

**„Leöltni és leölelni”. Raubinek Lili
„Respect for the 23.000” című koreográfiájához**

DOI : 10.46522/S.2025.01.7

TOMPA Andrea PhD

Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca
andrea.tompa@ubbcluj.ro

Abstract: "To Slay and Embrace". On the Choreography of Lili Raubinek's "Respect for the 23.000"

Is it possible to find a language for unnarratable and seemingly hopeless human anger, powerlessness, and pain that not only performatively represents the experiences of those directly affected – individuals who have been in state care – but also consciously attempts to manage its impact on the audience? This article explores and analyzes Lili Raubinek's recently Lábán Rudolf Award-winning performance "Respect for the 23.000" from the perspectives of dance, movement, and touch. Drawing inspiration from the movement language of Brazilian jiu-jitsu martial arts, the performance represents an experimental attempt to kinetically capture sensations of powerlessness, violence, confinement, and destruction—depicting an ultimate, unresolvable struggle. The performance strategically addresses the potentially traumatizing audience experience through a post-performance "decompression" phase: the negative, destructive physical interactions are ultimately dissolved by soft, reciprocal relaxation practices. This approach represents a genuinely political theatrical intervention. Initiated with a lecture performance format and featuring five dancers, the work contemplates the world of a marginalized youth demographically rendered invisible within social space—young individuals who have been systematically abandoned and traumatized, not only by their families but continuously by state institutions. All of this occurs against a backdrop of societal indifference.

Key words: *contemporary dance; Brazilian jiu-jitsu; abject; children in state care.*

Ha igaz az, hogy a megvetendő dolog kihívja és összetöri magát a szubjektumot /sujet/ is, úgy érthető, hogy akkor mutatkozik meg maximális erejében, amikor az alany már belefáradt a hiábavaló kísérletbe, hogy önmagát kívülről felismerje, önmagában megtalálja a lehetetlent: mert ráismer, hogy saját léte az, ami lehetetlen, mert felfedezi, hogy ő sem más, mint valami megvetendő.

Az abjekcióban a lét intenzív és homályos lázadását fedezhetjük fel valami fenyegető, szorongást keltő ellen, ami egyszerre támad kívülről és belülről, s a lehetséges, a tolerálható, az elgondolható közelében helyezkedik el – mellette, mégis feldolgozhatatlanul, idegenül.”

Földes Györgyi (2016): A szegény teste mint abjekt

Lehetséges-e nyelvet találni az elbeszélhetetlen és kiúttalan emberi dühnek, tehetetlenségnek, fájdalomnak, magárahagyottságnak, rombolásnak? A családjuk és az



állam által magára hagyott fiatalok létmódjának színreviteléhez performatív nyelven? Amely a nézőre gyakorolt hatást is megkísérli tudatosan kezelni?

Tanulmányom a Lábán Rudolf-díjas Raubinek Lili *Respect for the 23.000* című darabját (Trafó Kortárs Művészetek Háza, Budapest, 2023) mutatja be és elemzi a tánc, a mozdulatok, az érintések nézőpontjából. A brazil *jiu-jitsu* harcművészet nyelvéből ihletődött mozgásnyelv kísérlet a tehetetlenség, az erőszak, bezártság, destrukció kinetikus megragadására, egy végsőkéig vitt és lezárhatatlan küzdelem megragadására. A bántalmazó, negatív érzelmeket ébresztő érintések a nézőre tett hatását az előadást követő „lazítás” oldja: a negatív, destruktív érintést lágy és kölcsönösségen alapuló relaxációs gyakorlat oldja fel. A *lecture performance* gesztusával induló előadás öt táncos részvételével egy, a társadalmi térben láthatatlan, marginális, magára hagyott fiatalok világáról gondolkodik táncnyelven; olyan fiatalokról, akikről lemondott vagy bántalmazott a családjuk, az állam pedig „magához vette őket”, miközben elszigetelte és semmiféle kapaszkodót, segítséget nem nyújtott ahhoz, hogy megvédje, megerősítse őket, ágenssé tegye saját életükben, elvezesse a másik emberhez való gyengéd kapcsolódás lehetőségéig. E lemondás és elszigetelés révén az állam maga is bántalmazóvá vált, miközben a társadalom, amelyből ezek a fiatalok teljesen kiszakadtak, félrenéz.

