

Megszűnik az egyéniség, erők és el-  
lenerők játékvá egyszerűsödik. (...)  
Elvesznek a jellemek az átformáló-  
dásuk vázlatos jellegében. Az egyes  
szereplők kevésbé hasonlítanak  
magukra, mint a többi szereplőre.  
(IONESCO, 192)

A színházhoz és a drámairodalomhoz való forra-  
dalmi viszonyulás tehát, szükségszerűen, a régi el-  
törlésével egyidőben az új keresését és érvényre jut-  
tatásának mindenek előtt való szándékát állítja e  
drámatörténeti jelentőségű folyamat origójába. Ser-  
reau javaslata, a *nouveau théâtre* kifejezés is a jelen-  
ség e lényeges és megkérdőjelezhetetlen aspektu-  
sára helyezi a hangsúlyt. A magyar szakterminoló-  
giában szintén használatos az „új színház” megje-  
lölés, ugyanakkor zavart okozhat, hogy e kifejezés  
használata bármely, az aktuálisan jelen lévő szín-

házi tendenciától eltérő irány esetében magától ér-  
tetődő lehet. A magyar teoretikusok között is szé-  
les körben ismert művében Lehmann például az  
abszurd és az epikus színházról elkülönülő és a  
posztdramatikus színház felé mutató tendenciával  
kapcsolatosan használja az új színház kifejezést.<sup>25</sup>  
A Budapesten Új Színház – illetőleg a múlt évi vál-  
tozások óta *újszínház* – néven működő intézmény  
további félrevezető konnotációként kapcsolódhat  
ehhez a kifejezéshez, mindenképpen pontosítást  
igényel tehát a használata. Éppen ezért, bár kétség-  
telen, hogy a megközelítéstől függően indokolt le-  
het egyik vagy másik elnevezés előnyben részesíté-  
se,<sup>26</sup> számunkra – a szintén használatban lévő *no-  
veau roman, nouvelle vague* mintájára – a Serreau  
által javasolt *nouveau théâtre* változatlan, francia  
nyelvű formája tűnik a legkevésbé ambivalensnek  
és így a legalkalmasabbnak a francia dráma- és szín-  
háztörténet e sajátos jelenségének megnevezésére.

## Bibliográfia

- ADAMOV, Arthur, *Túl az abszurd színházon*, ford. Sz. Szántó Judit, Korszerű színház, no. 84. Budapest, 1966 (ADAMOV)  
ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. Sarkadi János, Lazi, 2004 (POÉTIKA)  
BALOTA, Nicolae, *Abszurd irodalom*, ford. Zirkuli Péter, Gondolat, Budapest, 1979 (BALOTA)  
BECKETT, Samuel, *Godot-ra várva*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil, in: *Samuel Beckett összes drámái*, Európa 2006 (BECKETT)  
CAMUS, Albert, *Sziszüphosz mítosza*, ford. Vargyas Zoltán, Magvető, Budapest, 1990 (CAMUS)  
ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Pelican Books, 1968 (ESSLIN)  
IONESCO, Eugène, *A kopasz énekesnő*, ford. Gera György; *A kötelesség oltárán*, ford. Bognár Róbert, in: *Drámák*, Európa, 1990 (IONESCO)  
IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1966 (NCN)  
JACQUART, Emmanuel, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, 1998 (JACQUART)  
PAVIS, Patrice, *Színházi szótár*, L'Harmattan, 2006 (PAVIS)  
SERREAU, Geneviève, *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, 1966  
UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris, 1978

<sup>25</sup> „...Nem szabad az abszurd és az epikus színház „folytatásáról” beszélni az új színházban, hanem meg kell mutatni azt a törést, hogy míg mind az epikus, mind az abszurd színház kitart egy fiktív és kitalált szövegvilág különböző eszközkö-  
kel történő megjelenítésének dominanciája mellett, addig a posztdramatikus színház már nem.” Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház*, Balassi, 2009, 58

<sup>26</sup> Magyar Miklós nemrégiben megjelent *Örkény István és a francia abszurd dráma* című könyvében (Budapest, 2013, Munda Novus), mint írja, az egyszerűség kedvéért az „abszurd” szót használja Ionesco és Beckett műveinek bemutatásakor, ami a tanulmány témáját tekintve tökéletesen érthető. Balotá szintén kizárólag Ionesco és Beckett műveit elemzi a nyugat-európai abszurd irodalmat történetiségében ismertető, fentebb már említett művében. Úgy tűnik, a drámaírás gyakorlatában e két szerző művei képviselik a leginkább „vegytiszta” formában mindazt, amit az elmúlt évtizedek elméleti írásai „abszurd dráma”-ként definiálnak.

VÉCSEI ANNA

Angélica Liddell.

Dráma és performansz

### I. Bevezető

#### I.1 Miért éppen Angélica Liddell?

Ez a szakdolgozat egy itthon mindmáig ismeret-  
len, vagy csak a színházi szakma egy igen szűk  
rétege számára ismert kortárs spanyol dráma-  
író, rendező, látványtervező és színész, a Lewis  
Carroll *Alice*-a után a Liddell művésznévét választó  
Angélica Gonzalez különös művészetéről kíván  
szólni. A választásom oka, hogy meggyőződésem  
szerint egy nagyon tehetséges, igen eredeti alkotó-  
ról van szó, akinek a munkáit az Erasmus program  
révén Madridban töltött kilenc hónap alatt sikerült  
megismernem, és akit evvel a dolgozattal szeretnék  
bemutatni a magyar közönségnek is. Az olvasás  
nyilván nem egy pontján érezzük majd távolinak,  
az itthoni színházi struktúrába beilleszthetetlennek  
azt a színházat, amit a művész (ez a kifejezés őt ma-  
gát valószínűleg a végletekig ingerelné) képvisel,  
nem árt azonban tudnunk, hogy maga a spanyol  
színházi szakma is afféle *outsider*ként tekint rá, sőt  
ő maga is, lényegében előzmények és kontextus  
nélküli zárványként<sup>1</sup> definiálja az általa 1993-ban  
alapított Atra Bilis társulatot. Hogy ez a kijelentés  
mennyiben igaz, azt majd a későbbiekben meglát-  
juk, annyi azonban biztos, hogy a művész minden  
egyik munkája olyan sokféle elemből áll, és annyi-  
féle referenciát és nyíltan vállalt művészi hatás nyo-  
mait viseli magán, hogy a színház esztétáinak fel-  
fedező kedve számára igencsak burjánzó táptalajt  
kínálnak. Vizsgálódásaimat azzal kezdem, hogy  
szemügyre veszem a hazai és nemzetközi szakmai

sajtó körében olyannyira felkapott, számos polé-  
mia kereszttüzében álló alkotó biográfiájának meg-  
határozó pontjait, valamint érdeklődésének irá-  
nyultságát. Számára a színház harc két hazug kö-  
zött, akik közül az egyik a világot a haladás irányá-  
ba provokáló színész, a másik pedig az ugyanezen  
haladásnak gátat vető, a társadalmi rendet és nor-  
mákat megtestesítő néző.<sup>2</sup>

#### I.2 A korai művek kritikai visszhangja

Ahhoz, hogy megérthessük Liddell műveinek  
világát, és különösen a performansz műfaja  
iránti hajlandóságát, először őt magát kell  
megértenünk, a környezetet, ahonnan elindult és  
a vágyakat, amelyek az egyre haladó időben kifej-  
lődtek benne.

Az 1966-os születésű Angélica Gonzales Figue-  
resben,<sup>3</sup> vagyis katalán földön látta meg a napvilá-  
got. Apját, aki haladatos katona volt, később áthe-  
lyezték egy Valencia melletti faluba, így Angélica  
gyermekéveit egy katonai táborban töltötte, mely-  
nek emlékei, agresszív légköre, durva, ugyanakkor  
sajátos nyelvezete, és rendkívül szigorú szabályai,  
amelyek nagy mértékben korlátozták az egyéni sza-  
badságot, minden bizonnyal hatással voltak a kis-  
lányra.

„Apám katona volt. Az volt a munkája, hogy át-  
vizsgálja a katonák leveleit, amiket az anyjuknak,  
barátjainknak, vagy a nővéreknek írtak, és kitör-  
lője belőlük azokat a mondatokat, amiket veszély-  
esnek ítélt(...) Így tanultam meg olvasni. A ka-  
tonák szerelmesleveleiből (...) Papa, azt akarom,

<sup>1</sup> CORNAGO, Óscar, *Conversaciones con Angélica Liddell*, In: *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos, 2005, 317–329.

<sup>2</sup> LIDDELL, *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres* [Rameau unokaöccse meglátogatja a hegyi barlangokat]

<sup>3</sup> Az életrajzhoz egyrészt lásd CORNAGO, *Atra Bilis o el rito de la perversión*, valamint EGUIA ARMENTEROS, *Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia* című munkáit

hogy ma este meghallgass néhány szerelmes levelet, amit a lányodnak írtak.”<sup>4</sup>

Később a szülei a hatalmas gótikus katedrálisról híres északi városba, Burgosba küldték egy apácák által vezetett kollégiumba – egy újabb hierarchizált, és erősen szabályozott környezetbe. A fiatal lány tehát már igen korán megismerte a zárt társadalmi szervezetek belső világát, ami aztán sokakban elveti a lázadás csíráját. Angélica esetében is így történt, az ő műveiben az egyház mindig valami rossznak, a hatalom megtestesítőjének, korruptnak, és hipokritának van ábrázolva,<sup>5</sup> ahogyan a társadalom minden hatalmassága, mindenki, aki nem szegény, de eltűri maga körül a nyomort, mindenki, aki a nyugati civilizáció valamelyik országának a polgára.

„Nem fogok bemenni magával erre a helyre  
Undorít ez a sok tiszteletre méltó ember  
Nem érdekel, hogy kire szavaztak  
Nem érdekel, hogy jó, vagy rossz emberek  
Van, hogy dönteni kell, úgy általában  
És azoknak kell a pártját fogni, akikkel a leginkább kibaszta  
Nem csinállok magamból áldozatot  
Biztosíthatom, hogy a dolog legszörnyebb részéről hallgatók.”<sup>6</sup>

A középiskola elvégzése után érdeklődése a pszichológia szak felé vezetete. Ugyanebben az időben a Királyi Színművészeti Főiskolán színészetet is tanult, amit aztán Marc Antonio de la Parra drámaíró kurzusa (1992–1993) követett. Már az első drámai szövegével, a tévésorozatokat által inspirált *Greta quiere suicidarse*<sup>7</sup> (1988) -vel is díjat nyert, mégis öt évet kellett várnia arra, hogy kiadják valamelyik

írását. Ez lett a *Leda*, amit még la Parra tanári felügyelete alatt írt. Ugyanebben az évben alapította az Atra Bilis Társulatot is, melynek központi párosát lényegében még ma is ő és Gumersindo Puche alkotják, és amelynek munkájában Liddell mint szerző, látványtervező, rendező és színész vesz részt. Az első bemutatójuk az *El jardín de las mandragoras*<sup>8</sup> volt, középpontjában öngyilkossággal, metamorfózissal, és önfeláldozással, legfőképpen pedig a szerző *ars poeticájaként* is felfogható, a csak a fájdalomon keresztül fellelhető szépség keresésével.<sup>9</sup> Ezt követte a *Dolorosa* (1994), amelyben az előadók száma kettőre csökkent, ami a későbbi alkotások jelentős részében is így maradt, és Cornago,<sup>10</sup> szerint, a legmegfelelőbb az alkotó céljaira, azaz a két eszme/akarat közötti feszültség kiélézésére.<sup>11</sup> A történet főszereplője egy prostituált, aki képes lenne bárkiért odaadni az életét. A korábrinál ez már egy fokkal konkrétabb, stilizáltabb és kifejezőbb előadás, ahol először jelenik meg a beteg test gondolata, mint a világ betegségének metaforája. Ez előrevetíti a test metaforikus használatának a későbbi alkotásokra is jellemző gyakorlatát. Az előadás referencia-hálójába tartozik többek között, az öngyilkosságot elkövetett nagy huszadik századi japán filozófus, regény-, és drámaíró, Yukio Mishima is.

A Társulat következő előadása – talán nem véletlenül – már egy bunraku technikával létrehozott *Frankenstein* bábelőadás volt, ami amellett, hogy végre kivívta a kritikusok elismerését<sup>12</sup> Liddell dramaturgiájának változásában is alapvető szerepet játszott. Akár a *Triptico de la Aflicción*,<sup>13</sup> akár a *Trilógia. Actos de resistencia contra la muerte*<sup>14</sup> bármelyik darabját nézem, egy sincs, amelyben ne kapna kiemelt jelentőséget kínzó és áldozat viszonya – legyen szó akár konkrét, akár elvont alakokról. Úgy

is mondhatnám, hogy ez a viszony az, amelyből az előadások cselekménye kibomlik, de később sem tűnik el, csak még inkább teret nyer, és az általa generált feszültséggel gyakorlatilag elárasztja a színpadot és a nézőteret. A *Frankenstein* gótikus világában mind a zene, mind a gyertyák a romantikus hangulat felkeltését célozzák, a lírai hangulat és rituális tónus mégsem hátráltatja a korábrinál közvetlenebb kommunikáció megindulását a nézővel.<sup>15</sup>

Az erre irányuló vágy aztán még erősebben kifejezést nyert a töredezettebb narratívát, de a performansznak nagyobb teret adó *La falsa suicida* – ban<sup>16</sup> (1998), ebben a Hamlet parafrázisban, ami éppen a fent említett oknál fogva fennakadt sok kritikus hálóján. Míg azonban Pérez-Rasilla<sup>17</sup> „*Innecesariamente alargado*”<sup>18</sup> címet viselő kritikája szerint „nem tartalmaz elég elemet, ami egy elfogadható előadáshoz kellene”,<sup>19</sup> Cornago úgy vélte, hogy a narráció és színpadi akciók szétválásával a különböző elemek, mint például a zene, önmagukban nagyobb intenzitást tudnak elérni. Az egyébként nem túl bonyolult történet középpontjában Horatio, a macska-mészáros és Ophelia a peepshow-ban dolgozó lány kapcsolata áll, amit egy véletlen találkozás indít: a lány kiugrik az ablakon, a férfi pedig megmenti, azon az áron, hogy ő maga válik nyomorékká. A mű felteszi a kérdést, hogy vajon valóban öngyilkosság történt-e, és az által, hogy Pedro Villora<sup>20</sup> a *Frankenstein*hez hasonlóan ezt is a klasszikusok újraolvasására buzdító művek<sup>21</sup> közé sorolja, nekünk magunknak is lehetőségünk támad arra, hogy egy közel négyszáz évvel korábban született művel kapcsolatban is feltegyük ugyanezt a kérdést. A *La falsa suicida*-ban Liddell egy másik későbbi kedvenc eszközét is bevezeti a gyakorlatba. Ez a nézés aktusának többlet-jelentéssel való megtöltése és egyben deformációja, kukkolássá degradálása,<sup>22</sup> azaz a peepshow-ban lezajló eseményeket nyomon követő színházi néző büntársi sze-

repbe való transzponálása.<sup>23</sup> Ez persze csak egy trükk, amelyben a néző későn érti meg, hogy mi történt vele, de egy olyan trükk, amit Liddell újra és újra, mind nagyobb lelkesedéssel és biztosabb kézzel használ fel a cél érdekében. Vegyük csak a legkézenfekvőbb példát, az *El matrimonio Palavrakis* utolsó, katartikus, és már önmagában is megalázó és rémisztő jelenetét, amikor az Elsa karakterének halálával szerepétől megváltó Angélica, a meztelen, férfiaságát percekben keresztül egy tortával kenegető Sindo Puchéról – a hajdani Mateo – polaroid képeket készítve, egyszerre csak a nézők felé fordítja a gépét, és leplezetlen elégedettséggel körbemutatja.

## II. Családragényeink vége? A Fájdalom Triptichon.

### II.1 A beérkezés

Hogy kezdjem el?<sup>24</sup> – kérdezhetném, mint a Kurva az *Y los peces*... kezdő mondatában... Kezdhethetném azzal, hogy mind szerettük gyerekkorunkban a Grimm meséket, mit sem tudva róla, hogy az eredeti szövegnek valójában a közéletben sem jártunk, hogy az valami mélyebb, félelmetesebb, ösztönösebb világból táplálkozott, mint amit akkor még fel lehetett kínálni a számunkra. A horror tehát el lett választva a gyerekkortól, a gondos szülők megkímélték az ártatlanságot a tudatalatti eme veszedelmes manifesztumaitól, és helyesen tették. De vajon így történt-e minden esetben? Természetesen, nem, sőt. A család kell, hogy jelentse a biztonságot, a bizalmat és az érdek nélküli kapcsolatokat, mégis azt mondjuk rá, „intézmény”. Vagyis zárt rendszer. Ha meghibásodik valami, nincs menekvés, az egész meghibásodott, és akkor elkezdődik a horror. Valami hasonlót gondol

<sup>4</sup> részlet Liddell *Anfaegtelse* (2008) című előadásából.

<sup>5</sup> *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* [És a halak harcba szálltak az emberek ellen] című darabjában megemlíti egy jelenetet, amikor az egyik pap-tanárunk megtanította nekik a „dugni” kifejezést, és leírja hozzá saját gyerekkori elképzelését és undorát.

<sup>6</sup> LIDDELL, *Mi relación con la comida* [Az étkezéshez fűződő kapcsolat], 25.

<sup>7</sup> *Greta quiere suicidarse* [Greta meg akarja ölni magát]

<sup>8</sup> [A mandragórák kertje]

<sup>9</sup> Az elkövetkezőkben, Liddell műveinek ismertetéséhez Cornago felsorolását követem. / CORNAGO, *Atra Bilis o el rito de la perversion*

<sup>10</sup> Uó, Uó.,

<sup>11</sup> Habár véleményem szerint nem ez az alkotó valódi módszere az ellentétek kiélézésére, sokkal inkább az irónia, a túlzás, vagy a különböző elemek groteszk együtthatása az, ami a nézőben ambivalens érzéseket generál.

<sup>12</sup> Vö. VILLORA, *El dolor de ser Angélica* (Liddell), valamint CORNAGO, *Atra Bilis o el rito de la perversion*

<sup>13</sup> [A Fájdalom Triptichon]

<sup>14</sup> [Trilógia. A halállal való ellenszegülésre tett kísérletek]

<sup>15</sup> CORNAGO, Uó.

<sup>16</sup> [Az álöngyilkosság]

<sup>17</sup> PÉREZ-RASILLA, 38.

<sup>18</sup> [Szükségtelenül hosszú]

<sup>19</sup> Uó, Uó.

<sup>20</sup> VILLORA, *El dolor de ser Angélica* (Liddell), 11.

<sup>21</sup> Vö. *El matrimonio Palavrakis- Yerma, Hysterica Passio – Hypolitos*-allúzióival, vagy az *El año de Ricardo*-val és az *Y cómo no se pudrió*... *Blancanieves*-szel (Shakespeare: *III. Richárd* és Grimm: *Hófehérke* meséjének parafrázisai)

<sup>22</sup> A néző kukkolóvá alacsonyításának kérdését Fischer-Lichte is felteszi Marina Abramović *Lips of Thomas* [Tamás ajkai] című performanszának kapcsán.

<sup>23</sup> CORNAGO, Uó.

<sup>24</sup> LIDDELL, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, 11.

Liddell is a család intézményéről. Elvégre hierarchizált, alá-fölérendeltségi viszonyon alapuló hatalmi szisztémáról van szó, tehát semmiképpen sem lehet jó. Elég csak megvakarni egy kicsit a felszínét, és máris ott állnak előttünk a szörnyek. Akik mellesleg mi magunk vagyunk. Tizenkét évbe került, de végül rátalált a témára, megerősítette eszköztárát, már épp hogy csak a lehetőség hiányzott. Nemsokára azonban az is megadatott neki: a 2003-as Alternatív Színházi Fesztivál Kortárs Színpada Alkotói portré-sorozatához ezúttal Angélica Liddell *El Triptico de la Aflicción* című művére esett a választás.

A színpad tele van játék babák szanaszét szórt maradványaival, ebben gázol, hampereg és szeretkezik Elsa és Mateo Palavrakis, és együtt kiáltják az első sikertelen táncverseny után, *Gyűlöllek világl! – Gyűlöllek!*<sup>25</sup> Így fogan a kis Cloé, anyja reményei és apja aggodalmai közepette, amit a születést követően a görcsös rémület vált fel mindkettejük részéről. Vajon hány percig kell főzni a rizst, vajon nem beteg-e a gyerek, mit kell tenni, ha az, és míg Elsa reméli, hogy a heroikus feladat valamilyen csoda folytán mégis megoldható lesz, Mateo már tudja, hogy képtelenek rá. Vajon melyik szülő ne ismerné az aggodalmaikat? A színpad terébe a két színészen kívül senki se lép, és hol sárgás fényben, hol szinte teljes sötétben kell végigjátszaniuk az előadást. Legtöbbször nem is ők beszélnek, a színpadon kívülről (off) szól a hangjuk, a narrátoréval váltakozva. Ez ugyanis egy mese, egyfajta Grimm mese, ahol a farkas megeszi a kis Piroskát. A kislány hirtelen és tragikus halálával (a szépsége és az élete miatti állandó aggodalmak immár céljukat veszítik) sem oldódnak fel a szülők szorongásai. Palavrakis úr általános iskolás lányok bugyiját vásárolja meg édességért cserébe, és mind a ketten azon igyekeznek, hogy ugyanezekkel az édességekkel (saját megszenvedett gyermekkoruk egyetlen vigaszával) igyekezzenek lekenyerezni a kis Cloé hazajáró szellemét. Ha ugyan ő az, aki visszajár a lepedőket szétszaggatni a kissozába. Liddell egyik dramaturgiai fogása éppen az, hogy a realitásból, a hétköznapiból, – vagy éppen csak annak látszóból? – amilyen a szülők aggodalma az első gyerek előtt, kibontja a rémségeset. Hogy ami a néző szeme előtt lejátszódik, hirtelen, egy utólag szinte detektálha-

atlan pillanatban átlépjen egy határt. Ez a határ pedig egy konvencióból, ha úgy vesszük társadalmi elvárásból (vagy mégis ösztönből?) származó egyezmény, mely szerint: a szülők a gyermekeik javára és védelmére vannak. Ez az a konvenció, amiből olyan nehéz kilépni, de amiből a művész határozott és nem titkolt célja valósággal kiugrasztani minket: hogy a szép teória többé ne legyen képes elfedni előlünk a dolgok gyakorlati megvalósulását. Liddell dramaturgiája tulajdonképpen egyfajta krimi, habár látszólag nem titkol semmit, és nem is igyekszik félrevezetni minket. Canale találoan hasonlította az Oidipusz királyhoz,<sup>26</sup> ahol a bűnöst kereső király végül önmagát találja meg. A kutató díja egy tükör, amiben saját szörnyeteg-arcát látja viszont.

