatívumnak a saját referenciájához fűződő (ahogy de Man nevezi) szükségszerűen „aberráns" viszonyát – a referencia és a performativitás torzulását vagy kölcsönös pervertálását, úgymond.

A perverzió egy rövid vendégjáték erejéig figyelemre méltó módon felbukkan már a *Tetten ért szavak* egyik passzusában is, amelyben a performatívum filozófiai és színházi jelentései ténylegesen kapcsolatba lépnek egymással. [9] Miután első előadásában feltételesen megkülönböztette a konstatívumokat a performatívumoktól – azon állításokat, amelyek csupán leírják a tényállásokat, azoktól a kijelentésektől, amelyek puszta kimondásukkal olyan cselekedetet hajtanak végre, amely aztán különféle hatásokat eredményez -, Austin azzal folytatta, hogy meghatározta az utóbbi egy speciális tulajdonságát: ha egy performatívum véghezvitelekor valami elromlik, „a megnyilatkozásról ilyenkor nem azt mondjuk, hogy hamis, hanem többnyire azt, hogy *sikerületlen*" (14. [39.]). Ez a „balfogás", tágítja ki a kört Austin, „olyan kór, melynek *minden* rituális vagy ceremoniális, vagyis minden *konvencionális* cselekvés ki van téve" (18-19. [43.]). Ám ha a kórságot itt úgy tekintette, mint ami a performatívumok struktúrájának lényegi, s ekként alapvető összetevője – egy performatív kijelentés mondhatni bármikor megbetegedhet -, máshol Austin egyfajta karantént jelölt ki azzal a döntésével, hogy a beszédaktusok „tágabb értelmezése" kizárólag azokra összpontosít, amelyek „szokványos körülmények között esnek meg":

> [E]gy 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. S ez minden megnyilatkozásra hasonlóképpen érvényes, bizonyos esetekben még a tenger megváltozására is. Ilyen esetekben a nyelvet, érthető módon, egyfajta komolytalansággal használják, mint ami *élősködik* a normális használaton – oly módon, ami már kimeríti a nyelv *kilúgozásának* [*etiolations*] fogalmát. Mindezektől most *eltekintünk*. (22. [45.])

Természetesen ez a passzus alkotja a magvát Derrida Austin-olvasatának az *Aláírás esemény kontextus* című írásában: míg Austin arra törekedett, hogy megtisztítsa a „szokványos körülményekről" szóló elemzését egy sor olyan megnyilatkozástól, melyeket a színházra korlátozott, Derrida amellett érvelt, hogy éppen ezek a megnyilatkozások alkotják kezdettől bármely és minden performatívum lehetőségfeltételét. „Hiszen végső soron az – tette fel a kérdést Derrida -, amit Austin végül mint anomália-szerűt, kivételeset, »komolytalant« kizár, vagyis az *idézés* (a színpadon, egy versben vagy a magánbeszédben), vajon nem egy általános idézetszerűség – vagy még inkább: egy általános iterabilitás – konkrét megvalósulása-e, amely nélkül »sikeres« performatívum sem létezhetne?" (*Margins*, 325.) Tehát míg Austin láthatóan le akarta választani a színész idéző gyakorlatát a hétköznapi beszédaktusok végrehajtásáról, Derrida mindkettőt úgy tekintette, mint amit az általános ismételhetőség strukturál, egy mindent átható teatralitás, ami egyaránt megvan a színpadon és a világban.

Természetesen azóta sok minden történt Austin parazitájával, amely az irodalomelméletben és -kritikában látványos karriernek örvend mind a mai napig. És Derrida eszméje az általános ismételhetőségről jelentős szerepet játszott az újonnan kiszélesedett performancia-kutatások megjelenésében. Ugyanakkor mindezideig nem szenteltek kellő figyelmet (láthatólag még Derrida sem) ama perverzió természetének, amelyet Austin szerint ki kell zárni, mivel azzal fenyeget, hogy elmossa a színház és a világ közti különbséget. Más szóval, mikor annyi év után végül felütöttük a kéznél lévő Merriam-Webster szótárunkat az „etioláció" [*etiolation*] szónál és származékainál, megdöbbenve fedeztük fel a következő definíciókat:

> *etiolál* (tsi): 1/ elsápasztani, megváltoztatni vagy meggyengíteni egy (zöld növény) természetes fejlődés(é)t a napfény megvonásával; 2/ sápadttá, betegessé tenni < nem feledve, mennyire megkeményíti az ital a bőrt, és mennyire etiolálják a drogok – Jean Stafford>; 3/ megfosztani a természetes életerőtől, megakadályozni vagy meggátolni a teljes fizikai, érzelmi, szellemi növekedést (óvás vagy dédelgetés által) <a Költők sétányának árnya, a zöld alagút, mely etiolált oly sok … költőt – Cyril Connolly>
>
> *etiolált* (mn): 1/ napfény nélkül nevelt, elsápasztott; erőben vagy természetes élénkségben szűkölködő, érzésben vagy étvágyban erőtlen, meddő < etiolált költészet>
>
> *etioláció* (fn): 1/ egy növény sötétben való nevelésének cselekedete, folyamata vagy eredménye; 2/ a természetes erő elvesztése vagy csökkenése, a lelki érzékenység vagy a gondolkodás túlzott kifinomultsága: dekadencia
>
> *etiológia* (fn): 1/ az okozásnak vagy az okok bemutatásának a tudománya vagy tana; 2/ azon összetevők összessége, amelyek hozzájárulnak egy betegség vagy egy abnormális állapot kialakulásához

Egy olyan gondolkodóban, aki máskülönben erősen ellenáll a moralizálásnak, meglepő felfedezni, hogy a kizárt teátrális mennyire szoros kapcsolatba kerül a pervertálttal, a művivel, a

természetellenessel, az abnormálissal, a dekadenssel, a meddővel vagy a betegessel. Az austini „etiolációval", úgy tűnik, nemcsak egy kertészeti laboratóriumba kerültünk, de egyúttal visszaléptünk egy egészen más színtérre: Oscar Wilde 1890-es évekbeli meleg korszakába. Furcsa, hogy a teatralitás még az amúgy dandys Austin számára sem választható el a „különös", az „anomália-szerű, kivételes, »komolytalan«" normatív módon homofób témáitól.