Magyarországon ma sok szó esik a nevelőintézetekről, az állami gondoskodásban élő gyermek helyzetéről, a gyermekotthonokról. Tanulmányom témájául egy olyan kortárs táncprodukciót választottam, amely a koreográfus Raubinek Lili saját élményeiből született – annak a két és fél évnek a tapasztalatából, amit a koreográfus egy átmeneti otthonban töltött nem szakképzett nevelőként. Az előadás voltaképpen megelőzte korát, ha szabad így fogalmazni, vagyis azt a kiemelt érdeklődést, amelyet a magyarországi közélet és társadalom az úgynevezett kegyelmi botrány¹ után tanúsított a téma iránt, a gyermekotthonban élő gyermekekkel szembeni abúzus felszínre kerülése és az abuzálóknak nyújtott elnöki kegyelem óta. A produkció címe *Respect for the 23.000*-nek, vagyis ez a mű öt szereplőn keresztül mindazok előtt tiszteleg, akik ma állami gondoskodásban élnek. Az előadó-táncosok: Asbóth Máté, Eyassu-Vincze Barbara, Gláser Márton, Kelemen Patrik, Thury Zita.

Egy politikai reprezentációról beszélhetünk abban az értelemben, ahogy Hans-Thies Lehmann gondolkodik erről: „már nem az dönt egy színház politikusságáról, hogy direkt módon tematizálja-e a politikát”, hanem „a jelhasználat módjában alapozódik meg” (Lehmann 2009, 214,223). Dolgozatomban voltaképpen e reprezentáció politikusságának megragadására törekszik – vagyis a jelhasználat, a gesztus értelmezésére. Lehmann úgy fogalmaz, hogy a színház politikussága csak indirekt

¹ A kegyelmi botrány kifejezés 2024 elején terjedt el, amikor Novák Katalin köztársasági elnök kegyelemben részesítette egy gyermekotthon vezetőjét, aki pedofil bűncselekmény elutasításában segédkezett. Az ügy következménye a köztársasági elnök lemondása volt. https://hu.wikipedia.org/wiki/Nov%C3%A1k_Katalin_kegyelmez%C3%A9s_%C3%BCgye



módon képes érvényesülni, akkor, „ha semmilyen módon nem fordítható le vagy fordítható vissza a társadalmi valóság politikai diskurzusának logikájába, szintaxisába és fogalmiságába”, következőképpen, fogalmaz Kricsfalusi Beatrix, „a színház politikussága a politika bevett működésmódjának megszakításaként képzelhető el”. (Kricsfalusi 2014, online) Ezt a megszakítást, az előadás politikusságának megragadásához szimbolikusan a *leölelés*² nyelvi fordulatóban látom megjelenenni; a *leölelés* az előadás két fő gesztusnyelvét, az alábbiakban bemutatott mozgás-, kapcsolódás- és érintésnyelvet, illetve az előadást követő relaxációs gyakorlatot foglalja magába. Tanulmányom végén Julia Kristeva *abjekt* fogalmát hívom segítségül e politikusság leírásához. Azért is választottam reflexióm tárgyául éppen ezt a jelentős szakmai díjjal is kitüntetett, úttörő produkciót, mert a drámaian megfoglyatkozott magyar kritikai életben kevés nyoma van.

A kis térbe helyezett, a nézők által négy oldalról körülült tatami az előadás küzdőtere. A produkció három nagyobb, egymástól formanyelvileg is elkülöníthető egységből áll. Egy rövid *lecture performance* jellegű bevezetővel kezdődik a darab. Ezt követi a darab fő korpusza, az öt táncos által létrehozott és bemutatott küzdelem. A nézői taps után, kvázi az előadás végét követően a darab kínál egy levezető jellegű relaxációs gyakorlatot is – ezúttal a nézőknek.