Miután a szülők az évek óta tartó sikertelen próbálkozások után végre valóban megnyerik a táncversenyt, a hazatérő pár veszekedni kezd, vajon miért volt előző este hat kés az asztalon, és semmi más. Se villa, se kanál – és Elsa nem tudja megválaszolni a talányt. Végül egy telefon visszaszólítja őket a verseny helyszínére az ott hagyott trófeáért, de a hazaúton egy baleset véget vet Mateo életének. Csak később, a hangszórókból halljuk Elsa rendőrségi kihallgatásának szövegét, amely fokozatosan rábírja annak be-, és felismerésére, hogy a férje szexuálisan zaklatta, majd pedig brutálisan meggyilkolta lányukat, a hétéves szépségkirálynőt. A színpadon, az emlékezés folyamatának segítségével felbukkanó emlékekkel párhuzamosan, önműködő plüssmacskák és kutyák villogó szemekkel araszolnak előre-hátra.

„NARRÁTOR: Miért nem jelentette fel a férjét Palavrakis asszony? (Szünet) Voltak a kislányon emberi harapásnyomok?

ELSA: Nem, azok nem.

NARRÁTOR: De az ön férje volt a farkas, Palavrakis asszony. Érti? A farkas.

ELSA: Sosem láttam harapásnyomokat.

NARRÁTOR: Ne csapjon be, Palavrakis asszony. Ne hamarkodja el a választ! Voltak a kislányon emberi harapásnyomok?

ELSA: Nem tudom. Maga bűntudatot akar kelteni bennem.<sup>27</sup>

...

Valbuena rámutat,<sup>28</sup> hogy az *El matrimonio Palavrakis*-ban a legfontosabb események, mint a kislány meggyilkolása, vagy bántalmazása etc. sosem a színpadon, a nézők előtt történnek meg, csupán színpadi akciókból és vizuális jelekből következtethetünk rájuk, amíg valaki el nem meséli őket.

Elsa a kihallgatása során felidéz egy emléket, amikor a kislány megvágta magát a születésnapján és öhelyette azonnal az apjához rohant.

„Hozzá ugrottam, hogy megvigasztaljam, de ő az apját ölelte meg. Az apját. Mintha a szerelmese lett volna. Összevázta az ingét. Azt hiszem, hogy legbelül ők ketten egy valódi románcot éltek át.”<sup>29</sup>

Művészetét a legtöbb kritikusa a túlkapasok, szélsőségek színházaként írja le, sőt sokan elborzadnak, vagy éppenséggel fanyalognak a témaválasztásain. Az Atra Bilis előadásain megszokott, hogy többen is távoznak a nézőtérrel az előadás ideje alatt, de őt ez nem zavarja. Egy interjúban elmondta, hogy a közvetlen kommunikáció, a néző direkt provokációja (lásd a témaválasztást, vagy a korábban leírt polaroidkamerás záró képet, de gyakorlatilag az egész rendezés szándékoltan felzakkoló jellegét) a legjobb módszer arra, hogy az emberek ne tudjanak olyan könnyen kibújni a felelősség alól. A közönyt pedig még a háritás is jobb, mert akkor valami azért mégis elkezdődött. Másrészt, teszi hozzá, ő csak ezen a módon tudja kifejezni magát. Ugyanakkor, és ez a felvetés egész színházesztétikánkra, sőt morális életünkre is kihat, Liddell szomorúságának és értetlenségének a középpontjában az a felfedezés áll, hogy a valódi szörnyűségek nem okoznak botrányt az életben – furcsa módon a színházban mégis valóságos skandalumnak számítanak.<sup>30</sup> Bőven ismerünk olyan művészeket, akik szívesen kavarnak maguk körül botrányt, csak hogy egy kissé felfrissítsék az emberek irántuk való érdeklődését, és tisztában vagyunk azzal a versengéssel is, ami a mindig újabbért, különösebbért, figyelemfelkeltőbbért folyik, most mégis érdemes figyelmet szentelni egy kis értekezésnek a provokáció „esztétikáját és etikáját” illetően:

„...nem én akarok botrányt kelteni, a botrány a valóságban van. A botrány az, hogy vannak gyerekek, akik fegyvert tartanak a kezükben. Igaz,

hogy használom a provokáció esztétikáját és etikáját, és hogy ez a provokáció egyfajta politikai hozzáállásból fakad. De én a klasszikus nézőpontból vett provokációval dolgozom. Szeretek a provokáció klasszicizmusán gondolkodni. Az a fajta provokáció áll hozzám a legközelebb, amivel Caravaggio is él, amikor egy megfulladt nőt választ modellül a Szűz Máriához. Közelebb állok Caravaggiohoz, mint az avantgárd provokációhoz. Én nem avantgárd színházat csinállok, hanem régi, ősrégi színházat, olyan régít, mint az első ember.”<sup>31</sup>

Hogy ezt a régi fajta színházat pontosan mire érti, abban majd később, *A nézői tekintet* címet viselő fejezetben mélyedünk el, most térjünk csak vissza újra a már egyszer felmerült kérdéshez: hogy vajon miért botránkoztat meg minket valami fikcionális, amivel egy művészeti térben találkozunk, amíg a való élet szörnyűségei gyakorlatilag érintetlenül hagyva minket áramlanak be és ki az agyunkból? A magyarázat részben talán a színházzal kapcsolatos elvárásainkkal áll összefüggésben: hogy szívesebben választjuk a szórakozással, kikapcsolódással, vidámsággal kecsgetető előadásokat, és könnyű szívvel lemondunk a katarzis amúgy is szkeptikusan mérlegelt lehetőségéről. Ha azonban „átvernek minket”, és asszisztálnunk kell valamihez, amire nem vagyunk felkészülve, akkor persze hogy felháborodunk. Azt jelenté mindez, hogy kerüljük a komoly, tartalmas előadásokat? Ez sem teljesen igaz. Lehet, hogy a választ abban kell keresnünk, ami a színháznak lényegi sajátossága, az itt és most közvetlen történéseiben, valamint a játsszók és nézők közötti távolság igen csekély voltában, és hogy a tévével ellentétben most mi vagyunk azok, akikkel történik valami, valami elháríthatatlan, aminek ráadásul végül minket tesznek meg a felelőseivé? Lehetséges. És bizonyára vannak még egyéb okok is. Annyi azonban bizonyos, hogy ebben a kérdésben a távolság/tartás és kondíció/elvárás fogalmi alapvető fontossággal bírnak.

A mi szempontunkból mégsem ez az igazán lényeges kérdés, elvégre sokszor provokáltak már minket a színházban. Az, hogy ujjal mutatgatnak ránk, vagy éppen tükröt tartanak elénk, esetleg nyíltan inzultálni kezdenek, valamilyen mértékben

<sup>25</sup> LIDDELL, *El matrimonio Palavrakis*, 5.

<sup>26</sup> CANALE, 375.

<sup>27</sup> LIDDELL, *El matrimonio Palavrakis*, 51–52

<sup>28</sup> VALBUENA, *El espíritu en la sala de autopsias. Dramaturgia de El matrimonio Palavrakis de Angélica Lidell*, 7.

<sup>29</sup> Uő, *Uo.*, 51.

<sup>30</sup> CORNAGO, *Conversaciones con Angélica Liddell*, 2.

<sup>31</sup> Uő, *Uo.*

mindig ott rejtett a színház természetében. Vizsgáljuk meg inkább a hogyanját a dolgoknak, mert ez a hogyan az, ami a mi esetünkben Liddell környezetéből, ha nem is éppen robbanásszerűen, de annál magasabbra lőtte ki, és amelynek csak egyik komponense az alkotó elképesztően széles körű műveltsége, a szó lehető legtágabb értelmében vett költői tehetsége, és sajátos vonzalma a perverzítások iránt. S amelynek csak részben magyarázata az emberszeretet és a humanizmus, valamint a szépség és igazság ikercsillagzatának folytonos keresése. Egy másik, de az előzőeknél semmivel sem elhanyagolhatóbb jelentőséggel bír ebben az esetben a munka, a mesterségbeli tudás (nevezzük egyszerűen profizmusnak), és a színház „létkérdésként” való felfogása, ami szerinte a szakma jelentős részéből hiányzik.<sup>32</sup>

Az *El matrimonio Palavrakis* mint a *Triptico* első darabja bevezet minket azok közé a kondíciók közé, amelyben találkozni fogunk a többi darabbal is. Míg az elsőben a frusztrált szülők teszik tönkre és ölik meg a kislányukat (mert a gonoszság nem bírja a szépség létezését) a *Once upon a time in West Asphixiában*<sup>33</sup> két „frusztrált” kislány áll bosszút a felnőttek világán, még az övékénél is hatalmasabb perverzítással. A szüleiket elvesztett kislányok azoknak gyilkosába, a tett után öngyilkosságot elkövető Simónba kapaszkodva *élik túl az ifjúságot*, hogy aztán hozzá hasonlóan ők is lázadókká, csábítókká és lázítókká, végül pedig gyilkosokká váljanak. A trilógia harmadik darabja, a *Triptico* egyetlen a felnőtt kort megért<sup>34</sup> gyermekének Hipolitonak cirkuszi mutatványa, aki hét évi szexuális erőszak és mentális elnyomás után bosszút áll sorozatgyilkos szülein, és közvetve mindkettejük halálát okozza.

## II.2 Művészi eszközök a *Fájdalom Triptico*ban

Cornagonál azt olvashatjuk, hogy Liddell első igazi nagy sikerét a *Triptico* nyitódarabjával az *El matrimonio Palavrakis*-val aratta, és ennek 2001-es bemutatójával végre felkerült a madridi színházi palettára.<sup>35</sup> Villora pedig az *El dolor de ser Angélica* (Liddell)<sup>36</sup> című esszéjében<sup>37</sup> úgy ír a *Triptico* 2003-as bemutatójának kapcsán, ami akkorra már az *El matrimonio Palavrakis* mellett az *Once upon a time in West-Asphixiában*-nal, és a *Hysterica Passió*val is kiegészült, hogy a művész tizenöt év után végre megkapta a régóta kijáró elismerést. A *Triptico*-ban Cornago szerint<sup>38</sup> a művész eddigi törekvéseinek és vívmányainak továbbfejlődését követhetjük nyomon, ugyanakkor, és valószínűleg a kritika éppen ezért fogadta az eddigieknél nagyobb lelkesedéssel a produkciót, nagyobb tematikus koherencia és az arisztotelészi értelemben vett drámaiság megszilárdulása is jellemzi.<sup>39</sup> Mindettől eltekintve, az ultrakonzervatív bírálók továbbra is szóvá tették a mű logikátlan időkezelését és epizodikusságát.<sup>40</sup>

A tematikus koherenciáról már esett szó, tudjuk, hogy mindhárom darab a perverzió, bűnösség és fájdalom témáit, vagyis azokon keresztül az „emberi romlottságot”<sup>41</sup> tárgyalja különböző nézőpontokból. Vizsgáljuk meg, hogy mit értenek a kritikusok epizodikusságon és mire vonatkozik a „logikátlan időkezelés” vádjá.

Liddell munkáira alapvetően jellemző, hogy nagyon sok komponensből állnak. Az, ami miatt a színház különbözők a többi művészeti ágtól, ugyanakkor a wagneri gondolattal élve *Gesamtkunstwerk*nek számít, Liddell színházi elgondolá-

sával is egybevág, már ha csak a komponensek (fény, zene, szöveg, színpadi akció, tárgyak) demokratikus státuszát említjük is. Egy másik kérdés, amit sietek leszögezni, az a művész alkotómódjával áll összefüggésben. Liddelltől távol áll mindenféle illusztrációs módszer, ő maga az általa megírt szövegből az előadást mintegy kollázszerűen hozza létre. Annak ellenére, hogy a *Triptico* szövegei teljes mértékben megállnak a saját lábukon is, maga az előadás annyit tesz hozzá, és annyi mindent bont ki, hogy még a rendezéseit nem kedvelők számára is érdekes új/gazdagabb olvasatot jelenthetnek az előadásai. Az eszközök, amivel ezt a többletet létrehozta, egyrészt a főként a tárgyak túlbujánzó használatából kreált díszletvilág, másrészt a fizikai akciók olykor szinte performanszbetétké növe koreográfiája, vagy az ezt kiegészítő, időszakosan mintha maga is főszereplővé váló – általában barokk<sup>42</sup> – zene egészíti ki. A művész honlapján láthatjuk, hogy a kollázs kifejezés valóban találon jellemzi a munkamódszerét, de teljesen konkrét értelemben is igaz; Liddell ugyanis szívesen készít montázsokat és kollázsokat régi anatómiai ábrákból, szentképeket ábrázoló festményekből, vagy újságkivágásokból, az előadásai előmunkáiként, mintegy inspiráció szerzésére. Szöveges és grafikus vázlatait, vagy akár csak az előadásait nézve is megállapítható, hogy egy rendkívül tudatos és alapos alkotóval állunk szemben. Egy esetben magam is jelen voltam, – Liddell egyik legutolsó bemutatóján<sup>43</sup> – amikor a színpad egyik traktusának áramlatásával való problémák percekre megszakították az előadást, ugyanis az egyre ingerültebb Liddell nem akart és valószínűleg nem is tudott lemondani arról, hogy az állványra szerelt preparált farkasfej mozgásba jöjjön. Ne tévedjünk el tehát, Liddell színháza nem improvizáció, nem a pillanatnyi ötletek színháza, hosszú és kemény munka eredménye: minden egyes alkotás, és minden egyes részlet egy központi agyban kapcsoló-

dik össze. Ami pedig megkülönbözteti őt a többi keményen dolgozó alkotótól: ő el tudja érni, hogy ezek a nézők is összekapcsolódjanak.<sup>44</sup>

A díszlet a *Triptico* első két „képében”<sup>45</sup> a gyermeki világ eszköztárának multiplikálásából alakul ki, és míg ez *El matrimonio Palavrakis* terében a már említett megcsonkított játékbabákból és azok testrészeiből álló szőnyegtenger, a *Once upon a time...* esetében a tetőszerkezetre fellógatott plüssmedve-rengeter: egyik sem jósol nagy jövőt a történetek gyermek főszereplőinek. „Bájlós jelekből” tehát van elég, mégsem ezzel töltik be a fő funkciójukat, sokkal inkább képezik részét, és egyben transzformálják a jelen pillanatot, módosítva tárgyi valóságuk szokványos konnotációit. Egy másik fontos és alapvető kellék a Palavrakis-világ számára a cukorka, illetve rengeteg cukorka, és édesség (torta, nyálóka), amit folyamatosan fogyasztanak, és a szövegben úgy jelenik meg, mint az egyetlen hatásos ellenszer a gyerekkor rémségei ellen. Amikor a sok felmerülő kérdés között előbukkan az is, hogy vajon mit szabad a gyerekeknek adni, és mit nem... ebben az egy dologban mind a ketten biztosak. Saját gyermekkoruk idéződik vissza, Cloé utolsó szavaival is édességet kért az anyjától, és a szülők a gyerekek szellemét is cukorkákkal igyekeznek lefizetni. Lefizetni, megvásárolni... a cukorka tehát fizetőeszközként is funkcionál, egyben kompenzáció az elszennvedett rosszért, és drog, ami elrepteti őket a valóság horrorából. De ebben az előadásban a cukorka erotikus jelentést is hordoz magában, ahogyan Mateo cukorkákat tömök a nadrágjába, majd a nyitott sliccén keresztül „kirázza” őket. A tárgyak metaforikus (szinte woodoo-szerű) használatára példa a cukorkán túl a rizsbe főzött babafej, a barátként, egyben szexuális segédeszközként tartott plüsskutya<sup>46</sup> a kislányos Elsa kezében, vagy a *Once upon a time...* kis western figurái. A *Hysterica Passio* két vérző gótikus „Drakula alakját” pedig stilizált vér – kifeszített vörös fonalak – veszik körül,

<sup>32</sup> Uó, Uo., 6.

<sup>33</sup> [Egyszer volt, hol nem volt, West Asphixiában]: a cím egyrészt utal a klasszikus mesekezdésekre, másrészt a westerfilmek világára, ami a díszletben és a jelmezben is megjelenik, harmadrészt pedig az asfixia kifejezésben a fulladson túl, még egy erotikus utalás is rejlik egy szexuális játékra, amely a lélegzett visszafojtásán alapul, és nagyban illeszkedik a darab témájához.

<sup>34</sup> EGUÍA ARMENTEROS, *Tiempo y espacio en Hysterica Passio de Angélica Liddell*, 99.

<sup>35</sup> CORNAGO, *Atra Bilis o el rito de la perversión*, 1.

<sup>36</sup> [Fájdalmas Angélicának (Liddellnek) lenni] A címben használt Angélica név eredeti jelentése angyal – ezt a szójátékot használja fel az esszé írója.

<sup>37</sup> VILLORA, *El dolor de ser Angélica* (Liddell), 1.

<sup>38</sup> CORNAGO, *Atra Bilis o el rito de la perversión*, 3.

<sup>39</sup> CANALE, 373.

<sup>40</sup> CORNAGO, Uo.

<sup>41</sup> Valbuena megjegyzi, hogy a Trilógia minden egyes darabjában a karaktereket mozgató erő a szexuális perverziók formájában megjelenő romlottság. Ebből következik, hogy a szereplők mind halottként, vagy halálra ítéltként végzik. / VALBUENA, *El espíritu en la sala de autopsias. Dramaturgia de El matrimonio Palavrakis de Angélica Liddell*, 11.

<sup>42</sup> Például az *El Triptico de la Aflicción* esetében

<sup>43</sup> *Maldito sea el hombre que confie en el hombre* /Madrid, Őszi Fesztivál Tavasszal, Matadero, 2010. május 19.

<sup>44</sup> Ennek a kijelentésnek ugyan ellent mond Jeronimo Lopez Mozo kritikája, aki az *El Triptico de la Aflicción* kapcsán azt a megfigyelését írja le, hogy a nézőket gyakorlatilag érintetlenül hagyja az előadás, mert nem tudnak azonosulni a megjelenített szituációval In: LOPEZ MOZO, 13.

<sup>45</sup> Az elbeszélői hang is a rámutatás gesztusát erősíti. A három színdarab együtt egy oltárképet/retablót alkot, amely vizuális eszközökkel mutatja meg a deszakralizált történeteket. Vö.a cím: *A fájdalom Triptico* hon

<sup>46</sup> Elsa kislányként kapott egy kutyát, aki megnyalta a combját, ezért az apja megölte. De mivel a kislány elszomorodott, kapott még egyet – de az apja azt is, és mindegyiket megölte. A szülők azzal szórakoztak, hogy úgy akasztották fel a kutyákat, hogy azok még jó sokáig éljenek. A gyerekek pedig hetekig nem tudtak aludni a kutyák vonításának emléktől.

morbid személyiségük attribútumaiként. A színpadi látványvilág egy másik fontos eleme a jelmez és a maszk. Ez utóbbi kiemelt jelentőséget nyer Liddellnél, gondoljunk akár a *Once upon a time*. . . „kislányainak”<sup>47</sup> stilizált, babyszerű teljes arcfestésére, vagy egy későbbi mű, a III. Richárd-parafraízis, *El año de Ricardo*<sup>48</sup> démoni bolond-arcára. Az arc teljes elváltoztatásának egy másik formája is megjelenik a *Once upon a time*. . .-ban, ez pedig a plüssmaci-bilincsbe vert Liddell öt különböző örült-maszkja, de jelentésében ugyanezt szolgálja Gumersindo Puche kecskeszerű „cukros bácsija” is, vagy Elsa kislányosan két copfba fogott haja. A gyerekkorban elkövetett bántalmak tehát frusztrált, beteges személyiségeket hoztak létre (lásd Elsa és Mateo, Natasha és Rebeca,<sup>49</sup> Hipolito), akiknek a fejlődésük részben megállt (az emlékeik és az álomvilágba menekülés eltávolította őket a reális világtól és megakadályozta őket a felnövés természetes folyamatában), részben azonban önkéntelenül is folytatódtott, csak éppen egy erőszakos, perverz mellék-vágyon.