Ha ily módon a performatívum már születésétől meg volt fertőzve a queerséggel, [10] a helyzet mára lényegében alig változott. Annak kérdése, hogy mikor és hogyan teszünk azzal valamit, ha mondunk valamit, abban a C-SPAN-tudósításban visszhangzik például – hogy egy ijesztően idevágó esetet hozzunk -, amely a Pentagon 1993-as, az USA hadseregében szolgáló leszbikusokkal és melegekkel kapcsolatos „ne kérdezd, ne mondd, ne üldözd" politikája körül kialakult vitákról szól. Az új politika alapvetése ez:

> A szexuális *orientáció* nem lehet akadálya a szolgálatnak, feltéve, ha nem nyilvánul meg homoszexuális *viselkedésben*. A hadsereg elbocsátja azokat a tagjait, akik homoszexuális viselkedést tanúsítanak, ami magában foglalja mind a homoszexuális tettet, mind annak *állítását*, hogy az illető homoszexuális vagy biszexuális, mind pedig az azonos neművel való házasságot vagy annak kísérletét. [11]



Tudósítás a „ne kérdezd, ne mondd" című törvényjavaslat kongresszusi szavazásáról.

A „tett", „viselkedés" és „állítás" fogalmai tovább járják kényszeresen koordinálatlan táncukat az identitás, az „orientáció" talaján. A rendelet közzététele óta a kormányzat minden ága arra kényszerül, hogy vég nélkül filozofáljon arról, milyen típusú *állítás* jelenthet „homoszexuális *viselkedést*", ellentétben az orientációval, és indíthat el ennek folytán büntetésre vagy elkülönítésre

irányuló nyomozást. A performativitás – ahogy arra Austin bármely olvasója ráébredhet – a példákban él. Íme az USA egyik kongresszusi képviselőjének példája, aki Austint imitálja:



A "ne kérdezd, ne mondd" politikája miatt a hadsereg számos tagját elbocsátották. Fotó: www.newscom.com

> Ike Skelton képviselő, egy missouri demokrata, aki a Ház [Fegyveres Szolgálatok Bizottságának Haderő és Személyzet] albizottságát vezeti, azt kérte [az Egyesített Vezérkartól], hogy reagáljanak négy elképzelt szituációra: egy közlegény azt mondja, hogy meleg; egy közlegény azt mondja, hogy úgy hiszi, meleg; egy egész egység jelenti a reggeli hat-harmincas sorakozónál, hogy ők mindannyian melegek; egy közlegény minden péntek este egy meleg bárba jár, meleg magazinokat olvas, és meleg felvonulásokon vesz részt. A képviselő azt kérdezte, mi fog történni ezekben a szituációkban az új rendelet szerint. [12]

Ilyen, a *beszédnek* a *tetthez* való viszonyát firtató, részletekbe menő kérdések hangzanak el annak a viszonylag új keletű vitának a keretében, amelyben immár a *tettnek* az *identitáshoz* való viszonya a kérdés. „A szexuális *orientáció* nem akadálya a szolgálatnak, feltéve, ha nem nyilvánul meg homoszexuális *viselkedésben*" – állítsuk szembe ezeket a finom megkülönböztetéseket azzal az egyszerű megfogalmazással, amely 1993-ig meghatározta a kérdést: „A homoszexualitás összeegyeztethetetlen a katonai szolgálattal." A „homoszexualitás" monolit fogalma a sok különböző érdek folytán különböző összetevőkre hullott szét, melyek egymással versengő igényeket támasztanak a legitimációra vagy éppen a cenzúrára. Bármilyen valószínűtlennek is tűnik, az új rendelet egyértelműen a szexualitás történetében végzett foucault-i és Foucault utáni kutatások lebutított népszerűsítésén alapul. A *queer*-teoretikusoknak azon központi megkülönböztetése, melyet az azonos neműek közti szexuális *aktusok* és a történetileg változó meleg/leszbikus *identitások* között tettek, valószínűleg a melegek/leszbikusok képviseletét felvállaló jogtudósok munkája nyomán egyszerre csak a közbeszéd vezető témájává vált, az elnöki bejelentésektől a betelefonálós tévéműsorokig – feltételezve, hogy ezen a ponton egyáltalán lehetséges a kettőt megkülönböztetni egymástól. Ám a szóban forgó elemző eszköz úgy vált

népszerűvé, hogy közben olyan, erősen fóbikus mondásokhoz hasonították, mint a keresztény „Gyűlöld a bűnt, de szeresd a bűnöst.” (Talán bizony ezért térképezte fel az elmúlt évtized körültekintő kutatómunkája az azonos neműek közti aktusok és a *queer*, illetve *queer*-szerető identitások közti eleven és dialektikus kapcsolatokat és réseket? – ezen aktusok és identitások mindegyikének gondozásra és igenlésre van szüksége ahhoz, hogy virágozhasson.)

Ezzel egyidőben az ágencia legkülönbözőbb kritikái fogalmazódtak meg annak érdekében, hogy értelmezői nyomást gyakoroljanak az individuum és a csoport közötti kapcsolatokra, mint amelyek a hatalommal bíró beszéd- vagy hallgatás-aktusokban testesülnek meg, közvetítődnek vagy bomlanak fel. Az ágencia posztmodern dekonstrukciójának szemüvegén át Austint olyanként látjuk, mint aki hallgatólagosan két radikális sűrítést hajtott végre: a megnyilatkozás „innenső” oldalán lévő komplex alkotói és aláírói viszonyok sűrítését és azon nem kevésbé konstitutív közvetítések sűrítését, amelyek a megnyilatkozás befogadását alkotják. Azzal, hogy Austin ezeket a területeket a performatívum hipotézisét érintő alapos vizsgálat alá vonja, lehetővé teszi, hogy megértsük, még annál is körültekintőbb részletezés szükséges, mint amit ő maga elvégzett. Először is, Austin többnyire úgy kezeli a beszélőt, mintha azonos lenne – vagy legalább folytonos – azzal az erővel, amellyel az egyes beszédaktus kimondódik, hivatalossá válik, és esetleg érvényre jut. (A legszélsőségesebb példában, úgy tűnik, azt sugallja, hogy a háború azonos azzal, amikor egyes polgárok hadat üzennek! [40., 156. [59., 150.]]) „Cselekvéseket csak személyek végezhetnek – írja – s a mi eseteinkben [az explicit performatívumok esetében] nyilvánvalóan a megnyilatkozást tevő személynek kell a cselekvőnek lennie.” (60. [75.]) A foucault-iánus, marxista, dekonstruktív, pszichoanalitikus és egyéb jelenkori elméleti iskolák keményen bírálták már ennek a „nyilvánvalóan”-nak a magától értetődőségét – bár egyértelműnek látszik, a Foucault utáni elméletben különösen, hogy egy ilyen kritikára éppen abban a térben nyílik lehetőség, melyet az austini érdeklődés nyitott meg azzal, hogy feltételesen megkülönböztette a mondás tartalmát a mondás tényétől. [13]