Első rész

A *lecture performance* szikáran avat be a koreográfus-rendező Raubinek átmeneti gyermekotthonban szerzett tapasztalatának megismerésébe, az ebből a tapasztalatból fakadó dühének, tehetetlenségének is hangot adva; a szöveget felvételről halljuk. Átmeneti otthonok, családból kiemelt fiatalok, gyerekek állami felügyelet, vagyis gondoskodás alatt; a fiatalokban (és nevelőikben) tehetetlenség, önrombolás, pusztítás (a környezeté is), a „magamra hagyott a rendszer” tapasztalata; súlyosan traumatizált fiatalokról van szó. „Bennem tehetetlenség és agresszió” van, fogalmaz a szerző.

Második rész

Ezt követi az előadás fő korpusza: a nézők fele fordulva valamennyi játzó felkéri a nézőket, hogy válasszanak nekik nevet – a tatamit körbeveszik földre ragasztott keresztnevek, ragasztószalagra írva, melyet a játzók, miután a nézőkkel megegyeztek, magukra ragasztanak. Ki-ki kap egy (nem feltétlenül nemének megfelelő) nevet. „Konvenció” érvényesül tehát, nincs „szerep”, hanem az „én ma ez és ez leszek” konvenciója; megtestesítenek tehát néhány szereplőt a sokezer közül; ezután elhagyják a teret, elcsendesedés következik, felkészülés.

Az előadás mozgásnyelve a brazil *jiu-jitsu*-ból ihletődik (más helyesírás szerint: dzsiu dzsicu), amelyről most ejtek néhány szót. A brazil *jiu-jitsu* (rövidítése: BJJ) egy földharc-központú harcművészet és küzdősport, amely testkontaktuson és technikai

² A *leölelés* általam korábban ismeretlen kifejezésével egy Raubinek Lilivel készült interjúban találkoztam: https://nepszava.hu/3241106_felszabado-leoleles.



ügyességen alapul. Elsősorban a földre vitelekre, a pozíciók kontrolljára, valamint a fojtások és ízületi feszítések alkalmazására összpontosít.

Erre a mozgásra az alábbi gesztusok, technikák jellemzőek³: földharc, szoros testkontaktus, folyamatos mozgás, földrevitel (*takedowns*): ezekkel a technikákkal a harcos a földre viszi ellenfelét; fojtások (*chokes*): a fojtások célja az ellenfél eszméletvesztésig való kontrollálása vagy a feladás kikényszerítése; ízületi feszítések (*joint locks*): ezek célja az ízületek természetellenes irányba történő kényszerítése, ami fájdalmat vagy sérülést okozhat; pörgő és dinamikus technikák – gurulások, átfordulások.

Néhány szóban érdemes a BJJ esztétikájáról is szólni, vagyis arról, hogy külső szemlélő számára milyen látvány, esztétikai élmény ez a mozgásforma, küzdősport. A BJJ jelentősen eltér más küzdősporttól, harcművészeti formától, például a karatétól, mivel alapvetően más filozófiára és mozgásformákra épül. Az esztétikai megítélést az határozza meg, hogyan „néz ki” a mozgás és a harc kívülről, valamint a harcművészet szellemisége. A BJJ kevésbé látványos, légies, mert alapvetően földharc; nem annyira esztétizált, durvább hatást kelt, kevésbé „szép”, vadabb, egyenesen csúnyának is hathat. A karate esztétikája a formák precizitásában, a mozgások tisztaságában és az erő-lágyság kontrasztjában ragadható meg, egyfajta légiességben, míg a BJJ esztétikája a technikai folyamatosságban, a hatékonyságban és az emberi test képességeinek megértésében rejlik. A karate inkább vizuálisan lenyűgöző, míg a BJJ szépsége inkább a technikai szakértők számára nyilvánvaló.