Eguía a *Hysterica Passió*ról írt tanulmányában a Liddell-alkotta karakterek alapján létrehozott egy *hirekesztési modellt*.<sup>50</sup> Az én agresszió és különféle bántalmak elszívására kényszerül a saját környezetében, aminek hatására a személyisége deformálódik, ahogyan azt a fent említett karakterek esetében is láthattuk. Ez a deformált én egy idő után kitör a környezetéből és útnak indul, hogy társra találjon. Miután megtalálta magának ezt a társat (ahogyan Elsa Mateot, Natacha Rebekát, vagy Hipolito anyja, Thora, az apját Senderovichot) a pár egy új világot, egy saját környezetet alakít ki, amelyben egyikük – a vezető – határozza meg a kódot a másik – rabszolga – számára. Ettől a pillanattól fogva az erőre kapott páros célja az lesz, hogy látszólagos beilleszkedésükkel lerombolják a környezetüket. Szerencsétlenségükre azonban épp az ellenkezője történik: a világ fogja elpusztítani őket.<sup>51</sup>

A *Triptico* bemutatása után megjelenő kritikák némelyikében,<sup>52</sup> azt olvashatjuk, hogy a nézők nem

tudnak azonosulni a Liddell által felvetett problematikával. Equía tanulmánya azonban felteszi a kérdést, hogy vajon a nézőnek valóban realista dráma-ként kell-e tekintenie Liddell alkotásaira és biztosan azonosulnia kell-e a látott előadással.<sup>53</sup> Az epikus színházban éppen ennek az elkerülésére, a néző elidegenítésére törekedtek, olyan eszközök segítségével hívásával, mint a narrátor vagy narráló feliratok használata, a „poén” lelovása, vagyis a mit történt helyett a hogyan<sup>54</sup> kérdésére való koncentrációval, songokkal etc. De míg Brecht a színpadon történetekkel való (intellektuális) azonosulást az elidegenítés eszközével érte el, Liddell éppen ellenkezőleg, a túlzás stratégiáját választotta a maga számára. Mielőtt tovább mennénk, érdemes azon is elgondolkodni, hogy valójában mit értünk azonosulás alatt; a néző a szeme elé állított karakterrel való teljes azonosulását (vagyis felcserélhetőségét, azaz bűnösségét), vagy az események előrehaladásával a pusztulásba rohanó szereplők iránt felébredt együttérzést (netán borzalmát), esetleg felismerését az egyedi „fiktív történetben” az „általános igazságnak”. Ebben az utóbbi esetben ugyanis önmagát is, mint az ilyen és ehhez hasonló eseményeket elnéző társadalom egyik tagját, bűnrészesként kell elkönyvelnie. Equía éppen ennek a bűnrészesnek a tagadásán keresztül leálcazásának elérésében látja a stratégia célját. Ugyanakkor úgy véli, hogy tévedést követnek el azok, akik Liddell művészetét a realizmus perspektíváján keresztül szemlélnek,<sup>55</sup> a túlzás segédeszköze ugyanis éppúgy a stilizáció, mint az elidegenítés.

Brecht említésével már szóba került a narráció mint anti-dramatikus elem használata a színházban, Liddell érett színházát azonban éppenséggel nem lehetne ezzel a jelzővel illetni. Mégis alapvető eleme a szinte minden előadásában jelen lévő narrátor alakja/narratori hang. Ezt a narratív, elbeszélő, a cselekményben részt vevő (*El matrimonio Palavarakis*), omniszciens (*Once upon a time*. . ., *Hysterica Passio*) történetmesélőt, akit a későbbi művek során majd a színpadi monológok váltanak fel, egé-

szítik ki a performatív, fizikai aktusok, meglepő egyediségükkel, átdinamizálva a színpad állókép-szerűségét. Ugyanez a kettőség a nyelvhasználat szintjén is megfigyelhető: a költői (gyakran erőszakos, a végletekig fokozottan durva) nyelvezet és a dokumentumok (újság-, és televízióhírek) profán nyelvének váltakozásában.

Liddell művészetét alapvetően úgy értelmezhetjük, mint reakciót és provokációt a szépség és igazság keresése felé vezető úton. Reakció, mert a művészet és a valóság termékeire reagál, és provokáció, hiszen éppen ezt az eszközt használja a közvetettebb kommunikáció és a biztosabb hatás érdekében. Ez a fajta bizalmatlanság ugyanakkor a kétségbeesett remény egy kicsiny csiráját takargatja: hátha mégis megértik. Ugyanakkor leszögezhető, hogy az élet szörnyűségeinek a művészet, akár-hogyan is igyekszik, a nyomába sem érhet. Az egyetlen mód a meghaladására az, ha az értelmezést egy magasabb szintre, bonyolultabb, konfliktusos helyzetbe állítja. A *Hysterica Passio* előzményeiként és forrásaiként Eguía Max Ophüls *Lola Montes*ének narrációs technikáját, Euripidesz *Hippolit*szát, Büchner *Woyzeck*jének, mint a kívülről jövő agresszió eredményeképpen kitaszítottá váló embernek a modelljét, Hermann Broch *Alvajárók* című regénytrilógiájában a morális leépülés témáját, valamint Emily Dickinson mikrovilágának, alkotási módszerének zártságát jelöli meg.<sup>56</sup> A világirodalmi referenciák mellett, a történet kiindulási pontjaként, és a szöveg cselekményének bázisaként azonban egy valóban megtörtént eset, egy 1994-es bűntény szolgált, melynek felgöngyöltése során Angliában, a Gloucesteri Cromwell Street 25. alatti ház kertjéből húsz feldarabolt holttest került elő. A holttestek között volt a ház tulajdonosának (vagyis az elkövetőnek) első felesége és kislánya is, valamint mindenféle járókelők, akik a férfinak és új feleségének karmai közé kerültek. A feljelentést egy húsz éves fiú tette, akinek valamilyen módon sikerült megszöknie a „Horror házából”. Liddell változatában a történet narrátora a pár egyetlen fia, – mindenféle beteges erőszaknak éveken keresztül kénytelen elszívóje – Hipolito, aki maga is apportálva a „kódot” tizenkét évesen bosszút áll: anyját egy felbujtó hazugsággal ráveszi, hogy feljelent-

se az apját, aki megelőzve elfogatását, inkább öngyilkos lesz.

A színpad közepén, egymástól bizonyos távolságra, egy körben áll a két „kifeszített” gyilkos, vámpírhoz hasonló fekete jelmezben és arcfestéssel, vérfonálháló középpontjaiként. A színpadi beszédet főként a cirkuszi porondmester szerepében megjelenő Hipolito uralja, aki a történet folyamatos narrációját néha a szülő-szörnyek kíntásával, a múlt-ról való faggatózásaival szakítja meg. A két kipányvázott szörny pedig ismét átéli a megismerkedéstől a tragikus végig vezető utat, miközben a néző már sejti, hogy a rémségek túlélője, a fejét az általa kiköpött vérral befestő, narrációját az örület gesztusaival kísérő „gyermek” jövője is kiszabott úton halad tovább. Az előadás idő és térkezelése két részre bontható, az egyik a narrált (minden, ami a fabulához tartozik) a másik pedig a megmutatott (performatív: minden, ami az előadók és nézők között történik). A narrált idő és térszerkezet tovább bontható hipotetikus időre, ami a Thora és Senderovich megismerkedésétől egészen a Hipolito tizenkét éves koráig tartó időszak (amit kilenc időbeli ugrás segítségével mutat meg Liddell), és hipotetikus térre, ami ebben az esetben nyolc helyszínt takar,<sup>57</sup> valamint imaginárius időre és térre: bármelyik 20. századi, gazdag nyugati ország. A performatív idő és tér pedig egyfelől magában foglal mindent, ami a színpadon történik, Hipolito faggatózásaitól egészen a szülők a történet jelenidejében végzett minden cselekedetéig (hipotetikus tér és idő), másfelől az egy órától egy és háromnegyeddórát terjedő előadás idejét (reális idő), és az egy diszlettől az állandó diszlett váltás széles skáláján mozgó bármiféle megvalósítást (reális tér).<sup>58</sup>

Az *Hysterica Passio*-ból készült előadásban igen kevés a cselekmény, a történet sokkal inkább a narrátor irányításával bontakozik ki, a kórusvezetőként fellépő Hipolito révén. Ezzel szemben a trilógia korábbi két darabjának esetében az előadás struktúrája sokkal demokratikusabban oszlik meg a már említett narráció-cselekmény váltakozásában, illetve abban a szokatlan, de Liddell által kedvelt fogásban, hogy a színpadon kívülről jövő (off) hangok (a narráció funkció helyett) közvetítsék számunkra a szereplők dialógusát. Az *El matrimonio*

<sup>47</sup> A két kislányt Angélica Liddell és Gumersindo Puche alakítják.

<sup>48</sup> [Richárd éve]

<sup>49</sup> LIDDELL, *Once upon a time in West Asphixia*

<sup>50</sup> EGUÍA, *Tiempo y espacio en Hysterica Passio de Angélica Liddell*, 97–98.

<sup>51</sup> Jesús Equía fent említett írása és 2011. nov. 28-i személyes beszélgetésünk alapján ismertetett elméletének összegzése.

<sup>52</sup> Vö. LOPEZ MOZO, *Retrato irascible de la familia Triptico de la aflicción*

<sup>53</sup> EGUÍA, *Uo.*, 93.

<sup>54</sup> HARTWIG, *La mirada del otro* [A másik tekintete], 312.

<sup>55</sup> EGUÍA, *Uo.* 94.

<sup>56</sup> *Uo.* 94–95.

<sup>57</sup> (az otthon és a temető ismétlődően felbukkanó színhelyek a Trilógia minden egyes darabjában, ami a család és a halál közötti kapcsolatra utal // EGUÍA, *Uo.* 105–106.

<sup>58</sup> *Uo.*, *Uo.*, 106.

*Palavrakis*-ban ez a játék azt a hatást kelti, mintha a fejükbe, a saját világukba látnánk bele, sokkal, de sokkal mélyebben, mint ahogyan azt megszokhattuk. Az intimitás áthágásának felajánlásáról van itt szó, vagyis ismét a kukkolásról és a bűnrészeseségről. A *Once upon a time...* esetében az *El matrimonio Palavrakis*-hoz hasonló előadás- szerkezetet a szövegstruktúrába ékelt dokumentumok (tanúvallomások) teszik még bonyolultabbá. Itt nincs olyan szerepe a színpadon kívülről jövő hangnak, helyette videó bejátszásokat láthatunk a kislányok környezetét alkotó felnőttek<sup>59</sup> interjúival, akiknek hitelessége mindinkább semmivé foszlik, ahogyan a kezdeti résztvevő aggódás után egyre inkább észrevehetővé válnak perverz vágyaik és degenerált gondolataik. Mindezek alól csak Natacha mostohaanyja kivétel, akinek vallomásával az előadás zárul, miután az időközben gyilkossá „érett” kislányok magukkal is végeztek. Equia erre írja,<sup>60</sup> kibővítve a modelljét, hogy a szűk környezetéből kiszabaduló deformált én azért sem képes diadalmaskodni soha (saját jövőtehetetlen deformitása mellett), mert maga a tágabb, globális környezet is éppen olyan erőszakos, mint ahonnan ő származik. Példának hozható erre a kislányok környezete (a kedves-pedofil tanár, a segítőkész- örült pszichiáter, vagy az unokája gyilkos tettét helyeslő, annak pornográf képeket mutogató nagymama),<sup>61</sup> vagy ahogyan Thora és Senderovich este a tévében ugyanazt az erőszakot látják, mint amiről az ő életük is szól.

### II.3 A nézői tekintet

A görögök óta biztosan tudjuk, hogy a drámák, különösen a tragédiák nem szoktak jó véget érni, a szereplők pedig biztosan áldozatul esnek egy véletlen, vagy szándékos befallásnak, mérgepohárnak, gyilkosságnak, vagy saját nyugalomra lel

nem tudó lelkiismeretük öngyilkossági szándékának. Liddell látszólagos modernsége mellett is folyamatosan táplálkozik a klasszikusokból és nagy tiszteletben tartja őket. Az *én színházam régi, ősrégi színház. Olyan régi, mint az első ember* – idéztük már korábban is. A görög színház bizonyíthatóan nagy hatással volt rá, mind formai, mind tartalmi szempontból, gondoljunk csak az *anagnorízis* mint dramaturgiai segédeszköz alkalmazására, Hipolito „kórusvezetőre”, vagy az ember sorsnak/isteneknek/környezetnek kivetségére. Van azonban egy alapvető különbség a görög színházeszme és a liddelli világ között: ez pedig a katarzis megléte – illetve annak hiánya.<sup>62</sup> Angélica ugyanis nem kegyelmez, ő nem oldja fel a bennünk felgyülemlett feszültséget, legalábbis semmiképpen sem a görögökhöz hasonló módon teszi azt. Nála nem megtisztulás születik, hanem inkább büntület, és kilátástalanság – állítja Equia.<sup>63</sup> Vitatva ez a kijelentést, én magam az előadásaiban megteremtett költészetben találok meg ezt a feloldást, ha perspektívát a szereplők szempontjából nem is kínál (egyébként azt a görögök sem teszik).

„De Rebeca nem hallotta. Rebeca éppen belemártotta a férjembe a kést, újra, meg újra, meg sem állt, meg sem állt, meg sem állt. A kés százötvenszer hatolt belé és bukkant elő újra a férjem testéből. Egyetlen véres labdának látszott a szőnyegen. Az örültek háza falával szemben találtak rájuk. Rebeca feje szét volt zúzva egy kővel. Natacha pedig ott lógott egy fán. Mielőtt felkötötte volna magát Natacha beleírta a földre az anyja nevét, az igazi anyját, mellé pedig, Mama... Natacha: Én nem vagyok ilyen, Mama. Szeretlek.”<sup>64</sup>

Egy hagyományos drámai szöveg esetében a drámai konfliktus a protagonista (én vagy egy csoport) és az antagonistá (másik én, vagy kollektív én) kö-

zött feszül. A 'másik' azonban nem valamiféle ontológia kifejezést takar, hanem egy viszonyra utal. „*Annak a helynek a mérete,* – idézi R. D. Laing szavait Hartwig *La mirada del otro* című tanulmánya legelején – *amit az 'én' elfoglal, éppen annyi köze van ahhoz, hogy mások mennyit adnak neki, mint amennyit ő ad magának*”.<sup>65</sup>

Ez a viszony tehát azt feltételezi, hogy nincsen olyan személyiség, aki csak önmagára utalna, mindenki egyben a többiekre is utal, mindenki a többiek terméke. Ismét Laing mondja, hogy ahhoz, hogy személyiségeket állapíthassunk meg, először a különbségeket kell megállapítanunk.<sup>66</sup> A színházban azonban nem személyiséggel van dolgunk, hanem karakterekkel, idézi Hartwig ezúttal Pavis<sup>67</sup> megfogalmazását „*Mivel a színházi karakterek egyben forrásai és termékei is a saját diskurzusuknak, önmagukban semmiféle valós személyiséggel nem rendelkeznek, nem személyek, csupán egy megkülönböztetési szisztéma függvényei.*” Mégis igaz rájuk is a fenti kijelentés.

Amikor Hartwig a Palavrakis házaspár tagjainak személyiségét vizsgálta, arra a következtetésre jutott, hogy semmiféle személyiségfejlődésen nem mentek keresztül, hanem éppen olyanok maradtak, amilyenek voltak,<sup>68</sup> mint az a fotó, melynek alapján Angélica Liddell dolgozni kezdett a témán.<sup>69</sup> Ugyanez mondható el a trilogia többi szereplőjéről is, annyi hozzáfűzni valóval, hogy míg a kislányokat a tragédia után, tehát közvetlenül devianssá válásuk kezdetétől követi nyomon a történet, addig Thorát és Senderovichot már minden 'után' láthatjuk, gyakorlatilag a Purgatóriumban. Annyi azonban bizonyos, hogy megbánást ők sem tanúsítottak, Thora utolsó szavaival is csak azt kérdezi, hogy vajon a férje őt miért nem találta méltónak arra, hogy megölje.<sup>70</sup>

Részletesen megvizsgálva a szereplők közötti viszonyrendszereket, kiderül, hogy az *El matrimonio Palavrakis*-ban nincsenek is antagonisták, mivel mindössze két (egymással alapvetően együttműködő) szereplő jelenik meg a színen. Ebben az esetben, úgy tűnik, hogy az antagonistá szerepe magá-

ra a nézőre hárul, és mivel nincsen 'másik', illetve a 'másik' a néző, elképzelhetetlen lenne, hogy a történet másról beszéljen, mint a jelenről, vagyis rólunk. Liddell tehát megállítja azt a szintézist, melynek során néző és szerep azonosulnak, helyette megmaradnak a „szörnyek”, a kitaszított figurák, akik szintén nem léteznek függetlenül, vagy az előadás előtt, csakis a néző által, aki majd megkonstruálja őket a tekintetével. Így válik a néző az előadás részesévé és egyben társalkotójává.<sup>71</sup>

### III. Politikai színház. Lázadás. Új témák és dramaturgiai változások

#### III.1 Hogy kezdjem el?

„Hogy kezdjem el?  
Egy fehér bálnával kezdem.  
Moby Dick.  
Leesik a tetőről  
Felnyílik a földön  
És a fehér bálna hasából száz néger rohan elő  
száz szegény néger  
halfejekkel  
és a Somewhere over the rainbow-t éneklük  
a luxus óceánjáró átsiklik a színpadon  
fürtökben lógó néger  
fürtökben lógó szegény néger  
mintha a hajónak emberi haja volna  
Mintha a hajónak éhező haja volna  
Az Opera homlokzata összelapít egy négert, aki  
egy darab kenyérral beszélget  
A színpadon egy hegynyi rohadt kenyér  
Szarminiszterek  
Szartitkárok  
Szaros altitkárok  
Mindnek köze van a kultúrához  
Azért élni, hogy a megmutathatatlant megmutassuk  
A Kurva monológja  
Spanyolország

<sup>59</sup> Valbuena felfigyelt arra, hogy a darab szereplői, West-Asphixia lakosai a vezetéknevük alapján a valószínűleg a világ számos különböző részéből érkeztek (Kubelka, Tayara, Alopardi), a keresztnevükből ítélve pedig zsidó származásúak lehetnek (Jónás, Rebeca, Simón). in: VALBUENA, *El espíritu en la sala de autopsias. Dramaturgia de El matrimonio Palavrakis de Angélica Lidell*, 22.

<sup>60</sup> Uó, Uo.

<sup>61</sup> Natacha és Rebeca tragédiája és deformációja ott kezdődik, hogy egyik iskolatársuk Simón megöli a szüleit és maga is öngyilkos lesz. A két kislány, aki a gyilkos megszállott rajongójává válik, a temetésen ismerkedik meg és egyfajta életre szóló barátság- szerelem szövődik köztük. Együtt látogatják meg Simón nagymamáját, Alopardi asszonyt is, akivel barátságot kötnek, majd azt javasolják neki, hogy ölje meg magát (...)

<sup>62</sup> EGUÍA, Uo. 109.

<sup>63</sup> Uó, Uo.

<sup>64</sup> LIDDELL, *Once upon a time in West Asphixia*, 37.

<sup>65</sup> HARTWIG, 305.

<sup>66</sup> Uó, Uo., 307.

<sup>67</sup> HARTWIG, 308.

<sup>68</sup> Hartwig számára ez bizonyítja szörny voltukat. A szörny jellemzői közé tartozik ugyanis, a periférián állás státusza, és a fejlődésre való képtelenség.

<sup>69</sup> HARTWIG, 315.

<sup>70</sup> EGUÍA, 109.

<sup>71</sup> HARTWIG, 315–317.

Spanyolország.  
 Spanyolország napja.  
 Spanyolország strandjai.  
 Annyi strand van Spanyolországban.  
 Micsoda szerencse.  
 Micsoda szerencse Spanyolországban élni.  
 Kihurcolni egy megfulladt néger testét.  
 Elmenni a strandra  
 egy spanyol strandra  
 és kihurcolni.  
 Egy igazi holttest a színpadon.<sup>72</sup>  
 (...)  
 Macbeth, II. felvonás, IV. szín  
 Felnyerit egy ló  
 S Duncan gyors lovai – furcsa, de így van!  
 Telivérek, fajuk remekei,  
 Visszavadultak: rugdaltak, kitörték  
 Engedetlen, mint aki hadba száll  
 Az ember ellen.<sup>73</sup>

A *Fájdalom Triptichon* az Alternatív Színházi Fesztivál Kortárs Színpadán való bemutatásával egy évben egy új bemutatót is tartott Angélica Liddell. Ez az új mű, az *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* éppúgy egy Shakespeare dráma (*Macbeth*) szövegéből kölcsönözte a címét, mint a *Hysterica Passio* (*Lear király...*).<sup>74</sup> Ebben a tekintetben tehát Liddell hú maradt a szokásaihoz, más tekintetben azonban minden kétséget kizáróan újított. Újított, változott, amennyiben a művészete további evolúción ment keresztül, és az érdeklődése immár, a korábbin túllépve, a szociális-politikai témák felé fordult. Talán mert olyan tökéletesen sikerült a mélyére ásnia és egy koherens egészzé, beszédes táblóvá formálnia a család tematikát, s lezárásul még egy önvallomások performansz-szal önmagát is először vállalta fel nyíltan a közönsége előtt. Erről a performansz-ról (*Lesiones incompatibles con la vida*),<sup>75</sup> a későbbiek során még bőven lesz szó. Az új irányok új dramaturgiai megfontolásokat is magukkal hoztak. Valbuena szerint<sup>76</sup> az olyan hagyományos dramaturgiai eszközöket, mint az instrukciók,

vagy a dramatikus jelentőséggel bíró akciók egyre inkább a jelenidejűséget erősítő dokumentumok, vallomások, a lírával keveredő narráció és az Én főszerephez jutása helyettesítik. A szerep helyébe az előadó lép, és megnő a fizikai akciók száma is. Liddell színházából egyre inkább posztdramatikus színház lesz.

A korábbi dialógusokat az *Y los peces...*-ben a Kurva által Kurva úrnak nevezett, nem látható, nem hallható személyhez intézett monológok váltják fel. A darab alaptémáját ebben az esetben is újsághírek szolgáltatták, de az áldozatok már nem a családi erőszaknak, perverz szülőknél vagy más efféléknél, hanem a rasszizmusnak és a szegénységnek alávetett, szenvedésre ítélt emberek. A Spanyolország partjaira sodródott, tengerbe veszett afrikai emigránsok apoteózisa ez a darab, vádirat a spanyol nacionalizmus és a fehér faj önteltsége ellen. Egyben fenyegetés is, egy nagyszerű, poétikus, szillogisztikus és rettentő fenyegetés: mert mi lesz, ha a vízbe fulladt négereket megeszik a halak, a halak és négerek ily módon eggyé válnak, és a négerszemű halak megelégedve az elnyomást – akárcsak Duncan vad lovai – harcba szállnak az emberek ellen?