Ha Austin műve új utakat talál a *performer* egyszerre szükséges és lehetséges dekonstrukciójának elvégzéséhez, akkor ez a mű még szuggesztívebb a beszédaktus „túlsó” oldaláról, a befogadás összetett folyamatáról (vagy egy hangsúlyosabban posztmodern fordulattal, komplex teréről) szólva. A „megfelelő kontextus” meglehetősen visszafogott austini megidézése (melyben egy illető beszéde egyben cselekvésnek is számít) a kortárs elmélet nyomása alatt rányílt egy népes és versengő színre, amelyben például a csendes vagy beleértett tanúk szerepe vagy a hallgatókat egyben tartó vagy őket épp a beszélőkhöz fűző kötelékek minősége és strukturáltsága legalább akkora magyarázó erővel bírnak, mint amekkorával a feltételezett individuális beszélő ágensek konkrét beszédaktusai. A befogadás terének tárgyalása döntő módon különbözik *a tekintet* ismerősebb, pszichoanalitikus alapokra helyezett vizsgálatától (mint ahogy, mondjuk, a színház különbözik a filmtől?), s ekként több ellentmondást és törést rejt magában annál, hogysem az interpelláció bármely e pillanatig elérhető leírása képes lenne kimeríteni; de az interpelláció egyike lehet azoknak a leginkább célravezető terminusoknak, amelyekkel egy ilyen elemzés elkezdhető. (A „ne kérdezd, ne mondd” témájában lezajlott kongresszusi meghallgatáson az egyik

frappáns kérdés így hangzott: ha egy kiképzőtiszt serkentőleg azt üvölti az újoncoknak, hogy „Buzik!", akkor megengedhető-e, hogy egyikük kezét felnyújtva azt válaszolja: „Igen, uram"?) Pontosan ebben az elméleti környezetben lett a performativitás és a színházi értelemben vett performancia közti kapcsolat végre több puszta szójátéknál vagy készpénznek vett axiómánál: amint az itt összegyűjtött esszék többségében is láthatjuk, eleven kérdésként tárul elénk.

A legklasszikusabb austini példák (az egyes szám első személyű jelen idejű, kijelentő módban és cselekvő alakban lévő ige szüntelen megidézése) újszerűen nyílnak meg az ilyesfajta megközelítések előtt. A „bátorítalak [*I dare you*]" [14] például felületes módon egy osztályt alkot a „megkérdőjelez [*defy*]", „ellenez [*protest*]" és „elvitat [*challenge*]" igékkel a viselkedők Austin-féle laza kategóriájában, melyekkel „az emberek viselkedésére és sorsára reagálunk, valamint magatartásmódokat alakítunk és fejezünk ki mások múltbeli vagy jelenlegi viselkedésével kapcsolatban" (160-161. [153.]). Ám ahhoz, hogy a „bátorítalak" performatív erejét teljes valójában értékeljük, szemben a „magatartásmódok" kifejezésének bizonyíthatóan inkább ***konstatív*** funkciójával, elengedhetetlen mind a megnyilatkozás színterének, mind a megnyilatkozás aktusának megbontása. Először is, bár a „bátorítalak" látszólag csak egy egyes szám első személyt és egy egyes szám második személyt foglal magában, nagyban függ egy többes szám harmadik személy hallgatólagos jóváhagyásától is, a tanúskodó „ők"-től – akár konkrétan jelen vannak, akár nem. „Én" (feltehetőleg egyes számban) azáltal, hogy bátorítalak téged, hogy hajts végre egy vakmerő cselekedetet (vagy máskülönben, mondjuk így, bénának mutatkozol), szükségszerűen megidézem mások tekintetének konszenzusát. Ezeken a tekinteteken keresztül kockáztatod meg, hogy bénának néznek; hasonlóképpen, a téged való bátorításom ezeket a többieket – akár beleegyeznek, akár nem – olyan emberekként interpellálja, akik osztoznak velem a bénaság lenézésében.

Mármost, ezeknek a – tegyük fel – valóságos és jelenlévő embereknek vagy érdekükben áll, vagy nem a bénaság szankcionálása. Könnyen lehet, hogy valójában ők maguk is bénák, és még büszkék is rá. Lehet, hogy tevőlegesen szembe szeretnének szegülni a bénaság lenézésén alapuló társadalmi renddel. Lehet, hogy ilyen vagy olyan okból kifolyólag egész egyszerűen nem azonosulnak a bénákat lenéző felfogásommal. Vagy az is lehet, hogy szkeptikusak a bénaság ellen folyó harcban elfoglalt pozíciómat illetően; talán nem akarják rám ruházni a döntőbíró szerepét; morfondíroznak, hogy vajon bennem is nem lapul-e bénaságra való hajlam, ami talán abban a szüntelen késztetésemben nyilvánul meg, hogy teszteljem mások bénasági hányadosát. Emiatt aztán előfordulhat, hogy a témával kapcsolatos szkeptikus viszonyulásaik közül te magad, akit bátorítok, szintén osztod valamelyiket, ráadásul kétséges vagy érdektelen is lehet számodra az ő felhatalmazásuk arra, hogy téged bénának vagy jobbnak tartsanak.