Mielőtt bővebben leírnám az előadás mozgás- és gesztusnyelvét, néhány általános megállapítást teszek. Az előadás képes úgy megjeleníteni a test felett gyakorolt foucault-i felügyelet és hatalom eszméjét, hogy csakis a mozgás, az emberi viszonyok, az érintések és érintkezések *minősége* révén reflektál ezekre a hatalmi viszonyokra. A hatalmi viszonyok az előadáson belül több irányból ragadhatók meg: a térbe zárt, felügyelt fiatalok, a jelen nem lévő hatalom nézőpontjából; a fiatalok egymás felett gyakorolt kontrollja szempontjából; végül önmaguk kontrollálása szempontjából. Egy külső és egy belső „vezérlés” érzékelhető tehát a mozgásnyelv kialakítása során. A külső hatalmi erő: az állami felügyelet foucault-i tekintete, a be- és összezártság helyzetét eredményezve; ez mintegy kívülről vezérli a testeket: összezárja, egymásnak feszíti, kontroll alatt akarja tartani, megfosztja térbeli szabadságától, „börtön élményt” hoz létre, amely sem pozitív közeget, sem pozitív élményszerű mozdulatnyelvet nem eredményez. A belső hatalmi erő, a belső vezérlő: az állami gondoskodásba kerülő gyermekek és fiatalok saját „hozott” traumaélményei (bántalmazó családok, elhanyagolás), mint saját test történetei szintén alakítják, vezérlik ezeket a mozdulatsorokat. Ez a két hatalmi nyelv, a saját test történetei és az állam által kialakított felügyelet együttesen formálja az előadás mozgásnyelvét.

³ Források: <https://carlsongracie.hu/portfolio/brazilian-jiu-jitsu/>, <https://mozgas-kozpont.webnode.hu/egy-kis-erdekesseg-egy-kis-tudomany/brazil-jiu-jitsu/>, <http://www.bjjhmvhely.hu/sport>.



A negatív élmény és negatív gesztus jelenléte: ezeket az emberi kapcsolatokat és a játsszók önmagukhoz való viszonyát a destrukció, a negatív érzelmekből fakadó és negatív érzelmeket kiváltó bántalmazó, nem kölcsönösségen alapuló mozdulatok jellemzik, a megegyezés és a szemkontaktus hiánya feltűnő. Az egyre intenzívebb feszültség, a robbanásig fokozott, semmilyen pozitív érzelmi és testi folyamatba, megnyugvásba, szeretetbe nem kanalizálható feszültség folyamata bontakozik ki a színpadon. A düh, a tehetetlenség, a bántalmazó mozdulatnyelv, a bezártság, unalom, fájdalom érzelmi konglomerátuma írja körül a mozgást. A táncosok nagymértékű fizikai igénybevétele és mozgásuk performatív ereje, és ennek érzelmi-kinetikus hatása a nézőre majd a levezető részben jut fontos szerephez – vagyis egy reménybeli kioltásban, a leölelés relaxáció gyakorlatában.

A játsszók egyenként lépnek be a térbe⁴, eleinte magányszigetek, mindenki egymaga van, egymásról nem vesznek tudomást. A kéz mozdul és mintha az ember azt tanulmányozná, hogy mire való, vagyis a kéz mintha nem tartozna a testhez, 'nincsenek testben'. Saját testüket idegenként veszik szemügyre, de nem lépnek vele mélyebb kapcsolatba, nem válnak énné. A láb a helyet, a felületet próbálja letapogatni, megállni rajta – meg lehet-e állni ezen a talajon? Hátrafele mozognak, szinte természetellenes minden mozgás; mintha nem volna iránya a mozgásnak, a haladásnak. Guggolás, összehúzóerő, összehúzóerő, a térben való eltűnés, a feloldódás vágyának lecsapódása jelenik meg ezekben a mozdulatokban.