A színpadon zene szól, eleinte semmit sem látni, majd fény vetül egy hatalmas mosógépekből összeállított keresztre – némelyik mosógép jár, a vízében ruhák forognak, az előadás egy későbbi pontján majd jelentőséget kapó ruhák. A zene hirtelen megváltozik, gyors, diadalmas *pasodoble* hangjai töltik be a termet, és ezzel egy időben vörös fény önti el a színpadot, és a két csomóba rakott vizes üvegek között ott terem a Kurva folklorisztikus spanyol ruhába öltözve, ami nem más, mint a spanyol zászló. Angélica mozdulatai görcsösek, karja, háta kissé hajlott, az arcát erős festékréteg takarja (ez valószínűleg a Kurva jelmeze), ami az előadás előrehaladásával szépen lassan lemállik majd róla, a sírásnak, kiabálásnak, repetitív vízvívásnak és az alig néhány alkalomra megszakított monologizálásnak köszönhetően. Az előadás egyik nagy vívmánya éppen ez a Kurva szerep, valójában

szereplő és narrátor, és mintha önmagát multiplikálva több szájból szólna, de az is lehet, hogy csak az emberi természet kétszínűségére és gyávaságára utal. Ő a hol felháborodott, gőgös, hol buta, agresszív, gyanakvó, de mindig görcsös és csúszómászó nacionalizmus, a hatalom prostituáltja. Annak ellenére, hogy látszólag ez egy egyetlen szereplős darab, valójában még két másik főszereplővel is számolnunk kell. Az egyik a csak a Kurva szavai által életre keltett Kurva úr, a másik pedig, az előző ellentétként csupán látható, de nem hallható, fekete maszkírozott halott néger, Gumersindo Puche. Az előadás egyik különlegessége, hogy ebben az esetben még a korábbi meseszerű dramaturgia is hiányzik, az újságcikk néhány soros tényanyagán kívül nincs történet, nincs semmi, aminek íve, vagy konfliktusa lenne. Nincs fejlődés, csak reflexió van. Mégsem mondható, hogy magának az előadásnak ne lenne meg a dramaturgiai íve, érzelmi építkezése. Ahogyan Cornago írja *Políticas de la palabra poética* című gyűjteményes esszéjében *La palabra poética* címet viselő tanulmányában, a szó megkövetel magának egy bizonyos testi megvalósulást is. Szó és test együtt pedig kétféle módon fejlődhet: a hangképzésben és a test a szó metaforájaként való megvalósulásában, vagyis a rituális cselekedetekben.<sup>77</sup> Az *Y los peces...*-ben a hanggal való kemény munka odáig fejlesztette a dikciót, hogy egyfajta ének lett belőle, ami jól illeszkedik a darab oratóriumformájához.<sup>78</sup> Erre a munkára éppen a monológok sokféle jellege kényszerítette rá a színésznőt, az ima, követelés, bevezetés, inzultus saját hangszínei és tónusai, amelyek a monológoknak egyfajta performatív dimenziót adtak. A drámai szöveg három részből áll. Az első a Kurva fent idézett monológja a vízbefültakról, és arról, hogy egy olyan, magát a szépségnek és az igazságnak szentelő ember, mint Kurva úr, ne menjen a partra, mert a halott négerek látványa nem gyönyörködtetné. Ezt a vízbefültak évekre lebontott adatai követik (ez performatív elem: Angélica a meztelen Puche készséges testére körbe-körbepecsételő mozdula-

tokkal kis Spanyolország matricákat ragaszt, amíg a színpadon kívülről jövő narrátor-hang a számadatokat sorolja). A második rész monológja: a halaknak emberszeme van- felismerés és az ebből fakadó következtetések körül kering, míg a harmadik egy néger pincér levágott ujjának látványát monumentalizálja, míg végül egészen elcsendesedve mondja: és a négernek belül fehér volt a húsa:

„Látta a néger húsát, Kurva úr  
 Belülről más  
 A négernek fehér a húsa  
 Belül fehérhúsú  
 A négernek fehér a húsa, mint a halaknak, Kurva úr  
 A néger húsa, Kurva úr, halhús”<sup>79</sup>

Az elmondottakhoz képest az előadás szerkezete a Liddell-nél már megszokott módon, ennél bonyolultabb. Az előadás különböző pontjain előforduló performatív gesztusok mellett, (a már említett „zászló-pecsételés”, vagy a gumicsizmákba víz töltése, a mosógépből kiszedett vizes ruha – válogatott futballmez – felsegitése Sindo testére, mindezek különböző zenékre a Californian Dreamingtől a bikaviadaloknál elengedhetetlen *pasodoble*ig...) a darab eredeti szövegével kapcsolatban a fő „változtatás” egy a két rész (a két monológ) közé ékelt valódi performansz, vagy inkább közjáték. Ennek során Angélica Liddell hirtelen Angélica Liddell szerepébe bújik és önmagával eggyé válva elmesél előbb egy számára felháborító történetet a rasszizmusról,<sup>80</sup> majd pedig diavetítéssel egybekötött prezentációba fog a cádizi útjukról. A diákon Gumersindo Puche fotóit láthatjuk, futballmezben, szállodában, és a strandon, saját arcával, és négerre maszkírozva, hirtelen kívülről láttatva és megosztva a nézővel az alkotás problémáit, és a társadalom problémáit, amilyenek a rasszista véccéfeliratok és az „emigránsprobléma” közötti összefüggések. Bár ez a szöveg nem a darabból van, közvetve összekapcsolható egy másik, az előadás vége felé elhangzó visszaemlékezéssel,<sup>81</sup> valamint egy korábbival,

<sup>72</sup> LIDDELL, *Trilogia, Actos de resistencia contra la muerte: Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, 11.

<sup>73</sup> Szabó Lőrinc fordítása In: SHAKESPEARE, 734.

<sup>74</sup> vö. O! How this mother swells upward toward my heart!/Hysterica passio! down, thou climbing sorrow!/Thy element's below. (II.iv.56–58.) Vörösmarty Mihály fordításában: „Ó mint dagad fel e görcs szívemig/Le, sorvadás! le, lázadó bú!/Alant az elemed.”

<sup>75</sup> [Az étellel összeegyveztetetlen sérülések] A Triptichont lezáró darab, valójában performansz, melynek során Angélica egy családi fotóval a kezében kifejti az okait, hogy miért nem fog soha gyereket vállalni. A művésznő mindkét lába gipszszel van körülöntve, amire a nézők az előadás végén mindenféle üzeneteket írtak. Egyikük azt írta: *Megérdemled*.

<sup>76</sup> VALBUENA, *El clasicismo según Angélica Lidell. Claves de su dramaturgia*, 3.

<sup>77</sup> CORNAGO, *La palabra poética*, 65.

<sup>78</sup> Uő, *Uo.*, 65–67.

<sup>79</sup> LIDDELL, *Trilogia, Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, 31.

<sup>80</sup> Liddell egy kávézóban, ahová dolgozni ment be (Pasolini verseskötetével), figyelmes lett egy jól szituált férfira, aki hatalmas odaadással beszélt Spanyolországról és volt egy dossziéja, tele a megfulladt emigránsokról szóló újságcikkekkel, amit büszkén mutogatott a környezetének. Liddell az esetet undorítótnak és felháborítótnak találta.

<sup>81</sup> amikor a kis Angélica sematikus, egyetlen ország nevet sem tartalmazó Afrika térképe nyerte az iskola Afrika-térkép versenyét, kapott egy néger kisgyerekeket ábrázoló perselyt, amiből az anyja kivette a pénzt mondván: a négerek nem léteznek

az alkotó az apácák által vezetett iskolában szerzett élményiről, amikor beteg „négerkék” diáit nézetek velük. Újsághír és személyes élmények, reflexiók a társadalomról és a művészetről alkotják ennek az előadásnak a gerincét, amivel kezdetét vette Liddell „politikai” színháza, de hogy ennek a fogalomnak valójában mennyi létjogosultsága van itt, azt nemsokára behatóbban megvizsgáljuk.

*Hogy kezdjem el?*<sup>82</sup> – kérdezi a Kurva a mű első mondatával. Vajon ki beszél itt és miről? Arról, hogy milyen nehéz szívvel mondja el ezt a rémséges történetet az egyik szereplő, vagy az egyik szereplőjét (ebben az esetben egyetlen verbálisan megnyilvánuló szereplőjét) szócsöveként használó író? Vagy lehet, hogy ennél többről van szó, és a „*Hogy kezdjem el?*” valami másra utal, (ön)reflexió az alkotás folyamatára, a kezdés nehézségeire, a kifejezés eszközeinek, a témához és az alkotó személyiséghez leginkább illő mód megtalálására? Az előadást elnézve mindkét feltételezés helytállóan tűnik, és nem csak az iménti kérdéssel kapcsolatban, hanem a hozzá szorosan kapcsolódó következővel is, a második rész elején: „*Hogyan tovább?*”

„Hogyan tovább?

Hogyan lehet felülmúlni az információt?

Hogyan az információt horrorrá alakítani?

Hogyan tovább?

Hogyan lehet megszökni a demagógia és az író ostoba messianisztikus felelőssége elől?

Hogyan lehet megszökni a kegyes közhelytől és a nyálás feljelentéstől?

Hogyan a szociálistól?

Az én nézőpontom teljesen anti szociális.

Ez a darab is antiszociális.”<sup>83</sup>

Az *Y los peces...*-szel egy kötetben jelent meg a szintén Shakespeare szellemét idéző III. Richard parafrazis, az *El año de Ricardo*, egy újabb mű a hatalom mechanizmusáról, elnyomottak és elnyomóik konfliktusáról, túllépve a családi és a városi szűk környezetet (*Triptico de la Aflición*), sőt a jóléti ország saját vonzásából akadó „problémáin” is (*Y los peces...*) az események most már az egész világra hatnak. Ahogyan az egzisztencializmus sartra-

irányzata vallja: a hős nem születik, hanem azzá válik, vagyis mindenkinek a saját kezében van a sorsa.<sup>84</sup> Ezt a gondolatot pedig épp ily könnyedén alkalmazhatjuk az antihősre, vagyis a diktátorra is, ebből a képmutatásból és hatalomvágyból álló szörnyalakra, ami máris a politikai színház fogalomkörébe utalja a vizsgálódásainkat. Kérdés azonban, hogy ki mit tart politikai színháznak, a szakirodalmak ugyanis e kérdésben sem egységesek. Ha a politikai színház mibenlétét a Piscatorral induló dokumentarista eszközökkel létrehozott politikus előadásokban látjuk, melyeknek feltétele a különféle dokumentumok alapján felépített szöveg, valamint a (dokumentum)filmes eszközök használata, úgy Angélica Liddell színházát is nyugodt szívvel ide sorolhatjuk. Ha azonban az ugyancsak Piscator nevéhez köthető Proletár Színházat, illetve ennek brechti értelemben vett fogalmát vesszük alapul, akkor megint újra kell gondolnunk ezt kérdést. Egyrészt az említetteknek a baloldali, szocialista ideológia melletti határozott elköteleződése, másrészt tömegszínház jellegük miatt. Szembeszökő különbség az is, hogy míg Brecht válaszokat javasol, még ha az ő válaszai mára már megélték önön fájdalmas kritikájukat, Liddell semmiféle alternatívát nem kínál fel, egyszerűen csak kritizál, és a provokáción keresztül igyekszik ráébreszteni minket a rosszra, vagyis mindarra, ami nem *szép és igaz*. Canale azonban úgy véli,<sup>85</sup> hogy éppen emiatt az agresszió miatt, amivel a művész a közönsége felé fordul, és amelyet a tanulmány írója képesnek tart arra, hogy változást generáljon hallgatóságában, sorolható Liddell színháza is a politikai színház kategóriájába. Ugyanakkor, az is kérdésként merül fel, hogy Liddellnek csupán a kifejezetten politikai<sup>86</sup> témájú művei tartoznak ebbe a kategóriába, vagy a magánélet is felfogható a politikai tárgyaként, mint a közélet része, amellyel kölcsönösen hatást gyakorolnak egymásra. Vagy pedig, a korábbi felvetésekhez visszacsatolva, a „politikai” egyfajta hozzáállást/perspektívát jelöl, amely minden tárgyban a felelősséget és a tétet keresi, a kritika és a provokáció eszközeivel. Maga Liddell az egyik vele készített interjúban a következőképpen fogalmaz: „*Nem hiszem, hogy lehet másról, mint az ember-*

*ről beszélni, a politikai pedig ennek egy aspektusa. Számomra a politikai az emberi élettel, azaz az élet alapelveivel való elkötelezettséget jelenti.*”<sup>87</sup>

### III.2 A beteg szó és a beteg test

Az *El año de Ricardo* cselekménye egy mondatban összefoglalható: Ricardo megöli a nép kegyét élvező testvérét, majd maga lép a helyébe. A színen még ennyi sem történik. Liddell nem tágit az *Y los peces...*-ben megkezdett útról, a színpadon egy órjüngő, bundás-pizsamás alakot látunk, aki hol a magnóról szóló üdvívalgásban sütkérezik, hol pedig Catesbynek<sup>88</sup> nevezett néma szolgájával (a Gumersindo Puche alakította szereplő ismét fontos dramatikuss szerepet játszik, anélkül, hogy akár egynél többször is megszólalna) ápolgatja magát. Egy zsarnok, aki gyerekesen viselkedik, toporzékol, testedzést végez, miközben állandóan gyógyszereket szed, gyilkosságot tervez és hajt végre, pedig valójában önmagát sem képes ellátni. A testnek a fizikai akciókban dűskáló performansz jellegű színházban az általánosnál is nagyobb jelentősége van. Ha a színpadon a test „beteg” az többet jelent önmagánál. A beteg test beteg szavakat és beteg gondolatokat jelenít meg. Ricardo szerint pedig minden zsarnok beteg.

„Nem árt ismerni a nagy embereket,

Tanulni tőlük,

Én például, ismerem az összes nyavalyáikat, a testieket és a lelkieket (...)

Néha megkérdem magamtól...

Milyen lett volna Lenin, a betegsége nélkül

És én?

Én milyen lettem volna, a betegségem nélkül?

Én, én? Milyen lettem volna?

És ez az ország?”<sup>89</sup>

Shakespeare III. Richardja csúnya, püpos ember, akit a testi hátrányból fakadó rossz megítélés, és a

torz test mögött rejtőző nagyobb tehetség és becsvágy tesz deklaráltan rossz emberré, sorozatgyilkossá és a nép zsarnokává. Pedig a személye (eleinte) szánalmat kelt, elkeseredése jogosnak tűnik, a helyzete szárandó, tehetsége és ebből fakadó vonzóereje (gondoljunk csak a sokat emlegetett temetői jelenetre Lady Annával) pedig kétségbe vonhatatlan. Valamint, és ez alapvető kérdés, nem hazudik (legalábbis nekünk, nézőknek). Liddell Ricardo-ja a már a hatalom mechanizmusába beletanult vezért mutatja, az örökké az embereket figyelő és ismerő, gyengeségeiket kihasználó „modern” Richárdot, aki tudja, hogy a demokrácia a zsarnokság legjobb bázisa, hogy az emberek nem kötik össze, hanem önálló jelenséggé fogják föl a gazdaság és a politika különböző jelenségeit, és annyi mérsárlás után „még mindig az én üzleteimben vásárolnak.”<sup>90</sup>

Az előadás fő díszleteleme egy ágy, Ricardo ágya, amit néhány szalmabála, egy vödör, néhány kínai porcelán, és egy kitömött vaddisznó egészítenek ki. A Ricardót alakító Angélica végig pizsamában, vagy atlétatrikóban látható a színpadon, kivéve az utolsó jelenetek egyikében, amikor líraian megkomponált tartásban, a lábait átkulcsolva, mezeten hátával valóban átlényegül a püpos zsarnokká. Az ágy, a pizsama, Liddell fizikai korlátozottságot mutató mozdulatai, „ketrecbe zárt vadra” emlékeztető órjüngései, a világítással is jelentős mértékben lehatárolt teret Ricardo szobájává transzformálja. Mintha a zsarnok, aki világuralomra tör, és céljai megvalósításához csak egy pártot kér, egész életét egy szobában töltené, furcsa szerelmi-kiszolgálattalosságban a szolgájával. Vagy mintha az egész darab csak egy örült lázálna lenne a világuralomról, csupán egyetlen lázas, gyönyörű horrorisztikus álom, a négy fal/a nyomorék test fogságában. A zene mindig hirtelen, és mindig megsüketítő erősséggben szólal meg, éles kontrasztban Catesby némaságával, szinkronban Ricardo rosszulleteinek és felélénküléseinek rapszodikus váltakozásaival. A ritualizált borotválkozás, láb köröm ápolás, a neuro-

<sup>82</sup> LIDDELL, *Uo.*, 11.

<sup>83</sup> *Uó, Uo.*, 26–27.

<sup>84</sup> SARTRE, 62.

<sup>85</sup> CANALE, 370.

<sup>86</sup> eredeti görög jelentésében: „közéleti” (az elnevezés a polisz szóból származik)

<sup>82</sup> LIDDELL, *Uo.*, 11.

<sup>83</sup> *Uó, Uo.*, 26–27.

<sup>84</sup> SARTRE, 62.

<sup>85</sup> CANALE, 370.

<sup>86</sup> eredeti görög jelentésében: „közéleti” (az elnevezés a polisz szóból származik)

<sup>87</sup> CORNAGO, *Conversaciones con Angélica Liddell*, 3.

<sup>88</sup> Robert Catesby az 1605-ös sikertelen Lópor-összeesküvés egyik vezetője volt, aminek a célja I. Jakab halála lett volna. Miután az összeesküvés kitudódott, Catesby levágott fejét elretentésül kitűzték az Angol Parlamentre.

<sup>89</sup> LIDDELL, *Trilogia, El año de Ricardo*, 81–82.

<sup>90</sup> *Uó, Uo.*, 65.

tikus viszketések kezelését szolgáló testápolozás, sőt még a kezdeti felületek, a későbbi rohamok, a hányás és a stilizált maszturbáció performatív akusai is mind-mind a testet, a test valóságát és romlandóságát helyezik az előadás középpontjába. Ezt a tagadhatatlan realitást, az egyetlen szóba jöhető, de az idő múlásával annál biztosabban győzedelmeskedő ellenséget állítja szembe Liddell az álmok, tervek, és konspirációk váltakozó ritmikájú, olykor az érthetetlen hadarásig felgyorsuló, szinte egyetlen monológga összeálló szóáradatával.

„A drámai szöveg szavai beteg szavak, amiket aztán a színpadon ér a halál, a színész testében, az ő hangjában és torkában. Mind haldoklók. Amikor olvasol, valójában egyfajta betegséget olvasol, később azt is látni fogod, hogyan fejlődik ki ez betegség a testben. A színpad nem a szó megvalósulásának helye, hanem az a hely, ahol véget ér, semmivé válik, a haláláé. A színpadon a szó meghal.”<sup>91</sup>

A szó tehát halni jön a színpadra, de ez csak a testté váló átlénygülés során mehet végbe. A beteg szó legautentikusabb manifesztuma pedig éppen a beteg test. Így válhatna a test halála a szó kétszeres halálává a színpadon – Liddellnek azonban, mint azt már tudjuk, nem szokása feloldani a néző számára a komoly munkával létrehozott drámai feszültséget. Az ő szörmeyei sosem halnak meg a színpadon, továbbra is számolnunk kell velük, nem hagyhatunk abba gondolkodni az egyéniben pillanatnyi formát nyert általánosan. A halál, mint a darab központi témája, nemcsak a haldokló zsarnokban, vagy a gyilkosságokban jelenik meg. Ott van a szöveg intertextusaiban, a lefejezett felkelő nevét viselő Catesby néma, sötét alakjában, aki árnyékként követi Ricardót, vagy a Primo Levi, olasz író *Ember ez?*<sup>92</sup> című könyvéből felolvasott részletben is, amely a zsidókat alsóbbrendű lényként kezelő náci halál-

tábor levegőjében fogant. Cornago<sup>93</sup> úgy fogalmaz, hogy a 20. századi meszárlások után maga a szó, a nyelv is bűnössé vált, törekény lett, elfáradt, ellehetetlenült. A test pedig, ahová a szó halni tér, ugyanennek a szónak és egyben a világnak a lealacsonyodását fejezi ki, ami az *El año de Ricardo*-ban valóban megjelenik mind a verbalitás, mind pedig a vizualitás szintjén. Visszatérve azonban Liddell eredeti gondolatához, úgy vélem, hogy nem szabad elsiklanunk a „színház, a hely, ahová a szavak halni térnek” mondatban meghúzódó másik, és talán az előzőnél is erősebb gondolat fölött, ami a színház mint rituális hely toposzra építkezik, és amiből, átértelmezve az előbbi gondolatot, egy egészen más irányú következtetés vonható le, mint Cornagoé. Az én értelmezésemben ugyanis a színpadon a szavak nem halnak meg végleg, habár Liddell ezt állítja, hanem minden egyes előadás során fölládoztatnak, hogy aztán az újabb előadás ismét életre keltse (és ismét megölje) őket. A szavak életének ez a rituális ciklikussága is egy antik eszmény, és egyben a színház őseredeti céljainak egyike lehetett. Carlos Cuadros<sup>94</sup> szerint Liddell annak a rituálén alapuló színházi hagyománynak a követője, amelynek Kantor *halálszínháza*, Artaud *kegyetlen színháza* és a lorcai *teatro bajo la arena*<sup>95</sup> mozgalom is egy-egy önálló, nagy hatású megvalósulási formái voltak. Maga Liddell pedig Grotowskira és a test áldozati funkciójára utalva azt vallja: úgy kell csinálni, mintha ez lenne az utolsó dolog, amit még meg kell tennünk az életben.<sup>96</sup> A színházi tér a fölládozás és a halál helye, vagyis a fájdalomé és – Liddell szerint<sup>97</sup> – már nem is a dionüszoszié, mint inkább a démonié. Ebben az áldozati térben kereng a test, hogy értünk feláldozva magát, közös fájdalomunkon keresztül megszabadítson minket mindattól, ami nem szép és igaz, és ráébresszen az összefüggésekre. Mert mi a művészet feladata, teszi fel a kérdést Liddell *Mi relación con la comida* című 2004-ben írt darabjában: „hogyan étel legyen, vagy hogyan orvosság?”<sup>98</sup>

<sup>91</sup> CORNAGO, *Conversaciones con Angélica Liddell*, 4.