Tehát ily módon a „bátorítalak" előfeltételezi a beszélő és a tanúk konszenzusát, és bizonyos fokig mindezek és a címzett konszenzusát, ez azonban *csak* előfeltételezés. Ez az előfeltételezés abból ered, hogy nem érkezik szabályszerű elutasító válasz a bátorításra vagy a bátorítás tanújaként való interpelláltságra. 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 a konvencionálissá válásra, 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.) [15] Nem sok észbeli képességet kíván, hogy a „bátorítalak" kényelmes megoldásához forduljak, az viszont sokkal többet, hogy a kényszerített tanú kivonja magát az interpellációból, mondván: „Ne az én kontómra játssz."

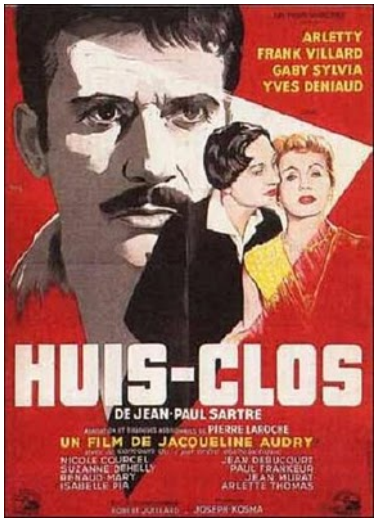
Mindazonáltal ilyen tettek lehetségesek, maga a megnyilatkozás teszi őket lehetővé; és ennyiben a „bátorítalak" bármely példáját úgy kell értenünk, mint ami krízist okoz, mégpedig épp annyira, amennyire önálló tettet alkot. Ugyanis amikor bátorítalak, amikor valamely konkrét iteráció segítségével megpróbálom mélyebben bevésni az előzetes értékrendet, hogy ezzel megszilárdítsam saját, az értékrend uralását biztosító autoritásomat, akkor egyúttal próbára teszem mind az illető értékrend, mind a saját autoritásom konszenzuális természetét. Ha bátorításomat a tanúk kórusa azzal fogadná, hogy „Ne a mi kóntónkra játssz", az radikálisan megváltoztatná érintkezéseink társadalmi, politikai, interlokúciós (én – te – ők) terét. Ugyanez történne, csak épp másként, ha nyugodtan végrehajtanád a bátorító parancsot, majd – ugyanazon tanúk színe előtt – visszajönnél hozzám, hogy most meg én hajtsam végre.

Inkább csatlakozzunk Austinhoz, és térjünk vissza az explicit performatívum első, legnagyobb hatású és bizonyíthatóan alapító példájához: „»Igen, akarom [*I do*] (úgymint: kijelentem, hogy törvényes feleségemül akarom venni az itt megjelent *X.Y.*-t)!« – ahogyan egy házassági szertartás során elhangzik." (5. [32.]) Ahogyan egyikünk nemrég írta egy specifikusan a *queer* performativitásról szóló fejtegetésben:

> Austin újra és újra visszatér az »egyes szám első személyű jelen idejű, kijelentő módban és cselekvő alakban lévő igéhez«… és a házasságkötés példája elgondolkodtató azzal kapcsolatban, hogy látszólag mennyire természetes az, ahogy az első személyű beszélő, cselekvő és mutató szubjektum létrejön az esküvő során, az állami autoritáshoz történő magabiztos folyamodással, a »tanúként« jelenlévő többiek csendes interpellációja által, és a (heteroszexuális) szupplementum logikáján keresztül, amely logika a nemek diadikus egységbe forrasztásával biztosítja az egyéni, szubjektív cselekvést. Az »akarom [*I do*]« szubjektuma csak annyiban »én [*I*]«, amennyiben hozzájárul, hogy egy szentesített, nemeket egységesítő »mi [*we*]« részévé váljon, amely egy »ők [*they*]« jelenlétében jön létre; és az én csak azáltal »akar [*does*]«, vagyis azáltal válik cselekvőképessé ezen a téren, hogy rituálisan misztifikálja túlazonosulását az állam vagy az egyház hatalmával (amelyre nincs személyes névmás).
>
> A házasságkötés példája magától értetődően sokkal ferdébb szögben vagy szögekben éri a queer olvasót. Azok a személyek azonosítják magukat *queer*ként, akiknek szubjektivitása abban rejlik, hogy visszautasítják vagy elferdítik a heteroszexuális szupplementum logikáját, illetve e logika utasítja vagy ferdíti el őket; hogy sokkal összetettebb gondolatokat társítanak az állami autoritáshoz; s hogy jóval kevésbé

önelégülten viszonyulnak mások tanúskodásához. Az első személy, az egyes szám, a cselekvő alak és a kijelentő mód megjelenése mind inkább csak kérdések, semmint előfeltételezések a queer performativitás vonatkozásában. [16]

Austinhoz hasonlóan a queer-recepció ferdeségének is szüksége van arra, és harcol is azért, hogy explicitté tegye az „akarom [*I do*]" túlsó oldalán fennálló viszonyokat. Bármely queer, aki tett már arra erőfeszítést, hogy elmagyarázza a barátoknak vagy a családnak, hogy miért *nem akarunk ott lenni az esküvőjükön*, annak ellenére, hogy szeretjük őket, belülről ismeri ezt, a kötelező tanúság dinamikáját, amelyet a házassági ceremónia megidéz. Nem csak abban az értelemben kötelező tanúság, hogy nem engedi meg az embernek, hogy hiányozzék, de abban az értelemben is, hogy a „tanúságnak" egy sokkal teljesebb jelentése (teljesebb, mint amire Austin valaha is gondolt) aktiválódik ebben a prototipikus performatívumban. A tanúság közösségének megképződése teszi az esküvőt esküvővé; a tanúság csöndje (nem beszélünk, örökre csöndben maradunk) teszi lehetővé az esküvőt; a fizikai jelenlétünk puszta, negatív, hatalommal bíró, de önkéntelen beszédaktusa – *kiváltképp* talán azok jelenlétéé, akiket az esküvő intézménye az önmeghatározás szándékával kizár – hagyja jóvá és erősíti meg privilégiumának törvényességét.