<sup>92</sup> Primo Levi olasz kémikus, író. Tizenegy hónapot töltött Auschwitz-ban, az ott tapasztalt embertelenségek alapján írta az *Ember ez?* című világhírű művét.

<sup>93</sup> CORNAGO, *La palabra poética: Angélica Liddell*, 68.

<sup>94</sup> CUADROS, 140.

<sup>95</sup> [Színház a homok alatt] Lorca a konvencionális színházzal – teatro al aire libre – szemben ajánlja, mint alternatívát, ezt a fajta, álarok és konvenciók nélküli, lázadó színházat. E törekvés gyakorlati megvalósulására lásd Lorca: *A közönség* című darabját.

<sup>96</sup> CORNAGO, *Conversaciones con Angélica Liddell*, 4.

<sup>97</sup> Uó, *Uo*.

<sup>98</sup> LIDDELL, Angélica, *Mi relación con la comida*

### III.3 A bolond és a művész

A Trilógia (*Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*).<sup>99</sup> harmadik darabja az *Y cómo no se pudrió: Blancanieves*<sup>100</sup> a korábbiaknál nem kevésbé nyomasztó, ugyanakkor hangsúlyosan a politikai tárgykörébe tartozó témával áll elő: a gyerekek, mint a háború új, kedvelt céltáblái, és a gyerekek kiképzése gyilkológépekké. Az előadás a The Doors első albumán, (1967) található közel negyedórás *The End* című számmal kezdődik.

A színpadi látvány egy tájképet mutat, amin egyidejű cselekvések folyhatnak, egymást erősítve, egy újfajta percepció- stratégia felé vezetve a nézőket. A színpadnak illetően, újszerű berendezése, – melynek elképzelését Valbuena szerint<sup>101</sup> Gertude Stein vetette fel először, és leginkább Robert Wilsonnal teljesedett ki – a *Trilogia* előtt még nem volt jellemző Liddell előadásaira.

Liddellnek eleinte csak a balettcipőbe bújtatott lábai látszanak, nagy a sötét a színpadon, majd leül háttal, nyőszörög és reszketve ölel át egy kis babaházat. Ő Hófehérke. Elindul a zene és a szókére festett Gumersindo Jim Morrison pólóban ülve iszik, dohányzik és egy kis sárga ruhácskát varr. *This is the end. My only friend, the end.* Ő töri meg a dal utolsó hangjai után beálló csendet, ő beszél az iskolákba, árvaházakba és kórházakba ledobott pokolgépekről, majd lassan a színpadképet uraló félbevágott fához megy és egy zsáknyi gyerekfejlet akaszt föl az ágaira, hosszú piros szalag lóg ki mindegyikből. A fa, ami majdnem minden kultúrában mint az élet szimbóluma jelenik meg, gondoljunk akár az Őszövetség életfájára, a kínai bonsai kultúrára, vagy éppen a májusfai állításának falusi szokására, Liddell színpadán a „halál fájává” változik.

„Kill, kill, kill, kill, kill, kill,  
This is the end,  
Beautiful friend,  
This is the end,  
My only friend, the end.”

És Hófehérke asszonyokat lát az erdőben, akik felkötik magukat a fák ágaira, és kis híján beleőrül a

látványba. És az örület szélére került Hófehérkét végül a katonák találják meg, elviszik magukkal, megerősökölják és ölni tanítják. És Hófehérke elfelejti azt a hét platóni kérdést, amire a nagyapája tanította.

„Azt mondta neki, hogy ha a dolgok rosszra fordulnak, tegye föl őket bárkinek, aki keresztetzi az útját. Egészen rövid kérdések voltak.

Régi kérdések. Krisztus előtti kérdések (...)

Mi az Ember?

Mi az Állam?

Meg lehet változtatni valakit, hogy jobb ember legyen?

Mi a rosszabb: elszenvedni, vagy elkövetni az igazságtalanságot?

Létezik az igazság?

Lehet tanítani az igazságot?

Ahol a szépség lakik, ott eltűnik a rossz?”<sup>102</sup>

És Hófehérke nagyon jó gyilkoló-gép lesz, amíg egy nap az álmos Katona (Gumersindo Puche) és az álmos Hófehérke (Angélica Liddell) a hangszóró fenyegetése ellenére is inkább visszafekszik az ágyába, ahelyett, hogy tovább gyilkolna.

Angélica Liddell színházában „a szó visszanyeri anyagi láthatóságát”.<sup>103</sup> De ahogyan a tizenkilencedik- huszadik századi színháztörténetben újra és újra felbukkan a realista színház ellenében a költői színházra való igény és törekvés, úgy annak kritikája, a nehezen játszhatóság, és a drámaiatlanság vádjai is ismételten elhangzanak. Pedig a szimbolizmus és a magukat az ő örökösöknek tartó avantgárdok már nem csupán a költői szóhasználatban, a versben, a bizonytalan jelentésű, metaforikus, szimbolikus szövegekben találják meg a poétikusát, hanem ezeknek a testre, a cselekményre, a plasztikára és a fényre való átfordításában is. Ezeket az új, költői eszközöket használja Liddell a nála megszokott túlzással, a metaforákban, színekben, anyagokban, kellékekben és a felsorolt elemek konfrontációjából ambivalens jelentésértelmeget felszínre hozó kollázsszerűségben. Különösen a *Blancanieves* esetében már valósággal képzőművészeti alkotásról beszélhetünk, aminek egy része a

<sup>99</sup> [Trilógia. Ellenállási kísérletek a halállal szemben]

<sup>100</sup> [És hogyan nem rohadt el: Hófehérke]

<sup>101</sup> VALBUENA, *El clasicismo según Angélica Lidell. Claves de su dramaturgia*, 10–11.

<sup>102</sup> LIDDELL, *Y cómo no se pudrió: Blancanieves*, 39.

<sup>103</sup> CORNAGO, *La palabra poética*, 60.

szintén drámaíró Carlos Marquerie világitástechnikájának, ebben az esetben utópia, horror és mese reminiscenciák hatására kialakított fénydramaturgiájának köszönhető.

Ahogy Liddell korábbi dramaturgiai technikáján keresztül azt igazoltuk, hogy a látomásos és realista, a poétikus szöveg és a publicisztikai stílus, vagy az előadás elemeltebb, performatív jelenetei és a reprezentáló narráció megférnek egymással, ugyanúgy a költőiség sem zárja ki a verbális durvaságot (erőszakot), amitől a néző támadva érzi magát. Maga Liddell fejt ki a modernség fogalmának kapcsán,<sup>104</sup> hogy éppen a költői erőszak az, ahonnan a modernitás származik, példának hozva Apuleius *Aranyszamarát*, valamint Cervantes *Don Quijote*-ját. Mindkettő tükröt tartott a nép elé, és hízeltetés nélkül mutatta őket gonoszoknak, butának, vagy éppen kegyetleneknek, amint azt az *Aranyszamarát* Liddell esszéjében idézett sorai – egy lány testének belevarrása egy szamarba és elevenen elrohasztása – is jelzik.<sup>105</sup>

„A költői erőszak magába foglalja a közhelyektől és az általános véleményektől való menekülést, az arra való törekvést, hogy a gondolat is elérjen oda, ahová az érzélem, kirántani magunkat egy kompromisszumokból és középszerűségekből álló életből, nem hazudni, és egy kicsit messzebbre látni. Nem más, mint a teljesíthetőre irányuló vágy, az éhség. A költői erőszakra azért van szükség, hogy az erőszak visszairányuljon a hírekben megjelenő erőszak ragadozóira. Szükség van rá, hogy az erőszak visszairányuljon az erőszakosokra. A költői erőszak egyben az ellenállás egy formája is, a valódi erőszakkal szemben.”<sup>106</sup> – fejt ki Liddell az *El mono que aprieta a los testiculos de Pasolini* című esszéjében, a művész eszközeit és azt a bizonyos művészi vágyat vizsgálva, amiből, és aminek segítségével, az alkotás létrejön. Saját feladatát pedig abban látja, hogy a hírekben megjelenő szörnyűségeket, amikhez annyira hozzá vagyunk szokva, hogy gyakorlatilag már immunissá váltunk rájuk, a színpadon ismét horrorrá változtassa. Szerinte nem kell az alkotót valamiféle hőssel, vagy mártírral azonosítani,<sup>107</sup> csak valakivel, aki szégyelli magát, és haragszik, mint a majom, amiért az evolúció során

emberré degenerálódott. A majom, Liddell esszéjében, az alkotásra ösztökélő ősvágy, aki Pasolini heréit tartotta a kezében, amikor az a *Salo*-t forgatta.

A művész helyzetével és a művészi létből fakadó ambivalenciákkal foglalkozik Liddell egy másik tanulmánya, a Diderot: *Rameau unokaöccse* című szatírjáról írott reflexió, az *El sobrino de Rameau visita a las cuevas rupestres*.<sup>108</sup> Az író első kérdése, hogy vajon mi lehet az oka annak, hogy Diderot egy örült szájába adja saját művészi hitvallását, esztétikai nézeteit? Ő maga ezt egyrészt az örült marginális, a társadalom periferiáján lévő helyzetével, és az utópiákhoz fűződő kapcsolatával, másrészt a társadalmi törvényekkel szemben a természet törvényeit előnyben részesítő, emezek parancsait amazok elé helyező szabadlelkűségével hozza összefüggésbe. A tanulmány egy másik fontos kérdése etika és esztétika kapcsolata, azaz az alkotás és a morálé. Liddell, Diderot azon nézetére reagálva, mely szerint a különböző művészeti ágakban ugyanazoknak a humanista, etikai elveknek kell uralkodniuk, azt a következtetést vont le, hogy az esztétikai újáteremtés etikai kérdés, mint Rousseau *Új Héloïse*-ában, ahol szépség és erény szorosán összefüggnek egymással.<sup>109</sup> Ennek a rousseau-i eszménynek a továbbélését láthatjuk a Liddell szövegeiben gyakorta felbukkanó szépség és igazság fogalompárban is, és ez az, amittől Liddell színháza valóban politikai színház lesz.

Visszatérve a főszereplő alakjára és annak örülségére, Liddell felvet egy másfajta megközelítést is. Létezik ugyanis a bolondság egy másik különös perszónifikációja is: a professzionális örült, más néven a „Bolond” (vagy udvari bolondok), a drámairodalom, és különösen Shakespeare drámáinak kiemelt jelentőséggel bíró szereplője, aki a bolondozást kenyérkereső foglalkozásként űzi. Liddell a következő eszme-futtatásában a bolond lelki megosztottságán keresztül a művészlétet, jelesül (ám kimondatlanul) saját problematikus helyzetét állítja az olvasó elé. Rameau unokaöccse, bukott művész (egy örült és egy bolond) keveréke, akin keresztül már Diderot is önmagát, saját háttérbe szorított életét és kompromisszumait ábrázolta szatirikus formában. A *Rameau unokaöccse* főszerep-

lőjét azonban annak felismerése, hogy az éhség kényszerítette arra, hogy rabszolgává legyen, elvezeti a belső felszabaduláshoz. A Bolond ugyanis kettős természettel rendelkezik. Egyfelől szolgásgát vállal az urától kapott élelemért cserébe, másrészt és éppen e miatt a szánalmas lealacsonyodás miatt, belső szükségleteinek hatására, kritizálni akarja az urát. A Bolond kiváltsága az átlagemberrel, vagy éppen a bukott művésszel szemben, éppen abban áll, hogy joga, sőt kötelessége kritizálni, ugyanakkor ez kétféle, számára egyaránt veszélyes következménnyel is járhat: a kirúgással (vagyis a nyomorral), vagy az elfogadással (hogy nevetség, vagy a megszégyenítő elnézés, visszataszító álnagylelkűség tárgyává lesz). A Bolond, de mondhatjuk úgy is, hogy a Művész szerepe tehát mindig a társadalomkritika (és egyben a hatalmasok kritikája) volt és lesz, hiszen ő az egyetlen, aki ki meri nyitni a száját, és az igazságával „megmarja”<sup>110</sup> a hazug hatalmasokat. Liddell szerint elengedhetetlenül fontos lenne megkérdezni a bukott művészeket, hogy mi volt bukásuk oka, mert abban mindig a művész mögött meghúzódó társadalom képe rajzolódik ki. De az is fontos feladatunk – szögezi le Liddell<sup>111</sup> – hogy képesek legyünk a helyes különbségtételre, és meg tudjuk látni a csalót, a sikeres emberben is. Az esztétikai renováció pedig nem tűzijáték, nem elég, ha valami új, ahogyan azt a Diderot-t megáradó mindenkori Palissot-k prédikálják, hanem valóban egy eredeti gondolatra, új társadalmi vízióra, és új megközelítésre van szükség hozzá, az egyetlen igazán fontos témáról, az emberről. Magának a rákérdésnek, az ismeretszerzésnek az eszköze pedig nem más, mint a művészet. A Bolond vezérelve tehát az esztétikában: a felfedezésé.<sup>112</sup>

A Bolond kettős természetével folytatva: nem szabad elfelejtenünk, hogy ő a már említett szóláshoz való jogával egyetemben is csak egy szolga, és az is marad. A státusza nem változik meg, az ő szabadsága kizárólag a gondolat szabadságában telje-

sedhet ki, és érheti el vágyai maximumát. Ezzel elmentétn a gazda, az úr szabadsága abban áll, hogy bármit megszerezhet a maga számára. Egy másik kellemetlenség a Bolond szempontjából a szórakoztatás kötelezettsége, tekintve, hogy nehéz egyszerre szórakoztatónak lenni és etikáról beszélni.

„Nekem vidámnak, hajlékonynak, tréfásnak, bohókásnak, nevéstésesnek kell lennem. Az erény tiszteletet parancsol, a tisztelet pedig kényelmetlen. Az erény kivívja a csodálatot, és a csodálat nem szórakoztató. Nekem unatkozó emberekkel van dolgom, meg kell hát nevettetnem őket.”<sup>113</sup>

A Bolondot sosem veszik komolyan, szerepének paradoxona éppen abban áll, hogy aki a legközelebből látja a társadalmat és még a szóláshoz való joggal is rendelkezik, nem kapja meg az a beállítást, amire a mondanivalójának szüksége lenne. Bármit mond, azt zárójelbe teszik, elhelyezik a Bolond mondásai közé, holott éppen ő az, aki képes lenne elmondani az igazat, lévén, hogy „genetikusan” magában hordozza nemzetsége megaláztatását. „Talán csak a szenvedés megismerésén keresztül lehet valaki etikussá.”<sup>114</sup> Ebből kiindulva a Bolond és a többi ember viszonya általában a következőképpen alakul: az igazi hülyék lenéznek az ál-hülyét, cserébe ő meg gúnyolódik rajtuk. A lenézés tehát kölcsönös, de míg a tömeg lenézése terméketlen, addig a Bolond lenézése alkotói formát ölt és művészetet hoz létre. „Az igazi előadás, ahogyan az én szeretett Carlos Marquerie-m mondta, a nézőtér van. Tulajdonképpen a Bolond maga is néző, csak éppen igényes néző. A bolond a színpadot világméretűre nagyítja fel, ahol aztán az egész társadalom fellép. *Theatrum mundi*.”<sup>115</sup>

De míg a hamis bolondoknak, az etikátlanul ripacszkodóknak sikerül nevetést fakasztaniuk az emberek ajkán, addig a bölcs, a kritikus bolond magára marad, frusztrálttá válik, elkezd lenézni ön-

<sup>104</sup> LIDDELL, *El mono que aprieta a los testiculos de Pasolini* [A majom, aki Pasolini heréit szorítja], 106.

<sup>105</sup> Uó, Uo., 107.

<sup>106</sup> Uó, Uo., 106.

<sup>107</sup> Uó, Uo., 108.

<sup>108</sup> [Rameau unokaöccse meglátogatja a (ősi) barlangokat]

<sup>109</sup> LIDDELL, *El sobrino de Rameau visita a las cuevas rupestres*, 3.

<sup>110</sup> Liddell *Perro muerto en tintorería* [Halott kutya a tisztítóban] című művében, amit a Centro Dramático Nacional-ban mutattak be, elsőként a kevés nagyszínházi produkció közül, amire lehetősége adódott (vagy elfogadott volna), a Kutya szerepét egy színész játssza, mert azt mondták neki, hogy a kutyaért többet kéne fizetni, mint amennyit egy színész keres. Ez a probléma a szövegben is végig van vezetve, sőt meta-színházi elemként magában a szövegben is benne foglaltatik. A darabbeli kutyát is Rameau-nak hívják, és a fent tárgyalt „a Bolond kettős természete” gondolatmenet is szó szerint jelenik meg az egyébként eléggé összetett, sokféle szöveget, problémát és irányt felvető darabban.

<sup>111</sup> Uó, Uo., 7.

<sup>112</sup> LIDDELL, *El sobrino de Rameau visita a las cuevas rupestres*, 6.

<sup>113</sup> DIDEROT, 65.

<sup>114</sup> Uó, Uo., 9.

<sup>115</sup> Uó, Uo., 10.

magát, és esetleg valóban beleőrül a meg nem értettségbe. Shakespeare műveiben háromféle örülttel találkozhatunk: az első, aki csak színleli az örületet, (mint a *Lear király* Szegény Tamása), a második a hivatásos bolond (lásd Festy a *Vízkeresztből*), a harmadik pedig a valóságos örült (ez a legtrikább, és a legtrikább esetben kerül ki a bolondok közül). De ezt a háromféle shakespeare-i bolondot felfoghatjuk három stációként is, amin Rameau unokaöccse átmegy a teljes összeomlás felé vezető úton. Liddell a Foucault-i gondolatból, hogy az örület is a megismerés egy módja, arra a következtetésre jut, hogy pusztán az elme munkájával az ember nem juthat el az igazságig, az örület is kell hozzá. Rameau unokaöccsének is sok leszármazottját ismerjük, akiket a társadalom örültnek tartott, ma mégis csak úgy nevezük őket: zsenik. Gondoljunk csak Artaud-ra, Hölderlinre, Nervalra, Nietzsche-re, Van Gogh-ra, vagy éppen Raymond Rousselra,<sup>116</sup> és a sornak minden bizonnyal sohasem lesz vége.

De ismerjük az unokaöccs egyéb oldalági rokonait is: Dosztojevszij Miskin hercegének mindent komolyan vevő, az igazságról és a szépségről a környezeténél jóval többet tudó „félkegyelműjét”, vagy gondolhatunk Fellini, vagy éppen Bergman félörültjeire. Olyan alakok ezek, akiknek nyelvük látszólagos zűrzavara mögül nagy igazságok eltorzult hangjai hallatszanak fel, olyanok, mint Platón barlangjának árnyképei. Liddell többször is visszatér<sup>117</sup> az etikus világszemlélet és a szórakoztatás kötelessége közötti ambivalenciára és annak nehézségeire, még a Bolond esetében is, akire pedig sajátos körülményeiből fakadóan másféle szerződés vonatkozik, mint az átlagemberre. Mert hiába az esetleges elutasítás vagy a közöny, mégsem adódik más, vagy jobb lehetőség arra, hogy az emberekhez szóljunk, hassunk rájuk, vagyis valamiképpen felrészük őket, mint a művészi alkotáson keresztül, a bolond maszkjában. Ezért aztán maga Liddell is így tesz, sőt, nem egyszer a Bolond figuráját valóban ott találjuk a színpad közepén. Ő az, kifestve, különböző korok és kultúrák elnagyolt bohóc-maszkjaiban, a komédia színpadáról kölcsönözött eltűzött

gesztusokkal kísérve a beszédét. Ő az. Akkor is, ha kislányként egyensúlyoz balettcipőbe bújva, tétova topogással előre-hátra, stilizált babaként. Akár ha spanyolzászlóból varrt barokk ruhában forgatja a szereit, és nyomja meg úgy a szóhangsúlyokat, hogy a közönség akaratlanul is nevetni kezd. Akár ha egy végtelenül egyszerű szópár háromszori ismétlésével fordít ironikusra és egyben groteszkül nevetségesre valójában sírnivaló igazságokat. A bolond festett mosolya mindig jó álarc volt a bölcsék számára, a komédia pedig jó eszköz a ferdeségek kinevetésére, a moralitás a halállal való közvetlen találkozásra, a tragédia a megtisztulásra, és mindegyik együtt a megismerésre.

#### IV. A dráma és a performansz Angélica Liddell művészetében

##### IV.1 A dráma: A *Nubila Wahlheim* megsemmisüléséhez szükséges monológ és a megsemmisülés<sup>118</sup>

**2010**-es madridi tartózkodásom alkalmával került a kezembe először a *Nubila*. Egyike volt az első daraboknak, amelyeket Liddelltől olvastam, aki ezzel a művével 2003-ban elnyerte a *Casa de América* az innovatív drámáirásért alapított díját.<sup>119</sup> Nagy hatással volt rám sajátos hangvételével, és különösen a kevéssé szokványos eljárással, melynek következtében a szigorúan vett színdarab a teljes szöveg száz-harmadik oldalán kezdődik el, hogy alig húsz oldallal később már be is fejeződjön. Minek nevezhető hát az ezt megelőző százhárom oldal és vajon feltétlenül szükséges-e a darab megértéséhez? Véleményem szerint nem az, sőt. De a kérdés megfordítva sokkal érdekesebben merül fel, még ha csak elméleti szinten is. Vajon az olvasóként táplált elvárásaim kielégítetlenül maradnának-e, ha a magyarázatot végül nem követné maga a dráma?