Zárt tárgyalás (Huis clos. Jean-Paul Sarte, 1954)

Szemügyre véve – ahogy az imént magunk is tettük – a tanú szerepét a beszédaktus terének létrehozásában: hová máshová jutunk, mint a házasságnak *mint* színháznak a témájához? A házasság, mint valamiféle negyedik fal vagy láthatatlan proszcéniumív, végighalad a világon (a heteroszexuális pár számára biztosított a jog, hogy kéz a kézben járjon az utcán), és folyamatosan újrarendezi maga körül ama viszonyokat, melyek a láthatóságot és a nézőséget, a hallgatólagost és a nyíltat, avagy annak a lehetségességét vagy lehetetlenségét övezik, hogy egy adott személy artikuláljon egy adott beszédpozíciót. A házasság nem mindig pokol, de az igaz, hogy *le mariage, c'est les autres*: [17] mint egy színjáték, a házasság mindig mások szemében és mások szeme előtt létezik. Úgy tűnik, a házasok egyik legmakacsabb hiedelme az, hogy nem magától értetődő dolog, hanem éppenséggel nagy kiváltság végignézni egy esküvőt, látni egy frissen házasodott párt, vagy

részesülni a titkaikban – beleértve a súlyos vagy gyalázatos titkokat, de a „boldog házasság” leplezetlen titkát is. A színjáték legkonvencionálisabb definíciójához hasonlóan, a házasság is látványosságként jön létre, amely nem engedi meg közönségének sem azt, hogy félrenézzen, sem azt, hogy közbelépjen.



William Powell Frith: The Marriage of Prince Wales with Princess Alexandra of Denmark, 1863. (részlet) Olaj, vászon, 222.7 x 309.8 cm.

És a házastársi kapcsolat ismeretelméletét továbbra is mélyen áthatja a házassági proszcénium erőtere. Az evilági bölcsesség megszerzése egyebek mellett abból áll, hogy használható repertoárt alakítunk ki olyan jó tanácsokból, mint például: ne várd, hogy *valaha is* megbocsátanak, ha azt mondod X barátodnak: „örülök, hogy elváltatok; soha nem tetszett, ahogy Y bánt veled”, aztán a barátod és Y újra összejönnek, még ha rövid időre is. Hasonlóképpen: ne gondold, hogy tudod, hogy mi történik vagy mi fog történni X és Y között, annak alapján, amit a barátod mond, hogy történik, vagy akár a turbékolós vagy vagdalkozós jelenetek alapján, amelyek azért kerülnek színpadra ilyen vagy olyan módon, hogy „hasznodra váljanak”. (Ami persze korántsem jelenti azt, hogy bármilyen tényleges hasznod származnék belőlük.)

Gondoljunk a viktoriánus regényekre: szerelmi cselekményük nem a házasságtörés pillanatában ér csúcspontjára, hanem amikor a házasság proszcéniumíve, ha gyötrelmes módon is, de áthelyeződik: amikor a házasság boldogtalan voltának ténye megszűnik látszólagos vagy nyílt titoknak lenni, és kölcsönös kötődéssé válik valakivel, aki a házasságon kívülről érkezik; amikor egy nő közöl vagy sejtet valamit a „házasságáról” egy baráttal vagy a szeretővel, olyasvalamit, amit nem mondana el a férjének. Ezek a pillanatok szoktak lenni a házassági regények legpusztítóbb vagy ismeretelméletileg „legnagyobb” pillanatai. Ezért válnak az efféle szövegek a házassági tanúskodás proszcéniumát érő elutasítások, törések vagy roncsolások lehetséges alapjainak és performatív potenciáljának vizsgálatává.

Például *Az aranyserleg* (*The Golden Bowl*) egész cselekményét egy rendkívüli ária szervezi, amit Charlotte Stant ad elő Amerigo hercegnek, volt szeretőjének, miután rábírta, hogy töltsön vele

egyedül egy délutánt, egy másik nővel kötendő házasságának előestéjén:

> Nem érdekel, mit gondol, nem kérek semmit Öntől – semmit, csak ezt az egyet. Meg akarom mondani – ennyi az egész; nem akarom elmulasztani, hogy elmondjam. Látni Önt egyszer, és Önnel lenni, lenni, ahogy most vagyunk, és ahogy szoktunk volt korábban, egy röpke órára – vagy mondjuk kettőre -, ezt remélem hetek óta. Természetesen úgy értem, megejteni a találkozót, még *mielőtt* – mielőtt Ön megteszi… Ez az, amim van. Most már ez lesz mindenem. Ez hiányzott volna", folytatta, „ha Ön úgy döntött volna, megvonja tőlem… Meg kellett kockáztatnom. Nos, Ön minden, amit remélhettem. Ez az, amit el kellett mondanom. Nem egyszerűen azt akartam, hogy szánjon rám egy kis időt, hanem azt, hogy tudja. Akartam" -folytatta, lassan, gyengéden, hangjában enyhe remegéssel, de az értelem vagy a mondatfűzés legkisebb megakadása nélkül – „akartam, hogy megértse. Vagyis azt akartam, hogy hallja. Azt hiszem, nem érdekel, hogy érti-e vagy sem. Ha egyszer nem kérek semmit Öntől, akkor még ennyit sem kérek – ennyit sem kérhetek. Hogy mit gondol rólam – nem számít semmit. Nem akarok mást, csak hogy örökké Önben legyen – és soha ne tudjon szabadulni a gondolatától -, hogy én *megtettem*. Nem mondom majd, hogy *Ön* tette – ha úgy tetszik, nem kell sokat gondolnia róla. De hogy itt voltam Önnel, ahol most vagyunk, és *ahogy* vagyunk -csak ennyit mondok… Ez minden. [18]



Az aranyserleg (The Golden Bawl. James Ivory, 2000)