Ennek a főként az első ötven oldalán rendkívül izgalmas olvasmánynak az egyik legfontosabb tulajdonsága az, hogy bizonytalanságban tart, kérdéseket

indukál. Pedig maga a szerző írja, hogy inkább öt órán keresztül folyamatosan beszél a művéről, csak nehogy válaszolnia kelljen „száz intelligens kérdésre”.<sup>120</sup>

Liddell a *Nubila* esetében egész eddigi dramaturgiáját megújítva a következő helyzetbe hozza az olvasóját: felajánl neki egy hosszadalmas, egyes szám első személyben, mindenféle szerep-név és karakter mellőzésével írott monológot,<sup>121</sup> amely látszólag abból a célból született, hogy megmagyarázza egy csecsemőnek a *Nubila Wahlheim lejegyzett szenvedélyét*, saját művét, amit ő maga bukásként aposztrofál. Miután pedig az olvasó túljutott a legalapvetőbb irodalom-, és alkotáselméleti kérdések nyomásától zaklatottan hömpölygő szövegen, aránytalanul kis terjedelemben tárul fel előtte a több mint nyomatékosan és démoni gyakorisággal beharangozott mű: magának a drámai komplexumnak állítólagos témája, az alkotói szorongás, sőt életválság okozója. Figyelmünk fókuszába tehát az arányait és pozícióját tekintve is elsőbbséget élvező monológ kerül, amely gyakori utalásaival és jelölő funkciójának túlzott hangsúlyozásával – melyek különösen alkalmasak a várakozások felszítására – semmiképpen sem választható le a másodikról. Mindazonáltal nem árt megjegyezni, hogy a második szöveg a maga stiláris egyszerűségében ugyancsak mögötte marad a nyelviileg gazdag és gondolatilag nagyobb hatósugarú monológoknak.

Ha most egy másik alapkérdést, a mű témáját és az ehhez szorosan kapcsolódó műfajiság kérdését vesszük szemügyre, kiderül, hogy ezt illetően sem lehetünk olyan magabiztosak, mint általában. Mert bár a *Nubila Wahlheim lejegyzett szenvedélyének* témája egy rövid színpadon, sőt, ahogyan azt maga Liddell is tette, egyetlen mondatban összefoglalható, az, hogy az előző közel száz oldal témája is csupán ez a darab lenne, már nem jelenthető ki ilyen magától értetődően. Ebben az esetben ugyanis inkább tanulmánynak kellene neveznünk azt, amit most a mű-egész gerincét alkotó, ugyancsak drámai szöveggé határozunk meg. A könnyebb felől kezdve tehát, a 2. szöveg „két brutális lényről szól, akik megölnék egy nőt egy tyúkólban és meg-

találják a naplóját”, ahogyan azt Liddell összegzi,<sup>122</sup> míg az 1. ennek tágabb értelmezési lehetőségeit, a szöveg keletkezését, az alkotás nehézségeit, és főleg ennek az műnek, nagyobb összefüggésekben szemlélve azonban magának a Művészetnek szerepét vizsgálja Liddell életében, valamint korunk társadalmában. Ahogyan a dráma egy brutális gyilkosság elkövetése utáni beszélgetést és a napló megtalálását rajzolja elénk, sűrű, agresszív dialógusokkal és emberen-állaton elkövetett erőszak-cselekedetekkel, addig a magyarázat monológformát nyer, melynek szerzőjét – minthogy arra semmiféle más jelölés nem utal – Angélica Liddell-lel kell azonosítanunk. Nem egy kitalált, karakterként megjelölt Angélicával, hanem a hús-vér alkotóval, aki látszólagos nyíltsággal fordul az olvasói/hallgatói felé azzal a problémakomplexummal, amelyet ő a *Nubila Wahlheim lejegyzett szenvedélyének* nevez.

A *Nubila* valódi alakját, mondanivalóját tulajdonképpen a szövegben bőven szereplő megválaszolatlan kérdések, önmegkérdőjelezések, önostorozásoktól és az önsajnálattal teszik ki. A monológ első fele pedig nem más, mint egy nagyítóval vizsgált agy, jelesül egy művész agya, melynek minden tekervényét az alkotás gondolata, és az arra irányuló kérdések foglalják le: jelen pillanatban a *Nubila*, melynek megírása – ahogyan az a szövegből kiderül – már a múltban bekövetkezett, sőt, azóta már csődöt is mondott. Legalábbis Angélica szerint, és ebben az esetben ő az egyetlen forrásunk. Az egyetlen, ám az már korántsem biztos, hogy megbízható forrásunk.

„Én nem akartam megírni a *Nubila Wahlheim lejegyzett szenvedélyét*. Mindig mást akarok írni, mindig valami jót, valami igazán jót akarok írni, valami szépet, valami igazán szépet, mindig a JÓ-t és a SZÉP-et akarom megírni, de helyette a *Nubila Wahlheim lejegyzett szenvedélyét* írtam meg.”<sup>123</sup>

Liddell azt állítja,<sup>124</sup> hogy azért ez a mű született meg a kezei között, és nem valami igazabb, vagy szebb, mert ő nem képes arra, hogy összekösse az

<sup>115</sup> Uő, Uo., 10.

<sup>116</sup> Liddell itt átveszi Foucault felsorolását. Michel Foucault: A bolondság története a klasszicizmus korában. (fordította: Sajtó László)Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004.

<sup>117</sup> LIDDELL, *El sobrino de Rameau visita a las cuevas rupestres*, 8.

<sup>118</sup> Angélica Liddell: *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*

<sup>119</sup> Maga a szöveg csak hat év múlva, 2009-ben jelent meg nyomtatásban az Arteleblai kiadó gondozásában

<sup>120</sup> LIDDELL, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, 25.

<sup>121</sup> A könyv szerkezete szerint első és második részre oszlik. Az első a *Hogyan magyarázzuk meg a Nubila Wahlheim lejegyzett szenvedélyét egy csecsemőnek?* A második pedig maga a mű, a *Nubila Wahlheim lejegyzett szenvedélye*.

<sup>122</sup> LIDDELL, Uo., 41–42. (a hosszabb változatban azt is elmondja, hogy ez a két ember a naplót olvasva rájön, hogy mennyire hasonlítottak az áldozatukra, mert egyiküket sem szerette senki, és ez elvezeti őket a megváltáshoz)

<sup>123</sup> Uo., 7.

<sup>124</sup> Uo., 9.

egyetemeset az egyedivel. Képtelen az emberről írni, és közben az egész világra utalni, vagyis annak a követelménynek megfelelni, ami a *Művészetet, mint a világ tükrét* állítja elének. A műve tehát elbukott, így csakis bukásként lehet felmutatni, felfedve annak ürességét és saját tehetségtelenségét.<sup>125</sup> Ezáltal groteszk módon újradefiniálja a művészetet, mint a tehetség helyett, a *tehetségtelenség felmutatásának* aktusát. Amit szinte rögtön követ a mű megsemmisítésének, elégetésének, vonat alá helyezésének gondolata. Hogy hallja „üvölteni”...<sup>126</sup> Nem az első gondolat ez, amelyben a mű perszonalifikálódik egy költői kép segítségével. Liddell látzólag oly kaotikus, vissza-visszakanyarodó szövegének nagyon is tudatos szerkesztését bizonyítja az is, hogy ez a gondolat két másik lírai rész közé került. A mű megsemmisítésének toposza egyébiránt eszünkbe juttathatja többek között Kalkát, a megtestesült alkotás pedig Wilde *Dorian Gray*-ét, melynek eszmefuttatásai sokban hasonlítanak a liddelli kérdésfeltevésekhez.

A bukásként aposztrófált mű sorsa azonban másként is alakulhat. Ha megmarad, és Liddellnek valójában eszébe sem jut megsemmisíteni – ahogyan az öngyilkosság gondolata is gyakorta foglalkoztatja, olyannyira, hogy több alkalommal úgy utal rá, mint ami az ő szájából már csak nyálás közhelyként hathat<sup>127</sup> – akkor nem szabad eldugni, hanem éppen ellenkezőleg, az igazság úgy kívánja, hogy felmutassák, és magyarázatot fűzzenek hozzá. Ami melleleg nem más jelent, mint egy újabb csődöt – lévén, hogy a *tiszta művészet* mindig elég kell, hogy legyen önmagának, és nem szükséges hozzá semmiféle magyarázat. Ez mutatja a mű alsóbbrendűségét is, és ez helyezi el őt magát azoknak a tömegébe, akiket művészeknek nevezünk, vagy liddelli szóhasználattal *ügyes idiotáknak*.<sup>128</sup>

Az olyan irodalomelméleti közterek és elvárások, mint a *tiszta művészet*, a *művészet átformáló ereje* (az emberi lélek megváltozik egy igazi műalkotás hatására), vagy az, hogy a *műalkotásnak üzenete kell, hogy legyen* mind azért jelennek meg a monológban, hogy a szerző feltehesse magának a kérdést, a háta mögött több ezer év irodalmi termésé-

vel: vajon az én művem, vajon a *Nubila* megfelel-e ezeknek az elvárásoknak. A válasz folyton a nem. A válasz mindig a csőd. Egy alkotói folyamat csődje, egy műalkotás csődje, és az alkotóé magáé. Liddell azonban nem áll meg a felismerésnél, vagy a felismerés kimondásánál. Neki éppenséggel arra van szüksége, hogy mindenféle degradáló jelzővel habosítsa fel egyébként is lesújtó és szándékosan túlzó, mazochisztikus konklúzióit.

„A Nubila Wahlheim lejegyzett szenvedélyé -ben egyetlen mondat sincs, ami képes lenne megváltoztatni az emberi lelket, egyetlen egy sem... Akkor miért írom a Nubila Wahlheim lejegyzett szenvedélyé-t...?”

A Nubila Wahlheim lejegyzett szenvedélyének az a célja, hogy megmentssem magam a pisztolytól és a kötélről.<sup>129</sup>

Egy újabb közhely bukkan itt fel, az írás terápiás célja, amit a pszichológiából és az alkotáslélektanból már bizonyára jól ismerünk. De ez is idézőjelbe kerül, rögtön a következő mondattal.

„Nem értem, nem értem. Mert nem menekülök meg így sem, és egyre csak a gázcsapot nézem, meg az ablaknyílást és ugyanaz a keserűség van bennem.”<sup>130</sup>

Mindezekből a példákban látható, hogy Liddell a korábbiakhoz hasonlóan ezúttal is tág referenciamezőre építette a saját művét, ezúttal talán még a korábbiaknál is tágabbra. Mi az alkotás értelme, milyennek kéne lennie a jó műnek, miért nem olyanok születik meg a mű, amilyenek azt az alkotója megálmodja – kérdezi, s teszi mindezt a maga sajátosan kegyetlen módján. Pellengérré állítva, sőt, már a kezdet kezdetén elítélve saját alkotását. A szövegben előrehaladva pedig egyre inkább úgy tűnik, hogy ez a sokat emlegetett *Nubila* már nem is csak egy mű, sokkal inkább maga az alkotó. Sőt, talán minden művész.

A túlzások, és az eufémizmusban rejlő mindenfajta enyhítés lehetőségét mellőző kijelentések felve-

tik a kérdést, hogy vajon „igazat” mond-e Liddell. Hinnünk kell-e annak,<sup>131</sup> aki ezt a monológot mondja. Nincsenek karakterek, tehát a szituáció a következő: egy író vall az alkotói folyamatáról, sőt az is felmerül, hogy mindezt inkább a naplójába kellene írnia. E/1. személyben beszél, a logikája nehezen cáfolható és semmi sem indokolja, hogy hazudjon. Ami a leginkább felkelti a gyanakvásomat az, hogy közhelyeket hoz fel annak bizonyosságául, hogy mennyire rossz és reménytelen a műve. Egy mű, amiről alig tudunk valamit. Leginkább a címét, és a monológ előrehaladásával még egy rövid színopszist is. Az is a tudomásunkra van hozva, hogy nem tiszta művészetéről van szó, ugyanis nem képes arra, hogy megváltoztassa valaki lelkét (ezt honnan lehet biztosan tudni?)... Ezek a követelmények azonban sokkal inkább tűnnek egy társadalom, egy hagyomány, egy szűk kulturális közeg, esetleg a szakajtó elvárásainak (számunkérésének), mint az alkotó tulajdon kétségeinek az elkészült (készületben lévő) mű kapcsán. Esetleg szarkasztikus válasznak a talán még meg sem született kritikákra, vagy minden eddigi kritikára, a fel sem tett kérdésekre, amiket azok konvencionális volta miatt mégis kívülről tud már, és nem egy magányos elme kínzó megvilágosodásának, művének értéktelenségét illetően.

És mégsem lehet ilyen egyszerűen elintézni ezt a kérdést sem. Ugyanis a fent említett kétségek igenis megfordulnak az alkotók fejében is, akár az alkotási folyamat egy cseppet sem kellemes, olykor mégis megtermékenyítő hatású szakaszaként bukkanva fel. De nem mindenki képes választ adni rájuk. Liddell például saját bevallása szerint nem képes. Így ő inkább a saját kérdésfeltevéseihez használja fel őket, amiket implicit jelentet meg a monológban. Vajon lehet-e attól még jó, hatásos egy mű, hogy nem felel meg teljes mértékben az említett elvárásoknak? Létezhetnek-e egészen másféle kritériumai is az alkotásnak? Már maga az a tény is, hogy a darab a monológgal együtt jelenik meg, vele együtt alkotja a műegészet, többféleképpen értelmezhető: jelentheti egyrészt azt, hogy egy műalkotás minősége és hatása nem konvencionális kritériumokon múlik, de azt is, hogy a *Nubila Wahl-*

*heim lejegyzett szenvedélye* önmagában tényleg kevés. Ugyanakkor tévedés lenne azt gondolnunk, hogy éppen a magyarázat az, ami hiányzik hozzá. Nem, sokkal inkább a kettő közötti kohézió, és a kettőt egységben elképzelő művészi koncepció. És még valami. Ez a valami pedig a már emlegetett bizonytalansági faktor, az az értelmezési nehézség, ami Liddell számos más művében is felfedezhető, főleg azokban, ahol az érveléstechnikának kiemelt jelentősége van (lásd pl. *El año de Ricardo*). A kívánt hatás eléréséhez szükséges eszközök között pedig ott találjuk az ironiát, a gúnyt és a szarkazmust, mint például az „együtt érzek magammal” – szójátékkal, amellyel egy egyszerre szomorú és patetikus igazságról, az önmagába zárt lélek magányáról beszél. Az „egy szálnalmas belépés-kilépés gépezetté változom” – pedig arra az általánosan elfogadott analitikus gyakorlatra utal, mely a drámai mű szereplőinek súlyát azok színrelépéseinek gyakoriságában, a jelenethatárokat pedig a színpadról való lépések számában méri.

Közönség és művész viszonya gyakran terítékre kerülő téma Liddellnél. Az én/mi és az ők/ti elhatárolás két egymással élesen szemben álló érdekcsoportra osztja fel a színházi teret, melyek viszonyát alapvetően két vonás határozza meg. Az első az, hogy a különböző oldalakon állók nem ismerik egymást, a másik pedig – merőben üzleti eredetű rátét – amit Liddell a maga kifacsart, ironikus módján úgy definiál a *Nubilában*, mint az előadó viszonyát a fizetett nézőéhez.<sup>132</sup> A művész tragédiája, hogy olyan emberek érdeklődését, sőt tetszését akarja megnyerni, akiket nem is ismer (felvetődik a kérdés, hogy ebben az esetben a küldetése jó eséllyel fut majd zátonyra), sőt – amennyiben a liddelli megfogalmazást követjük – *akiket utál, és akik őt is utálják*.<sup>133</sup> Ezért, illetve ennek ellenére az előadóművész mindent megtesz, hogy kielégítse az igényeket, melyeket csak homályosan sejt, és kifizesse a nézőt, aki arra vállalkozott, hogy megtekintsen egy művészi alkotást. Maga az alkotó pedig nem fizethet mással, mint a szenvedésével, jelen esetben öt órán keresztül tartó önpusztító *jelen-nem-levésével*<sup>134</sup> a színpadon, hogy a költési

<sup>125</sup> *Uo.*, 11.

<sup>126</sup> *Uo.*

<sup>127</sup> mivel mégsem szánja rá magát

<sup>128</sup> *Uo.*, 12.

<sup>129</sup> *Uo.*

<sup>130</sup> *Uo.*

<sup>131</sup> Liddell a későbbiekben egyfajta no-persona-ként határozza meg önmagát *Uo.*, 32.

<sup>132</sup> *Uo.*, 14.

<sup>133</sup> *Uo.*

<sup>134</sup> A szarkasztikus Liddell itt behozza a *jelen-nem-levés/távollét (ausencia)* fogalmát, mint a *színpadi jelenlét (presencia)* ellentétét, utalva a kifejezés jelentőségére, és népszerűségére, mint az előadó-művészet egyik legfontosabb alapfogalmára.

csere létrejöhesse, és a fizetett néző igényei (cinikusan nézve tehát egyetlen igénye éppen ez a fizetés volt) végre kielégítenek.

Liddell monológjából az derül ki, hogy a csőd nem a végpontot jelöli, éppen ellenkezőleg, ahogyan azt a bukás első deklarációjának a mű elejére való pozicionálásával is jelzi nekünk. A csőd, vagy bukás beismerése után a művész vágyai továbbra is afelé törnek, hogy igazoljon, és megmagyarázzon: hogy egy metaszínházi gondolattal élve megmagyarázza műve befogadójának, hogyan változik meg két ember, akik sosem kaptak szeretetet – annak hatására, hogy elolvassák egy harmadik ember naplóját.

Az elemzésnek ezen a pontján visszautalok Liddell egy korábbi kijelentésére, mely szerint a *Nubila* képtelen arra, hogy megváltoztassa egy ember lelkét. Mindeközben éppen ez az, amit a napló (vagyis a tárgyiasult Művészet) tesz a bűnözőkkel, és aminek mi nézők is a szemtanúi leszünk. Liddell tehát hamisat állít, és az olvasóira bízza – logikai feladvány gyanánt – a hamis és az igaz (vagy mondjunk inkább igazságtartalommal rendelkezőt) állítások felfejtését. A következő mondatával pedig már azt kéri számon, hogy egy jó műnek *üzenettel* kell rendelkeznie – a *Nubilá*-nak azonban nincsen semmiféle üzenete.<sup>135</sup> Pedig mi más lenne a szeretetlen emberek önmagukra ismerése egy másik szeretetlen emberben, és ez által az ellene elkövetett bűn újraértékelése, mint erőteljes üzenet, éppen a korábban már érintett együttérzés felkeltése.

Művész és műalkotás viszonya is a fenti érzelmi skála ingadozásait mutatja. A mű, amely a múltban született, és amelyhez látszólag a jelenben (az előadás, ill. az olvasás idejének örökös jelen idejében) fűződik „kommentár”, bukás lett, ugyanakkor – Liddell logikáját követve – a megmutatás (felmutatás) gesztusának köszönhetően (a vesztesek egyetlen apró diadala), mégis megmentette alkotóját attól, hogy kinevessék. Megelőzte őket és a túlzás különféle eszközeit választva önmagát ostromozta és degradálta, hogy ezáltal, a fentebbi logikát követve némi életteret és kibúvót nyerhessen. Mivel azonban a mű a bukás ellenére is „életben maradt”, egy sor aggodalommal és újabb a „jövőre” és a

„múltra” vonatkozó kérdésekkel egyre szorosabban és szorosabban láncolja magához alkotójának gondolatait. Az alkotói magány (az egyedül a művével kapcsolatot tartó művész) szorongásai kerülnek itt előtérbe, aki az emlékezet helyett inkább a *felejtésnek írja*<sup>136</sup> *jövőnélküli darabjait*.<sup>137</sup>

Nehéz feladat egy monológot cselekményessé tenni, különösen abban az esetben, ha kifejezetten nem egy akció-dús történet elmesélése, lereagálása az, amit célul tűzünk ki magunk elé. Liddell mégis fordulatossá tudja tenni, de a fordulatok ebben az esetben a saját belső történések, érzelmi rezdülések következtében kell, hogy létrejöjjenek. Az egyik leghatásosabb fordulat az „És egyébként utálok a *Nubilát*”<sup>138</sup> – egy bukott dráma esetében nagyon is érthető érzésekről számol be, a cím egyetlen keresztnévre való redukálása azonban némi abszurditást kölcsönöz a kijelentésnek és a már fentebb említett intim viszony körvonalait sejteti, amely alkotás és alkotója között az alkotási időnek nevezett vajúdási folyamat alatt létrejött. A valódi abszurdum azonban csak ezután következik: a *Nubila* csődje és a *Nubilához* (vagyis a műhöz) fűződő utálat miatt Liddellnek újra kellene születnie.<sup>139</sup> Mégpedig kizárólag abból a célból, hogy ezúttal ne írja meg a *Nubilát*. Ez az egyik legerősebb mondat, ami csak alkotó szájából elhangozhat, hiszen két nem egyenértékű dolgot tesz a mérleg serpenyőibe: az emberi életet és a mű életét – amelyben ráadásul ez utóbbi javára billen a mérleg. Mindazonáltal nem lehet nem meghallani e tragikus szembenállásnak ironiáját, valamint groteszk mellékzöngéjét, a műalkotás jelentőségének olyan valószínűtlenül nagyra duzzasztásában, és az újjászületésnek, lehetséges alternatívaként való fontolgatásában.

Liddell monodramájának egyik fő szervezőelve a szerkesztés szigorúságában rejlik. Jó példa rá a fent említett gondolatot megelőző másik: a mű, mint egyedüli társ; majd: a mű, mint az utálat központi tárgya; a mű, mint egyetlen, ami megakadályozza, hogy az írója felvágja az ereit... Ezt követően a mű elméleti síkon mégis csak eljuttatja az alkotót a halálba, majd az újjászületésbe. A *Nubilában* minden gondolati motívum egységet alkot. Mindent a kétkedés levegője jár át és mégis mindent könyör-

telen logika jellemez. Ugyanakkor van még egy másik, éppoly fontos szervezőelve a szövegnek. Ez pedig a szavak használatában, a jelzős szerkezetekben, egy-egy mondat ismételt felbukkanásában rejlik, míg végül az olvasónak az a határozott érzése alakul ki, mintha a szöveg teste egy nagyon korlátozott szókészlet alapján rendeződött volna egyetlen egésszé. A három leggyakrabban felbukkanó mondat közül az egyiket már korábban idéztem – amely szerint Liddell nem a *Nubilát* akarta megírni. Hogy a mű ideája és a valós mű nem találkozott egymással. A másik kettő a szeretet-szeretlenség dichotómiájával foglalkozik, ami, mint ahogyan az a magyarázat második felében egyre nyilvánvalóbbá válik, gyűjtőpontja volt az alkotás létrejöttének.

„AKIKET NEM SZERETNEK. Azt gondoltam, hogy azokról akarok írni, akiket nem szeretnek, de én voltam az, akit nem szerettek, én voltam, egyedül csak én.”<sup>140</sup>

De ezek mellett még sok más szó, félmondat, utalás bukkan fel újból és újból, mintha csak a szöveg egy élő szervezet lenne, ahol minden folyamatos mozgásban van, vagy egy hangyaboly, egy papucsállatka, ami a körvonalakon belül folyamatosan változik, alakul, sűrűsödik. Így lesz egyre sűrűbb, egyre feszültebb a *Nubila* is, ahogyan mind több és több negatív utalás történik egy, az olvasó előtt még mindig ismeretlen műre. Amit szinte már fel is épített magának, holott a valóságban még semmit sem tud róla. Már minden rosszat elgondolt, pedig semmi, ami a fejében van róla, nem önállóan született, minden valaki másnak a ki tudja milyen szándékkal sugallt gondolatai révén került át az övébe.

„Nem akartam megírni a *Nubila* Wahlheim lejegyzett szenvedélyét. Mégis elkészült. És én most már egész életemben sebezhető leszek.”<sup>141</sup>

Ebből a mondatból úgy tűnik, hogy a művész legnagyobb félelme az, hogy sebezhető lesz. Talán éppen ezért tárulkozik ki annyira, de valószínűleg

ezért is használ annyiféle eszközt a közölt információ elbizonytalanítására, és ezért igyekszik minden rosszat gyorsan azelőtt elmondani, még mielőtt mások vágnák azt a fejéhez. Ebből a perspektívából szemlélve ez a mű nem más, mint a művész paranoiája, védekezése az elvárások, közhelyek, unalomig ismert kritikák ellen. Mindezt azonban – ahogyan arra már korábban is tettem utalást – nem volna helyes önmagában, mindenféle kiegyensúlyozás nélkül *megfejtésként* elfogadnunk. Liddell ugyanis jóval több, mint egy paranoiás író, aki annyira retteg a bírálattól, hogy inkább gyorsan, még magának a műnek a publikálása előtt megírta annak kritikáját is, csak hogy ne sérülhessen. Inkább egyfajta játékról van itt szó. Alkotói, intellektuális, ha úgy tetszik posztmodern játékról az olvasóval, és a kritikusokkal. De kísérletezésről is, hogy hogyan lehet többféle meta-szintet belevinni a drámaírársba, az írói műfajok egymásba játszásával és tulajdonképpen dekonstrukciós módszerekkel újraalkotva egy művet még az *eredeti* megmutatása előtt...

De még ezzel a kiegyensúlyozással is kimaradt valami alapvető fontosságú dolog, amely a mű egészének átértelmezéséhez vezet és amelyről Liddell is csupán a magyarázat második felében kezd el nyíltan beszélni – addig csak elszórt utalásokat tesz rá megváltoztatva ezzel a könyv egész hangulatát. Mert míg az első rész első felére valóban igazak lehetnek a fentebbi elemzési szempontok, legyen szó akár mazochisztikus paranoiáról, akár alkotói játékoságról, a második felében mindez eltűnik és folyamatosan, sőt egyre vehemensebben erősödnek fel és ismétlődnek újra a szeretetlenség okozta valóságos szenvedés képei. Egy nő, akit a visszautasítás a teljes kétségbeesésbe és önértékelési válságba sodort, aki élő és halott csirkékkel veszi körül magát (vagy azokról és még számtalan véres és perverz jelenetről fantáziál). Egy olyan nő, akit saját állítása szerint ebben az állapotban írta meg a szerelmes, de viszont nem szeretett tizenhárom éves *Nubila* Wahlheim<sup>142</sup> naplóját. Azét a *Nubiláét*, akit aztán két férfi egy tyúkólaban megerősöskolt és brutális módon megölt.

A magyarázat második felében tehát fény derül arra, hogy a könyv második felének (a darabnak) valódi kiindulási pontja valójában az a napló volt,

<sup>135</sup> *Uo.*, 15.

<sup>136</sup> Liddell humoros-ironikus megfogalmazása *Uo.*, 18.

<sup>137</sup> a két fogalom, amit Liddell bevezet, megint csak színház-esztétikai alapfogalmak inverzei *Uo.*, 18.

<sup>138</sup> *Uo.*

<sup>139</sup> *Uo.*, 19.

<sup>140</sup> *Uo.*, 9.

<sup>141</sup> *Uo.*, 22.

<sup>142</sup> Equia a *Nubila* név eredetét keresve Goethe *Az ifjú Werther*-ben találta meg annak előzményét. Werther ugyanis egy Walheim nevű faluban talált rá a boldogtalan szerelemre, ami számára is visszautasítással, de az ő esetében még bevégzett öngyilkossággal járt. Angélica Nubilán (a spanyol nubloso – felhős, szürke – melléknévből képzett név) keresztül iden-

melynek születését az író-narrátor magánéleti válása okozta. Innentől kezdve a szöveg elveszíti talányos, játékos jellegét, sokkal személyesebbé, önvalomásosabbá, naplószerűbbé válik maga is.<sup>143</sup> A szöveg fókuszába a magánélet kerül.

„Valaki azt mondta, nagyszerűen megleszek nélküled is, és azt is, hogy kontrolálnod kell ezt a szenvedélyt, meg azt, hogy megyek hányni, és én nem gondolkodtam a megalázottakon és megsértetteken, magamra gondoltam, csak magamra, egy percre sem rájuk, akiket megaláztak vagy megsértettek...”<sup>144</sup>

A szeretet hiánya az a központi téma, amelyben összekapcsolódik az alkotó és a mű főszereplője, Angélica és Nubila, valamint a két gyilkos és az összes halott csecsemő,<sup>145</sup> akiknek Liddell az első rész címéből következően el akarja magyarázni *Nubila Wahlheim lejegyzett szenvedélyét*. A fő kérdés, az igazi misszió ugyanis – vallja be később – nem a Nubila megírása volt, hanem az, hogy hogyan lehet elmagyarázni a *Nubilát* egy kisbabának.<sup>146</sup> Ahogy Joseph Beuys,<sup>147</sup> Liddell művének valószínűsíthetően egyik fő inspirálója is hosszú órákon keresztül magyarázta a művészet lényegét egy döglött nyúlra, úgy Liddell is egy olyan alanyt választ, aki biztosan nem érthet egy szót sem abból, amiről ő beszélni készül. És talán éppen itt van a kulcs, mert a szavak úgysem érnek semmit.

„A csönd, vagy a tett? Amit én teszek: használnom a szavakat, csak hogy megtagadhassam őket, a szavak által magukat a szavakat. Megmutatni, hogy a szó elégtelen, és megmagyarázni ezt a megmutatást... mert a lényeg nem lehet

elmondani... és a szó elégtelensége egy elégtelen világot teremtett...”<sup>148</sup>

„A Nubila Wahlheim lejegyzett szenvedélye egy szemétre való mű, egy szemétre való élet, egy szemétre való szerelem. Ha ő nem szeret, én sem tudok szeretni senkit sem.”<sup>149</sup>

#### IV.2A performansz

Dolgozatom során többször is használtam a performansz kifejezést, illetve számos alkalommal neveztem Liddell előadásait performansz-jellegűeknek, vagy olyannak, amelyben így vagy úgy, performatív elemek találhatók. Sőt, előfordult az is, hogy számba vettem ezeket az elemeket, vagy éppen szembeállítottam őket a narratív, az előadás történetét szigorúan követő cselekményekkel, és mint önálló, önmagáért való, rituális, vagy az események dimenzióját kitágító „másfajta” cselekvéseként határoztam meg őket. Mégsem neveztem Liddell eddig tárgyalt előadásait performanszoknak. Ebben a fejezetben a művész olyan előadásait veszem az elemzés tárgyául, melyek eszköztáruk, kifejezőmódjuk és tematikájuk alapján is ebbe a műfajba sorolhatóak. Három választott performanszom címe: *Lesiones incompatibles con la vida* (2003), *Anfaegtelse* (2008), és *Te haré invencible con mi derrota* (2009).

„A performance antropológiai és társadalomtudományi értelemben azon testtechnikákhoz tartozik, amelyek a testet „az első és legtermészetesebb technikai tárgyként és ugyanakkor az ember technikai eszközeként”<sup>150</sup> kezelik (...) célja elsődlegesen nem egy műtárgy előállítása, hanem egy folyamat bemutatása, amely túllép a művészetelméletileg megalapozott műfajok határain és azok esztétikai rendszerezésén.”<sup>151</sup> A performansz középpontjára

ban tehát mindig a test áll, az emberi, vagy állati, megkínzott, vagy megszenvedett test, a test mint metafora, mint szimbólum, médium, vagy objektum. A test, általában a színész, vagy a képzőművész teste pedig mindenféle próbatételeknek, kínzásoknak és különféle tortúráknak van kitéve egy misztikus cél elérése érdekében. Klaniczay<sup>152</sup> a 20. század néhány jeles performerének (Rudolf Swarcogler péniszcsönkítése, Marina Abramovič *Tamás aijkai* címet viselő akciója, melynek során a művész a saját hasába borotvált egy ótágú csillagot, valamint Hajas Tibor performanszai) önsanyargató gesztusainak gyökereit keresve jut el az ókeresztény mártíriumokig (kegyetlen kínzások és kínhalállok, mint például a kerékbe töretés, vagy az elevenen elégetés). Onnan pedig az önként vállalt szenvedések, az aszkézis „divatja” irányában kezdi meg vizsgálódásait a középkori szerzetesek különféle önfegyelmzési, és önsanyargatói eszközeinek számba vételével, amelyekkel a Megváltó szenvedéseivel való (számos esetben fanatikus) azonosulás, sebeinek (stigmák – lásd Assisi Szent Ferenc) átvétele volt a céljuk, pontosabban a misztikus egyesülés révén a szenvedésekből fakadó új, túlvilági élet elnyerése. Az ő céljuk tehát világosan érthető. De mi lehet a XX. század öncsonkító performansz művészeinek a célja?

A különböző vallások szimbólumait, és eszköztárát felhasználó performanszok nem tagadják meg a gyökereiket, hanem – még ha gyakran erősen blaszfémikus felhanggal is – direkt utalnak rájuk, felhasználva azok konnotációs lehetőségeit, ahogyan azt az osztrák akcionizmus kiemelkedő alakja Hermann Nitsch is tette. Földényi F. László a Nitsch által alapított Orgia-Misztérium színház hat napos Prinzenorfi misztériumát dokumentáló '89-es Kiscelli Múzeumbeli kiállításról írott cikkében azt írja, hogy az állatvédők és a katolikus egyház által elutasított művész törekvése valójában a katarzis elérésére és a tabuk felszabadítására irányult. „Nitsch nem a kereszténységet tagadja meg, hanem az egyházzal áll hadilábon, amely a kereszténység kegyetlen aspektusait, a kereszt kínjait metaforikussá szelídíti, a vért és a húst borrrá és ostyává szublimálja, a kínzást pedig, a kereszténységnek

ezt a kiiktathatatlan elemét meseszerű elemmé stilizálja. Az OM- Színház a maga eszközeivel ugyanazt teszi, amit Antonello da Messina Szent Sebestyén ábrázolásakor, vagy Grünewald a passió bemutatásakor: „azt mutatom meg, amit elfojtunk. Azt, hogy hogyan kerül a hús az asztalra és azt, hogy a hús kellemes íze kapcsolódik egy állat halálához.” A kereszt és a feszület mellett Nitsch színházában ezért lógnak hatalmas kampók és kötelek. Az európai ember immár kétezer éve ezekhez is imádkozik, még ha nem is akarja észrevenni őket.”<sup>153</sup>

Angélica Liddell maga is lelkes csodálója volt az osztrák akcionizmusnak, ahogyan a szintén osztrák, szintén a kínzás (szadizmus-mazochizmus) – gyönyör kölcsönhatását előszeretettel tematizáló Elfriede Jelinek művészetének is, vagy a már korábban emlegetett Pasolininak. Liddell hagyományosabb előadásaira mégis inkább az a jellemző, hogy semmit sem ad egy az egyben a közönségnek, nincs egyetlen gesztusa, vagy akciója sem, amit ne állna számtalan referencia és egy nagyon komolyan átgondolt koncepció. A performanszaiban ez annyiban van másképp, hogy sokkal direktebb gesztusok is előfordulhatnak, mint például az *Y tu mejor sangría*-ban<sup>154</sup> a nyílt színi közönség – akciója, vagy *Az étellel összeegyeztethetetlen sérülések* gipszbe kötött lábai. Vágni azonban óvatosan vág, a borotvával precízen nyiszatolja magát az előre eltervezett pontokon – és maga segíti elő a vér nehezen induló kibuggyanását. Mintha nem is az lenne a cél, hogy fájjon. Inkább csak, hogy nyomot hagyjon. Vagy, hogy megjelenjen a színen, mint jól és jelölő egyben. De elképzelhető egy harmadik, sőt talán egy negyedik magyarázat is.

Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című könyvének bevezetőjében a performansz mibenlétét szintén az Abramovič-féle *Lips of Thomas* -on keresztül veszi szemügyre.<sup>155</sup> Ő azonban – habár a performansz során használt eszközöknek: méz, bor, jég, korbács, borotva etc. több lehetséges krisztológiai és profán értelmezését is az olvasó rendelkezésére bocsátja – sokkal inkább a néző és a performer kapcsolatában és magának a performansznak transzformáló erejében látja a performanszok cél-

tifikálja magát Werther-rel, de az ő esetében, a megoldás most is az írás: a darabon keresztül végez magával. Equia A Werther levélformájában fedezte fel a Nubila napló-megoldásának ihletforrását. In: EGUÍA, *Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell*

<sup>143</sup> Liddell innentől életrajzi emlékeket is felemléget

<sup>144</sup> *Uo.*, 71–72.

<sup>145</sup> akit az anyuk ölt meg, ahogyan azt Liddell példák sorával illusztrálja

<sup>146</sup> *Uo.*, 27.

<sup>147</sup> Beuys 1965-ös performansz-ának címe: *Wie man dem toten Hasen 1965 die Bilder erklärt* (Hogyan magyarázzunk meg egy halott nyúlra képeket.) Beuys a többórás performansz központi elemének egy halott nyulat tett meg, míg a saját arcát mézzel kente be és egy aranymaszkkal takarta el. 2005-ben Marina Abramovič megismételte Beuys performanszát a saját *Seven Easy Pieces* (Hét könnyű darab) címet viselő performanszában a new yorki Guggenheim Múzeumban.

<sup>148</sup> *Uo.*, 81.

<sup>149</sup> *Uo.*, 89.

<sup>150</sup> Schröder itt Marcel Mauss tanulmányából idéz. MAUSS, *Die Techniken des Körpers*, 205.

<sup>151</sup> SCHRÖDER, 13–14.

<sup>152</sup> KLANICZAY, 145–169.

<sup>153</sup> FÖLDÉNYI F., *Misztériumjáték Prinzenorfból, Herrmann Nitsch Budapest*

<sup>154</sup> [És a te legjobb sangriád...] játék a sangre- vér és a sangria – spanyol kommersz „nemzeti ital” vörösborból és gyümölcsökből – szavakkal

<sup>155</sup> FISCHER-LICHTE, 9.

ját.<sup>156</sup> Ebben az esetben ugyanis a nézők voltak azok, akik véget vetettek a performansznak; közülük néhányan szedték le a művésznőt a hősugárzó alatt olvadozó jégtömbből formált keresztől. Ha nem szedik le, Marina ott marad a hasába vágott vérző ötágú csillaggal, feltehetően addig, amíg el nem olvad a jég. Fischer-Lichte szerint ugyanis bármit is érzett, arcizma sem rándult.<sup>157</sup> A szenvedés tehát transzponálódott a körülötte állókra, és ők, a nézők lettek azok, akiknek szenvedniük kellett, vagy cselekedni, hogy elmúljon végre a szenvedés.

A *Lesiones incompatibles con la vida* nem csak azért érdekes, mert ez Liddell egyik első performansza, hanem mert egyúttal a *Triptico de la Aflicción* lezáró, negyedik, plusz darabja. Az a mű, amelyben Liddell először jelenti be a közönségének, hogy úgy döntött nem vállal gyereket, az első nyíltan vallomásos jellegű darab. Különös, mégis logikusnak ható lezárása ez a gyerekek ellen elkövetett szörnyűségek trilógiájának, és egyben annak a jele, hogy az alkotó milyen szoros kapcsolatban áll művei eszmei tartalmával. A nyílt önvallomás, amely a Karen Finley, vagy Sophie Calle-féle<sup>158</sup> performanszok alapját képezi (ugyanitt említhetnénk a Cindy Sherman-féle önnarrációs<sup>159</sup> technikát is) első liddelli megjelenésével találkozhattak a nézők ebben a harmincöt perces előadásban. Ugyanakkor, Cornago<sup>160</sup> szerint itt láthatóak az előjelei annak a hamarosan bekövetkező fejlődésnek is, ami Liddell-t a politikai jellegű társadalomkritika irányába elindította. Egyébiránt már maga a döntés, a gyerekvállalás elutasítása is politikai eredetű. Liddell maga mondta el egy vele készített interjú során,<sup>161</sup> hogy az elhatározása az Aznar<sup>162</sup> időszakban szilárdult meg benne, és ez a radikális döntés tükröződik a művében, ami saját bevallása szerint is *önarckép*.

Liddell-hez jól illik a performansz műfajában rejülő líra és személyesség, illenek hozzá a nagy gesztusok, és a test kiemelt szerephez juttatása, a meg-

döbbentés, a nézővel való direkt kapcsolat megteremtésének a lehetősége... mégsem ez lett az általa választott út, habár időről időre kisebb kitérőket tesz ebbe az irányba, mint a 2008-as *Anfaegtelse*, vagy a 2009-es *Te haré invencible con mi derrota* esetében. Az *Anfaegtelse* mondanivalója tekintetében hű a *Lesiones incompatibles con la vida* retrospektív komponenséhez. Ott Angélica gipszbe kényszerített lábakkal csoszogott faltól falig egy jó húsz percen keresztül, a kezében egy családi fotót tartva, míg az *Anfaegtelse* úgy kezdődik, hogy Angélica az anyjához beszél magában, és számon kéri rajta, hogy miért nem énekelte neki azt a bizonyos altatót. Az előadás egy még a dolgozatom elején idézet monológgal folytatódik az apa postacenzori működéséről a katonai tábor területén, amiből egy gondolatársítással máris azoknál a szerelmes leveleknél tartunk, amiket neki írt valaki. „Gyűlöllek anyám” és „Szeretlek Dávid” himzi bele Penelopé gyanánt csellós mozdulatokkal egy a saját vérnyomait leszámítva fehér vászonba, és nem lehet eldönteni, hogy a később nevesített Dávid Fernandez vajon a csellós, vagy a focista, mert utalásokat mindkettőre találunk. A performansz végét tekintve mindenképpen a focista, hiába Bach és a csellózó himzés, ugyanis perceként csak feliratokat látunk a küzdésről, és arról, hogy a legerősebb ember Istennel küzd, de a még annál is erősebb önmagával – majd pedig felvételtől az Angélica Liddell által megformált valakit (talán őt magát?). Arcával örökké rejtőzve előlünk, fociabdával a hóna alatt sétál a folyóparton. *Bach németül azt jelenti folyó*, vetítették ki az előadás elején.

Vér, könnyek, Bach és videó, és kevés, nagyon kevés szöveg adja ki a performansz komponenseit, alaphangulata fájdalmas és szomorú, mintha a szerelem lehetne az egyetlen vigasz egy megnyomorított gyermekkori után, a küzdelem pedig az egyetlen mód a túlélésre.

A *Te haré invencible con mi derrota* előadása Cornago tanúsága szerint még messzebb megy az árapályszerűen felbukkanó fájdalom kontrollálásában. A művész papnóként várja az éjszaka autóbusszal a hajóhoz érkező fesztivál közönséget,<sup>163</sup> hogy átkísérje őket a fájdalom és a halál birodalmába. A színpadon majd ismét feltűnik néhány cselló, és erőteljes, valósággal félelmetes szavakkal kezd neki a művész a fájdalom a költészet minden formáját segítségül hívó átlényegítésének. A színpadon földbe ástott csellók mellett mindenféle a törékeny testre veszélyes eszköz látható: kések, gázok, alkohol. A vágások után Liddell mellkasán véres lesz a kendő, tamponok és törött üvegek látszanak, és mindennek lezárásaként a művész nekilát pattogatott kukoricát enni. „A semmi”- írja Cornago lírai hangvételű kritikájában,<sup>164</sup> hozzátéve, hogy Angélica Liddell ebben az előadásban jutott el oda, hogy nem beszél többé a közönségéhez – hiszen alig is hallani, hogy mit mond. Már nem igyekszik elérni őket. Helyette magnó beszél, vagy vetített szöveg jelenik meg (az eredeti portugál fordítása). Mintha a néző ezúttal (végre?) megszűnt volna létezni Liddell számára.

A performansz alapjául szolgáló szöveg inspirációs forrása a negyvenkét éves korában elhunyt Jacqueline du Pré nemzetközi hírű csellista alakja volt, akinek harmincévesen abba kellett hagynia a csellózást elhatalmasodó betegsége (szklerózis multiplex) miatt. Mindez azonban nem hangzik el, a közönség nem lát mást, mint a csellista egy fotóját, és azt hallja, ahogyan Liddell egy Jackie nevű nőhöz könyörög, vigyázzon rá. Így válik az egyéni fájdalom kifejezése, és a fájdalom elviselésének lehetetlensége egyetemes fájdalommá.