Charlotte performatív kijelentésének szembeötlő körkörössége („Meg akarom mondani – ennyi az egész; nem akarom elmulasztani, hogy elmondjam… hogy itt voltam Önnel, ahol most vagyunk, és *ahogy* vagyunk -csak ennyit mondok") a házassági fogadalom performatív kijelentésével helyezi azt bonyolult viszonyba. Charlotte itt megelőzi a herceg esküvői fogadalmát, annak helyébe lép, anélkül azonban, hogy megakadályozná. Performatívuma azért olyan makacsul ismétlődő, mert nem arról van szó, hogy egyszerűen kitölthetné valamely már létező performatív konvenció űrlapját, hanem hogy ügyesen át kell manővereznie rajta egy alkalmi performatívum megteremtése végett. A házassági eskü egynémely vonását parodizálja – különösen azt a kétértelmű elhallgatást, amellyel a kijelentés aktusa minden esetben igényt formál arra, hogy megjelenítse, és ugyanakkor magába sűrítse a meg nem határozott szexuális aktusok narratíváját. („Én *megtettem* [azt]. … Nem mondom majd, hogy *Ön* tette [azt].") Azonkívül maximálisan kiaknáz egyfajta pátoszt („nem kérek semmit Öntől") a heteroszexuális szupplementum önhitt logikájától

való távolságtartásakor: „én”-jének cselekvőképességét éppenséggel *nem* egy másik „akarom [*I do*]” visszhangja hivatott biztosítani, amely visszamenőlegesen megalkotná azt egy stabil „mi”-n belül. De a nem biztosított „én” elszigetelődéséhez való kitartó ragaszkodás a szexuális zsarolás már-már explicit fenyegetését is maga után vonja („Nem mondom [*I won't say*] [most éppen], hogy Ön tette [azt]”). Továbbá Charlotte félreérthetetlenül a gótikus hagyományban helyezi el magát (gondoljunk akár a *The Monk*ra, akár a *Frankenstein*re vagy a *Daniel Derondá*ra), amelyben az esküvői fogadalom különféle változatai mint átkok vagy káromlások működnek, keresztülvágva az időn, nem megakadályozva, hanem megmérgezve a házasságot, előre vagy visszamenőleg, a mozgékonynak vélt performatív jelölő váratlan, szó szerinti értelmezésével. Charlotte Stant ezzel a beszéddel azt tette, amit tenni *tudott* – és ez nem kevés -, hogy létrehozza saját „én”-jét mint valamiféle állandó eltérülést, átvágva a házasság proszcéniumán, elbizonytalanítva azt a határt, amely meghatározza, hogy kinek lehet, kell, nem lehet, vagy nem szabad néznie kicsoda életének drámáját, s hogy mely „én”-ek képződhetnek meg vagy sem a „mi” formájában vagy a „mi” által, amely „mi” egyszerre jelenti is, meg nem is az állam hatalmát. [19]

Elmondhatjuk, hogy az explicit performatívum arra való alkalmassága, hogy magába tömörítsen és mozgasson ilyen típusú, az interlokúciós térre hatást gyakorló transzformáló erőket, teszi szinte elkerülhetetlenné azt, hogy – az Austintól magától származó számos elbátortalanító megjegyzés dacára – összekapcsoljuk a színházi előadással [*theatrical performance*]. Sőt mi több, hogy hasonlóképpen összekapcsoljuk a politikai vagy rituális aktivizmussal is. [20] Ez az összekapcsolás azonban, úgy tűnik, a színház hagyományos definícióját is kimozdítja a középpontból. Különösen a színház olyan meghatározásait támadja, amelyek szerint a színházi beszélők és az általuk kimondott szavak közti kapcsolatot előre rögzítettnek, vagyis alapvetően ellentmondásmentesnek kellene tekinteni. Nyilvánvalóan szó sincs arról, hogy a színházi előadás [*theatrical performance*] minden esetben (vagy legalábbis sokban) képes volna biztosítani a színészek számára azt a tetszés szerinti választást, mellyel mi „valóságos emberek” állítólag rendelkezünk azt illetően, hogy milyen szavak hagyják el a szánkat. De ha egy teresített, posztmodern performatívum-elemzés, mint a jelen tanulmány is, egyáltalán demonstrálni tud valamit, az bizonyosan nem más, mint hogy mennyire véletlenszerű és radikálisan *heterogén*, valamint mennyire kérdéses a kapcsolat bármely szubjektum és bármely megnyilatkozás között.[…] [21]

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick: Introduction. Performativity and Performance. In Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick (szerk.): *Performativity and Performance*. Routledge, New York – London, 1995. 1-14.]

Fordította: Müllner András
A fordítást ellenőrizte: Fogarasi György

Jegyzetek

1. Az angolban a *performance* szó a hagyományos színházi előadást és az alternatív színházi műfajokat is jelöli. A magyarban a *performansz* nevet az utóbbiak jelölésére használják. A jelen tanulmány címében szereplő *performance* fordítására sem a színházi előadás, sem a performansz nem tűnt alkalmasnak, mivel

mindkettő félrevitte volna az értelmezést. Ezért a *performancia* kifejezés mellett döntöttünk. Egy-két esetben, ahol a *performance*-t mégis az 'előadás' terminusával fordítjuk, kapcsos zárójelben feltüntetjük az eredeti kifejezést. [- *A ford.*]