„(Itt vagyok, Jackie, nem hagyjak el, nem hagyok el, itt vagyok) – nem hallani –

Miért?

Ez a kérdés a fájdalommal kapcsolatban.

Miért?

Miért terheltél meg minket a fájdalommal, ha nem adtál erőt ahhoz, hogy el tudjuk viselni?

Miért?

Miért, hogy még akkor is imádni foglak, mikor már a fogaimmal tépem le a húsumat?

Miért?

Miért nem veszed el tőlem a lázadás képességét?

Ha elhatározad magad, hogy továbbra is basztatni fogsz az életemmel, tovább alázol, seggbe rúgsz, fájdalmat okozol, továbbra is hazudsz nekem, és megcsalsz, miért nem veszed el legalább a lázadás képességét? Tégy alázatossá. Vedd el tőlem a lázadást. Miért nem veszed már el?

Miért akarnak az emberek segíteni, hogy boldog lehessenek?

Nincs szükségem segítségre ahhoz, hogy boldog legyek, ahhoz, hogy boldog legyek csak arra van szükségem, hogy békén hagyjanak, arra van szükségem, hogy hagyj békén, szükségem van rá, hogy elmenj a fenébe, hogy hagyd abba a baszakodást az életemmel. Nincs szükségem segítségre ahhoz, hogy boldog legyek. Arra van szükségem, hogy isten válaszoljon. Hogy istennel vitatkozhassem. Isten ütéseire van szükségem.<sup>165</sup>

Jindrich Chalupetzky írásában<sup>166</sup> a performansz azon aspektusával foglalkozik, amelyhez végső soron a már tárgyalt testközponúság és csonkítás kérdései is tartoznak. Csakhogy ő a keresztény vallási paradigmát jócskán megelőző időkben, a sámánisztikus vallások szertartásaiban, illetve ezek céljaiban keres összefüggéseket a performanszsal. „Az áldozat végső értelme az eltűnt idő helyreállítása. Az ember, aki egyedisége folytán elkülönült a világegyetemtől, visszatér a kozmikus harmóniába. A végső aktus az emberi áldozat aktusa. Mindig helyettesítő áldozatról van szó: egyvalaki feláldozza magát a többiekért, egy állatot feláldoznak egy emberért.”<sup>167</sup> Vannak emberek, tehát, akik elégedetlenek a világgal, rossznak, vagy deformálnak tartják azt, és hogy megjavítsák, feláldoznak valakit, akire woodoo-ként ráruháznak minden bűnt és rosszat, őt pedig a halálba küldik. Ennek az áldozati személynek pedig majd minden esetben az ártatlanság eszméjével kell kapcsolatban állnia (ma-

<sup>156</sup> Uó, Uo., 11–12.

<sup>157</sup> Uó, Uo., 10.

<sup>158</sup> Földényi F. László a Sophie Calle-ról a Balkonban megjelent cikkében úgy ír, a művésznő 1979-es *Alvók*, 1979–81-es *Sztriptíz* és 1988-as *Önéletrajzi történetek* című munkáiról, mint egy olyan művész alkotásairól, aki egész életében önmagát tematizálta, még ha a fotókon mindig más, mindig egy idegen ember aludta is az igazak álmát a művész ágyában., FÖLDÉNYI F., *A csapda mint emberi alaphelyzet*, 24–29.

<sup>159</sup> Jákfálvi Magdolna, *This is my blood you see* című recenziója Liddell a *La casa de la fuerza* (Az erő háza) 2010-es, Az Avignoni Színházi Fesztiválon vendég szereplő előadásáról.

<sup>160</sup> CORNAGO, *Atra Bilis o el rito de la perversión*, 5.

<sup>161</sup> Mark Moyseyenko készítette az interjút Liddell-el (publikálatlan interjú) 2009. ápr. 14.

<sup>162</sup> José María Alfredo Aznar López, spanyol politikus, a Néppárt tagja 1996 és 2004 között Spanyolország miniszterelnöke volt.

<sup>163</sup> Citemor: portugál színházi fesztivál (júl-aug.), 2009-ben rendezték meg 31. alkalommal.

<sup>164</sup> CORNAGO, *Mi muerte a cambio de tu pelo* (Angélica Liddell, *Te haré invencible con mi derrota*), 3.

<sup>165</sup> LIDDELL, *Te haré invencible con mi derrota*, 1.

<sup>166</sup> CHALUPETZKY, 137–140.

<sup>167</sup> Uó, Uo., 139.

ja, azték gyermekáldozatok, Szent György legenda és egyéb mondák és mesék szűz áldozatai, Izsák feláldozása a Bibliából etc.). Nem tartom azonban valószínűnek, hogy Liddell performanszai is ilyen, vagy efféle célok szolgálatában készülnek.

Számára a rítus sokkal inkább önnön-valóságáért fontos. A fájdalom ünnepe a fájdalom bemutatásán át, és a szépségé, ami mindebből születik. Egyrészt *l'art pour l'art*, másfelől tisztelgés a görög drámák katarzisa előtt (ami részben a korábbi áldozati szertartások helyettesítése végett alakult ki, amelynek a katolikus megfelelője a bűnt a gyóntatófülkében hátrahagyó, tehát bűneitől megtisztuló lélek gyónása). Említhetnénk még egy szempontot, a politikai véleménynyilvánítását, ami igen gyakori mozgatórugója, és megfelelő terepe a főként a monológokra épülő, egyszemélyes performanszoknak (lásd a már említett Karen Finley-t, vagy a kevésbé a verbalitásra építő, de szintén vallási, politikai jelképeket használó Abramović performanszait.)

*Belgrado*. Ez Angélica Liddell talán eddigi legjobb darabjának a címe. A délszláv háborút tematizáló, a katolicizmus nyelvét és liturgiájának felépítését fejezetcímeként felhasználó, eddig előadatlan művét 2008-ban publikálta az alkotó.

Marina Abramović, a magát a *performansz* nagyanyjának nevező alkotó is Belgrádban született, a két művész indulásának körülményei, csomagjának tartalma meglepő hasonlóságokat mutat. Ahogyan Angélica apja katona volt, úgy Abramović-é is, sőt, az édesanyja is – mind a ketten partizánként harcoltak a második világháborúban. Miután a férje eltűnt a család életéből Marina anyja szigorú eszközökkel folytatta egyedül a gyermekei nevelését. Azon túl, hogy gyakran megverte,<sup>168</sup> Marina egészen huszonkilenc éves koráig nem tartózkodhatott este tíz után a házon kívül.<sup>169</sup> Ezt az élményét később a volt Jugoszláviában előadott műveinek koncepciójába is beépítette, azok időpontját úgy igazítva, hogy tíz után már mindenki otthon lehessen. A család mellett a vallásos környezet is jelentős szerepet játszott mindkét művész szellemi-lelki fejlődésében, Liddell esetében az apák által vezetett iskola, Abramović-ról pedig annyit

biztosan tudni, hogy a nagybátyja Varnava Pátriárka volt, a szerb ortodox egyház feje az 1930 és 1937 közötti időszakban,<sup>170</sup> és hogy hat évig élt együtt a nagyanyjával, aki rendkívül vallásos volt. Egy harmadik érdekesség, hogy mindketten több egyetemen és főiskolán megfordultak, és míg Liddell pszichológiából és színészetből szerzett diplomát, Abramović képzőművészetet tanult előbb Belgrádban, majd Zágrábban végezve el a hozzá tartozó posztgraduális képzést. Éppen húsz év van köztük, a negyvenhatos Marina már húsz éves volt, amikor a kis Angélica hatvanhatban a világra jött, mégsem lehet tagadni, hogy egy alomból valók: Egy elsőgenerációs és egy másodgenerációs performer, csak éppen az egyik a képzőművészet, a másik a színház felől közelíti meg ugyanazt. Mindezek a hasonlóságok önmagukban persze csak érdekességek, de mindjárt valós értelmet nyernek, ha megnézzük két olyan műalkotást, amely ugyanazzal a témával foglalkozik: a gyerekek és a háború kapcsolatával. Liddell esetében ez legerősebben a már korábban tárgyalt *Blancanieves*-ben, Abramović-nál pedig a 2008-as *Eight lessons on emptiness with a Happy End*<sup>171</sup> című munkájában tematizálódik, ahol laoszi gyerekeknek játékgyereket adva különböző túszejtési, kivégzési és tárgyalási jeleneteket játszat el velük, amit aztán videóra vesz, illetve fényképeket készít róluk. A két műnek ugyan más a kicsengése, mert Liddell Hófehérekje meghal, míg Abramović gyerekei máglyát raknak a műanyag fegyverekből, és mások az eszközei is, mert Liddell ebben az előadásában erős érzelmi nyomásnak veti alá a nézőt, míg Abramović a videók egymás mellé helyezésével, a kisgyerekek katonai ruhába öltöztetésével inkább, habár nem kizárólag, intellektuális feladatot bíz a közönségére. A gondolat azonban ugyanaz, és a félelem is, valamint a témaválasztásban rejülő figyelemfelkeltő szándék. Mi lesz a világgal, ha már csírájában elhal, elrothad benne az élet?

Azt, hogy Liddell számára mennyire fontos a szerb művésznő munkássága, jól mutatja az *El matrimonio Palavrakis* hegynyi szanaszét szórt megcsontított játékbabája, melyet nagy valószínűséggel Abramović *Balkan Baroque* performansza<sup>172</sup> ins-

pirált – hogy most csak egy példát említek. Ezek után nem kérdés, hogy Abramović volt az, akin keresztül Liddell felfedezte magának Belgrádot, a temetetlen halottak városát.

„Nem bírom tovább... nem, nem, nem. Nem bírom tovább. Nem bírom. Már így is sokáig késlekedtem. Másoknak nem tartott ennyi ideig. A fiú miatt tartóztattam magam. De most már elég. Későn, vagy korán, de megteszem. Nem tartóztatom magam tovább. Vigye magával. Nem tudja elképzelni milyenek azok a központok, ahová az árvákat beteszik. Vigye magával. Nem akarom, hogy az én kicsikém holtan lásson. Nem akarom, hogy az én kicsikém lásson hirtelen egy kötélben. Nem bírom tovább. Minden alkalommal, amikor folszállok az autóbuszra (...) Olyankor, amikor a történetekre gondolnak, rám néznek, rám néznek, de valahogy úgy, az öklüket a zsebükben tartva... Ha a történetekre gondolnak, akkor mindig a zsebükben tartják az öklüket, de ha nem, akkor elől hagyják a kezüket, a térdükön, minden nap, amikor felszállok az autóbuszra az első, amit megnézek, hogy hol a kezük...”<sup>173</sup>

#### V.Összegzés

Aldozatom lezárásaként egy vallomással kezdenék. Félttem attól, hogy Liddell-t válasszam, és több jó okom is volt erre a félelemre. Egyrészt a művésznő éppen mostanában vált felkapott témává a spanyol színház esztétáinak körében, és idegenként bebecsüppenne eleinte nehéz volt átlátni a szakirodalmakat. Szerencsére ebben végül több

irányból<sup>174</sup> is segítséget kaptam. A másik félelmem abból fakadt, hogy a művész maga nagyon szívesen beszél a munkáiról, a színházzal kapcsolatos elképzeléseiről, és ezt olyan alapossággal és filozófiai, kultúrtörténeti felkészültséggel teszi, s maguk az alkotások is olyan mélységekben át vannak gondolva, hogy nem könnyű olyat mondani, amit ő még nem mondott el – legalábbis így gondoltam néhány hónappal ezelőtt. Most az utolsó sorokat írva remélem, hogy mégis csak sikerült az elemzéseim egy-néhány következtetésében valami újat, vagy legalábbis eredeti gondolatokat, összehasonlításokat közölnöm. Remélem, hogy így lett! Harmadik aggodalmam az életmű nagyságára és a szakdolgozat korlátozott terjedelmére vonatkozott. Ha itthon is ismert alkotóról lett volna szó, nem is igyekeztem volna ennyi művét érinteni a dolgozatomban. Ebben az esetben azonban a céltom, ahogyan azt már a Bevezetőben is említettem, a bemutatás volt, illetve a körültekintő, és reményeim szerint a művekhez méltó megmutatása annak a művészi palettának, amit Liddell kínál fel a közönsége számára. Így sem érintettem minden alkotását, mert úgy gondoltam, hogy a két trilógia és a *Nubila Wahlheim* minden más művétől eltérő sajátosságai lesznek a legalkalmasabbak ennek a sokoldalú alkotónak a prezentálására. Az általa feldolgozott témák nem könnyűek, semmiképpen sem könnyed szórakoztatás a céljuk, mindenképpen feladatot, súlyt raknak arra, aki közel igyekszik férközni hozzájuk. Talán nem is kell mindent elfogadni, amit felkínál, de az biztos, hogy nagyon inspiráló és elgondolkodtató ajánlatokat tesz, és egy-két általam is kiemelt műve megérdemelné látszik, hogy a művészet igazi, nem megjátszott, nem pillanatnyi, hanem valóban fontos alkotásai közé kerüljön.

## Bibliográfia

- CANALE, Marco, *Forma y política en el teatro de Angélica Liddell*, In: *Tendencias escénicas al inicio el siglo XXI*. Madrid, Visor, 369–382.
- CHALUPETZKY, Jindrich *Művészet és áldozat*, In: *A performance-művészet*, szerk. Szőke Annamária, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2000, 128–144.

<sup>168</sup> O'HAGAN

<sup>169</sup> DROZDIK, 2–3.

<sup>170</sup> O'HAGAN

<sup>171</sup> [Az üresség nyolc leckéje]

<sup>172</sup> Az 1997-es Velencei Biennálén a művész egy hegynyi véres csonton ülve emlékezett meg a délszláv háborúról. Ezért a munkájáért Abramović elnyerte a legjobb művésznak járó Arany Oroszlánt.

<sup>173</sup> LIDDELL, *Belgrado*, 82

<sup>174</sup> Külön köszönet jár érte Jesús Equiá-nak, valamint Manuel Benito-nak, Jákfalvi Magdolnának, Mark Moyseyenkonak és Ana Isabel Fernández Valbuenának és a madridi CDT (Centro de Documentación Teatral) dolgozóinak.

CORNAGO, Óscar, *Atra Bilis o el rito de la perversión*, 2005 <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&rid=25>, 2011. dec. 20.

CORNAGO, Óscar, *Conversaciones con Angélica Liddell*, In: *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Madrid, Fundamentos, 2005, 317–329. <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&rid=55>, 2011. dec. 20.

CORNAGO, Óscar, *Mi muerte a cambio de tu pelo* (Angélica Liddell, *Te haré invencible con mi derrota*), 2009, <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&rid=253> 2011. dec. 20.

CORNAGO, Óscar, *La palabra poética*, In: *Políticas de las palabras*, edición y estudios de Óscar Cornago, Serie Teatro, 2005, 60–70.

CORNAGO, Óscar, *Angélica Liddell – Memoria escénica*, In: *Políticas de las palabras*, edición y estudios de Óscar Cornago, Serie Teatro, 2005, 315–317.

CUADROS, Carlos, „La cuarta rosa” de Angélica Liddell Zoo, *Teatro de la Necesidad y el Deseo*, Primer Acto no. 264 (junio-agosto), 1996, 140–143.

DE FRANCISCO, Itziar, *Caldo de cultivo*, Primer Acto no. 300 (octubre-noviembre), 2003, 165–169.

DIDEROT, Denis, *Rameau unokaöccse*, (ford. Szívós Mihály), Matúra, PannonKlett Kiadó, 1997

DROZDIK Orsolya, *Az önkegytelenség performanszai, Marina Abramović Az üresség nyolc leckéje című kiállításához*, Balkon, 2012/2, 2–6.

EGUÍA ARMENTEROS, Jesús, *Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia*, Revista Teatro nº 21 (La teoría de motivos y estrategias para el estudio de las artes escénicas), 2009, 213–250. <http://www.revista-teatro.es/revista-teatro/angelica-liddell-y-la-tragedia-de-la-indiferencia> 2012. ápr. 2.

EGUÍA ARMENTEROS, Jesús, *Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell*, Proyecto de Tesis Doctoral, 2012 (készülő doktori disszertáció, publikálatlan)

EGUÍA ARMENTEROS, Jesús, *Tiempo y espacio en Hysterica Passio de Angélica Liddell* In: *Voz y Letra*, Revista de literatura, Arco Libros, S. L., 91–113.

FERNÁNDEZ, J. R., *La falsa suicida* de Angélica Liddell, *Primer Acto*, nº 282, 24–25.

FISCHER-LICHTE, Erika, *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009

FÖLDÉNYI F. László, *A csapda mint emberi alaphelyzet, Sophie Calle, Az öngyilkos aranyhal*, Balkon, 2002/1,2., 24–29.

FÖLDÉNYI F. László, *Misztériumjáték Prinzenhofból, Herrmann Nitsch Budapesten*, <http://www.c3.hu/other-content/kritika/8ford/foldenyi.html> 2012. márc. 5.

HARTWIG Susanne, *La mirada del otro: la posición del espectador en el teatro español contemporáneo* (Borja Ortiz Gondra, Itziar Pascual, Angélica Liddell, Rodrigo Garcia), *Anales de la Literatura española contemporánea, Drama/Theater*, Volume 28, Issue 2, 2003, 305–330.

JÁKFALVI Magdolna, *This is my blood you see* (Angélica Liddell, *La casa de la fuerza – Avignoni Fesztivál*), 2010. júl. 14, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/2504/angelica-liddell-la-casa-de-la-fuerza-avignoni-fesztival-2010/> 2011. nov. 25.

KLANICZAY Gábor, *Elgyötört test és megtépett ruha, Két kultúrtörténeti adalék a performance gyökereihez*, In: *A performance-művészet*, szerk. Szőke Annamária, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2000, 145–183.

LIDDELL, Angélica, *Belgrado*, Bilbao, Artezblai, 2008

LIDDELL, Angélica, *El matrimonio Palavrakis*, In: *El Tríptico de la Aflicción*, *Acotaciones*, 12 (enero-junio) 2004, 67–99., // <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&rid=159>, 2011. nov. 25.

LIDDELL, Angélica, *El mono que aprieta a los testículos de Pasolini*, *Primer Acto*, 300 (octubre-noviembre), 2003, 104–108.

LIDDELL, Angélica, *El sobrino de Rameau visita a las cuevas rupestres*, *Primer Acto*. 321, 2007, 9–19.

LIDDELL, Angélica, *Mi relación con la comida*, SGAE, 2005

LIDDELL, Angélica, *Hysterica Passio*, In: *El Tríptico de la Aflicción*, *Acotaciones*, 12 (enero-junio) 2004, 133–170. // <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&rid=161> 2011. nov. 25.

LIDDELL, Angélica, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y la extinción*, Bilbao, Artezblai, 2009 (2002-ben íródott)

LIDDELL, Angélica, *Once upon a time in West Asphixia o Hijos mirando al infierno*, In: *El Tríptico de la Aflicción*, *Acotaciones*, 12 (enero-junio) 2004, 101–132., // <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&rid=160> 2011. nov. 25.

LIDDELL, Angélica, *Perro muerto en tintorería: Los fuertes*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2007

LIDDELL, Angélica, *Te haré invencible con mi derrota*, <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&rid=252> 2011. dec. 27.

LIDDELL, Angélica, *Trilogía, Actos de resistencia contra la muerte: Y los peces salieron a combatir contra los hombres, El año de Ricardo, Y cómo no se pudo: Blancanieves*, (Del prólogo: Jesu Montero, *Angélica en el país de horror*) Bilbao, Artezblai, 2007

MAUSS, Marcel, *Die Techniken des Körpers* In: *Uó, Soziologie und Anthropologie*, 2.k., München, 1975 (Frankfurt/M, 1978), 197–220

LOPEZ MOZO, Jeronimo, *Retrato irascible de la familia Tríptico de la aflicción*, *Reseña*, 348, 12–13.

O'HAGAN, Sean, *Interview: Marina Abramovic*, *The Guardian*, *The Observer*, 3 Oct 2010., <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist> 2012. ápr. 29.

ORBÁN Eszter, *Girlpower – Revisited*, 2010. júl.14, [http://szinhaz.hu/index.php?Itemid=19&catid=5:eu&rid=39111:girlpower-revisited&option=com\\_content&view=article](http://szinhaz.hu/index.php?Itemid=19&catid=5:eu&rid=39111:girlpower-revisited&option=com_content&view=article) 2011. nov. 25.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo, *Innecesariamente alargado*, (*La falsa suicida* de Angélica Liddell), *Reseña*, 314, 38.

SARTRE, J. P, *Existencializmus*, Studio, 1947

SHAKESPEARE, William, *Macbeth* (ford. Szabó Lőrinc) In: *William Shakespeare összes művei*, Helikon, 1999

SHAKESPEARE, William, *Lear király* In *Összes drámái*. III. k. *Tragédiák*. Bp., Európa, 1988. 605–742.

SCHRÖDER, Johann Lothar, *Bevezetés. A performance, valamint más rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése*, In: *A performance-művészet*, szerk. Szőke Annamária, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2000, 13–34.

VILLORA, Pedro, *El dolor de ser Angélica (Liddell)*, *Acotaciones* 12, 47–65., // <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones12/12villora.pdf>, 1–20.

VALBUENA, Ana Isabel Fernández, *El clasicismo según Angélica Lidell. Claves de su dramaturgia*, (ineditada/publikálatlan) Proyecto de Investigación FFI2008-01536 *Análisis de la dramaturgia actual en español: Cuba, México, Argentina, España*, Ministerio de Ciencia e Innovación, DGPTC (Plan Nacional de I+D) 2011

VALBUENA, Ana Isabel Fernández, *El espíritu en la sala de autopsias. Dramaturgia de El matrimonio Palavrakis de Angélica Lidell*, (ineditada/publikálatlan) Proyecto de Investigación FFI2008-01536 *Análisis de la dramaturgia actual en español: Cuba, México, Argentina, España*, Ministerio de Ciencia e Innovación, DGPTC (Plan Nacional de I+D) 2011