2. *Performativity and Performance*, Harvard Egyetem, 1993. augusztus 26-29. (http://www.fas.harvard.edu/~englinst/archive/1993/93_conf.html; 2010. 10. 28.) A konferencia címét viselő kötetben az itt közölt szerkesztői bevezető mellett Timothy Gould, Joseph Roach, Sandra L. Richards, Cathy Caruth, Andrew Ford, Stephen Orgel, Elin Diamond, Cindy Patton, valamint Judith Butler tanulmánya jelent meg. [- *A szerk.*]
3. Jacques Derrida: Signature Event Context. In *Margins of Philosophy*. Ford. Alan Bass. Chicago, 1982.; Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, 1990. [Magyarul: *Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása*. Ford. Berán Eszter és Vándor Judit. Balassi Kiadó, Budapest, 2005.], és *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex"*. New York, 1993. [Magyarul: *Jelentős testek. A szexus diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea. Új Mandátum Kiadó, Budapest, 2006.]
4. E felismerés mintaszerű példája lehet Shoshana Felman *The Literary Speech Act* című munkája (Ford. Catherine Porter, Ithaca, 1983), amely egyszerre vállalkozik a *Don Juan* beszédaktus- és Austin színházi szempontú olvasására.
5. A sok szöveg közül, amely szemügyre veszi ezt az átalakulást, lásd Sue-Ellen Case (szerk.): *Performing Feminisms*. Baltimore, 1990; Richard Schechner: *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia, 1985; Michael Taussig: *Mimesis and Alterity*. New York, 1993; és Victor Turner: *The Anthropology of Performance*. Baltimore, 1985. A performanciáról és a performativitásról szóló fontos művek teljesebb listájához lásd a jelen kötet [Andrew Parker – Eve Kosofsky Sedgwick (szerk.): *Performativity and Performance*. Routledge, New York – London, 1995. – *A szerk.*] bibliográfiáját. A színházi tér hagyományos fogalmait körülíró ontológiai különbségtételekről lásd Philippe Lacoue-Labarthe: Theatrum Analyticum. *Glyph* 2 (1977), 122-143.; és Geoffrey Bennington: *Lyotard: Writing the Event*. New York, 1988.: „Minden színház három határt, megosztást vagy kizárást foglal magában. Először is, magának az épületnek a külső falait. A »való világ« kívül van, a színház belül. … A színházon belül jön létre egy második határ vagy megosztás, amely elválasztja a közönségtől a színpadot, kijelölve a teret, amit néznek, és a teret, ahonnan néznek. … Egy harmadik lényegi határ a színpadot választja el a színfalak vagy kulisszák mögötti tértől." (10-11.)
6. E párbeszédet bővebben lásd Eve Kosofsky Sedgwick: Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*. *GLQ* [A Journal of Lesbian and Gay Studies] 1 (1993), 2, amelyből a jelen bekezdés további része származik.
7. Michael Fried: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley, 1980.
8. Jean-François Lyotard: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Ford. Geoff Bennington és Brian Massumi. Minneapolis, 1984. [Magyarul: A posztmodern állapot. Ford. Bujalos István – Orosz László. In *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Századvég Kiadó, Budapest, 1993.]; J. Hillis Miller: *Tropes, Parables, Performatives: Essays on Twentieth-Century Literature*. Durham, 1991; Paul de Man: *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, 1979. [Magyarul ld.: *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György. Magvető, Budapest, 2006].
9. J. L. Austin: *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA, 1975. [Magyarul: *Tetten ért szavak. A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott Willam James előadások*. Szerk. J. O. Urmson, ford. és bev. tanulmány Pléh Csaba. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.]
10. A *queer* tágabb értelemben „különös", „furcsa", szűkebben értelemben „meleg", „homokos" jelentésű. – [*A ford.*]

11. Text of Pentagon's New Policy Guidelines on Homosexuals in Military. *New York Times*, 1993. július 20. A16. (országos kiadás), kiemelés tőlünk – A.P, E.K.S.
12. Eric Schmitt: New Gay Policy Emerges as a Cousin of Status Quo. *New York Times*, 1993, július 20. A14. (országos kiadás)
13. Foucault például a következőket írja a szexualitásról: „[…] korántsem az a fontos, hogy tudjuk, végül is igent vagy nemet mondanak-e a szexre, nem az a fontos, hogy szabad-e a szexualitás vagy tilalomfák veszik-e körül, hogy végül is tisztában vagyunk-e jelentőségével vagy tagadjuk a hatását […] ennél sokkal inkább érdekel az a tény, hogy beszélnek a szexualitásról […] egyszóval nekünk a szexualitás »diszkurzív ténye« […] a fontos." *The History of Sexuality* (Bevezetés), 1. kötet. Ford. Robert Hurley. New York, 1978. [Magyarul ld.: Mi, viktoriánusok. In *A szexualitás története. A tudás akarása*. Ford. Ádám Péter. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1996. 15-16.] A foucault-i lépés természetesen nem azonos Austin megkülönböztetésével egy kijelentés (igaz vagy hamis) állítása és e kijelentés performatív ereje között – az igen kontra nem hangsúlyának visszavétele nem ugyanaz, mint az igaz kontra hamis hangsúlyának visszavétele. A két tendencia mindazonáltal egybevágó struktúrával rendelkezik; nagyon hasonló értelmezői jártasságokat igényelnek és jutalmaznak. Azt mondhatjuk, hogy mind Austin, mind pedig Foucault arra képezik az olvasókat, hogy azonosítsanak és hajtsanak végre egyfajta alak/háttér megfordítást, amit a Gestalt pszichológia elemzett a 20. század első felében. Austin például felhagyott azzal a törekvéssel, hogy megkülönböztesse azokat a kijelentéseket, amelyek lényegileg performatívok, azoktól, amelyek lényegileg konstatívok, s végül egy olyan helyettesítő leírást ajánlott, amely bármelyik kijelentésre érvényes, és az észlelés és figyelem terminusaiban (amilyen például a furcsa, intranzitív „elvonatkoztatni" ige) fogalmazódik meg: „A konstatív megnyilatkozást vizsgálva elvonatkoztatunk a beszédaktus illokúciós aspektusaitól […], és a lokúciós oldalra összpontosítjuk figyelmünket […] A performatív megnyilatkozást vizsgálva, amennyire csak lehetséges, a megnyilatkozás illokúciós erejére figyelünk, és eltekintünk a tényeknek való megfelelés dimenziójától." (145-146. [*Tetten ért szavak*, 140-141. Az eredeti Austin-szöveg itt idézett részletében két helyen szerepel az *abstract* ige, a magyar fordító először az 'elvonatkoztat', másodszor az 'eltekint' igével élt. – A ford.])
14. Miközben a *dare* („merészelni, bátorkodni") ige szó szerinti jelentése szerint az *I dare you* bátorításra utal („bátorítalak"), a kifejezés idiomatikus értelme ezzel éppen ellentétes: „ne merészeld" (vö. Austin példájával: „Ne merészeld becsukni [*I dare you to shut it*]", ld. *Tetten ért szavak*, 85). Az idiomatikus használatkor valójában a heccelés ironikus szerkezetével van dolgunk, melyben a bátorítás eltántorítás értelmű, mint például az „azt merd megtenni" kifejezésben, mely éppen ezért az *I dare you* szerkezetileg legpontosabb fordítása volna. [- *A ford.*]
15. *Il gran rifiuto*. *Inferno*, III. 60. Lásd még Kavafisz versét: „*Che fece…il gran rifiuto*". In C. P. Cavafy: *Collected Poems*. Ford. Edmund Keeley és Philip Sherrard,. Szerk. George Savidis. Javított kiadás, Princeton, 1992. 12. [A nagy Lemondás. In Dante: *Pokol*, III. 60. Ford. Babits Mihály.; Kavafisz: Che fece… il gran rifiuto, Ford. Somlyó György. In Kavafisz: *Alexandria örök*. Kalligram, Pozsony, 2006. 96.]
16. Eve Kosofsky Sedgwick: Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*. *GLQ* [A Journal of Lesbian and Gay Studies] 1 (1993), 3-4.
17. Utalás Jean-Paul Sartre *Zárt tárgyalás* (*Huis clos*) című 1944-es színdarabjának híres mondatára: „*l'enfer, c'est les autres*"(a pokol: a többiek). [- *A szerk.*]
18. Henry James: *The Golden Bowl*. Harmondsworth, Middlesex, 1980. 93-94.
19. Mióta a fenti bekezdéseket írtam, még többet dolgoztam ugyanezeken a témákon és részleteken, végül egy további és ettől valamelyest különböző összegzéshez jutottam. Egy megjelenés alatt lévő esszében, amelynek címe *A performatívum körül*, azt javaslom, hogy hasznos lenne az olyan nyelvet, amilyen Charlotte Stanté, nem a szoros értelemben vett performatívumok osztályába sorolni, hanem egy új

osztályba, a *periperformatívumok*éba. A periperformatívumok olyan kijelentések, melyek nem valódi performatívumok, hanem explicit módon utalnak explicit módon performatív kijelentésekre. Remélem, sikerül megmutatnom, hogy ennek a fogalomnak az ereje képes arra, hogy térben elrendezze a performatívum körüli, illetve ahhoz kapcsolódó nyelvi környezetet (ellenpontozva a temporalitásra helyezett hangsúlyt a performatívumról folytatott Derrida utáni vitákban); így a térbelinek az a hangsúlya, amely a performativitás és a performancia jelen tárgyalásának alapját képezi, remélem, jobban alátámasztottá és kimunkáltabbá válik majd. – EKS

20. Például Judith Butler „a színházi munka és a színházi aktivizmus konvergenciáját" elemzi. In *Bodies that Matter*, 233. [Magyarul ld. *Jelentős testek*, 220.]
21. A kötet egyes tanulmányainak bemutatását elhagytuk. [- *A szerk.*]

Irodalomjegyzék

- Austin, J. L.:*How to Do Things with Words*. Cambridge, MA, 1975. **[**Austin, J. L.:*Tetten ért szavak. A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott Willam James előadások*. Szerk. J. O. Urmson, ford. és bev. tanulmány Pléh Csaba. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.]
- Bennington, Geoffrey: *Lyotard: Writing the Event*. New York, 1988.
- Butler, Judith: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex"*. New York, 1993. [Butler, Judith: *Jelentős testek. A szexus diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea. Új Mandátum Kiadó, Budapest, 2006.]
- Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, 1990. **[**Butler, Judith: *Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása*. Ford. Berán Eszter és Vándor Judit. Balassi Kiadó, Budapest, 2005.]
- Case, Sue-Ellen (szerk.): *Performing Feminisms*. Baltimore, 1990.
- Dante: *Pokol*, III. 60. Ford. Babits Mihály.
- de Man, Paul:*Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, 1979. [de Man, Paul:*Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György. Magvető, Budapest, 2006.]
- Derrida, Jacques: Signature Event Context. In *Margins of Philosophy*. Ford. Alan Bass. Chicago, 1982.
- Felman, Shoshana: *The Literary Speech Act*. Ford. Catherine Porter, Ithaca, 1983
- Foucault, Michel:*The History of Sexuality* (Bevezetés), 1. kötet. Ford. Robert Hurley. New York, 1978. [Foucault, Michel:Mi, viktoriánusok. In *A szexualitás története. A tudás akarása*. Ford. Ádám Péter. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1996. 15-16.]
- Fried, Michael: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley, 1980.
- James, Henry:*The Golden Bowl*. Harmondsworth, Middlesex, 1980.
- Kavafisz: „*Che fece...il gran rifiuto*". In *Collected Poems*. Ford. Edmund Keeley és Philip Sherrard,. Szerk. George Savidis. Javított kiadás, Princeton, 1992. **[**Kavafisz: Che fece... il gran rifiuto, Ford. Somlyó György. In Kavafisz: *Alexandria örök*. Kalligram, Pozsony, 2006.]
- Kosofsky Sedgwick, Eve: Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel*. *GLQ* [A Journal of Lesbian and Gay Studies] 1 (1993)
- Lacoue-Labarthe, Philippe: Theatrum Analyticum. *Glyph* 2 (1977), 122-143.
- Lyotard, Jean-François:*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Ford. Geoff

Bennington és Brian Massumi. Minneapolis, 1984. [Lyotard, Jean-François:A posztmodern állapot. Ford. Bujalos István - Orosz László. In *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Századvég Kiadó, Budapest, 1993.]

- Miller, J. Hillis:*Tropes, Parables, Performatives: Essays on Twentieth-Century Literature*. Durham, 1991
- Schechner, Richard: *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia, 1985.
- Schmitt, Eric: New Gay Policy Emerges as a Cousin of Status Quo. *New York Times*, 1993, július 20. A14. (országos kiadás)
- Taussig, Michael: *Mimesis and Alterity*. New York, 1993.
- Text of Pentagon's New Policy Guidelines on Homosexuals in Military. *New York Times*, 1993. július 20. A16. (országos kiadás) URL: http://www.nytimes.com/1993/07/20/us/gay-rights-military-pentagon-s-new-policy-guidelines-homosexuals-military.html 2010. 10. 28)
- Turner, Victor: *The Anthropology of Performance*. Baltimore, 1985.

© Apertúra, 2010. Ősz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2010/osz/parker-sedgwick-performativitas-es-performancia/