Senki nem teremt szemkontaktust sem a másikkal, sem a külső világban helyet foglaló nézőkkel, úgy, mint az előadás elején; nem veszi észre a másikat, és bár a későbbiekben majd folyamatos kapcsolatkeresésként írható le a mozgás, ez a kapcsolat, érintések, gesztusok csak kellemetlenként, bántóként írhatóak le, mintha a testek nem ismernének más kommunikációt a rajtuk kívül eső testekkel, mégis mintha állandó volna a vágy, hogy a másikkal kapcsolatba lépjenek.

A mozdulatok kellemetlen hatásúak: facsaródás, feszítés; természetellenes és negatív érzeteket keltenek. A játsszók nem birtokolják a testüket, nincsenek „bennük”. Nincsenek „esztétikus” mozgások: légiesség, könnyedség; a szépség ismert formái hiányoznak: látványosság, gyengédség, harmónia. Mindez mindvégig hiány is marad.

Arc, tekintet nincs – nem láthatóak, kitakarások vannak, a játsszók „arctalanok”, személytelenek, vagyis nem személyek, hanem elidegenedett testek; ebben a személytelen ábrázolásban a hatalom rájuk vetülő tekintete testesül meg. A személytelenség fontos alkotóeleme a produkciónak: bár felismerhetők afféle jellemző, egyéni mozdulatok, az előadók nem válnak ki személyként, identitásként; pontosan az identitásuk elvesztése a tét. Félállások, egyensúlyvesztések, „talajtalanságok” láthatóak; sem a térben, sem a testben, ahogy a külső-belső világban sem nem tapasztalható meg a stabilitás.

⁴ Az elemzéshez felhasználtam saját színházélményemet, valamint a Trafó által készített előadásfelvételt.



Elkezdődnek az első közelítések egymáshoz: nincs még kapcsolat, kíváncsiság sincs, inkább egy térbe kerülésnek a felfedezése történik meg, egyfajta eszmélés, intenció és emóció nélküli közelség, amely az összeczártság helyzetének tapasztalásából fakad.

A térnek lassan sűrűsége kezd lenni – közelségek jönnek létre, amelyek egymás előli elmozdulásokkal, elhajlásokkal járnak. Az előadók csoportszerűen gravitálnak egymás felé, de a csoportnak nincs szándéka; összeczártságot, kis teret írnak le a testek, a kibillenések, egyensúlyvesztések még mindig jellemzőek. A testek álló helyzetben összeérnek, fejek, lábak találkoznak. Felfedezik egymást, de a „kapcsolat” nagyon illékony és bizonytalan; a tudatos felismerésnek és szándéknak nincs tere. Kinek-kinek van egy jellemző mozdulata (hátrafesztett lábfej, felemelt láb), de ez nem válik identitásképző elemmé, az előadó továbbra sem válik személlyé, akivel kapcsolatba lehetne lépni.

Megjelennek az első földre kerülő párok, új alakzatok rajzolódnak ki. Egymásba gabalyodnak, lassú mozdulatokat tesznek; földön zajló mozgások, tolás, eltolás tapasztalható, mint akik épp csak észlelik a másik testet. Egymáson egy pillanatra megállapodó, megpihenő alakok láthatók, de zavarbaejtőek; nem „pozitív” összekapcsolódások, nem gyengéd érintések, hanem tehetetlen egymásmellettiségek ezek.

Földharc-szerű közelség kezdődik, megjelennek az első BJJ gesztusok, a földre-vivés; megjelenik a fojtás gesztusa is, a gesztusok erőteljesebbé, intenzívebbé válnak. Az előadás huszadik percében járhatunk, amikor a küzdelmek észlelhetővé válnak. Földre-vivés és erővel való lent-tartás szándéka jelenik meg. A tatami szélein lévő neveket hirtelen egymás testére kezdik el felragasztani; a gesztus sokféle, szétartó jelentéseket hordoz: a másik megbélyegzése, a másik egyszerű megnevezése, vagy a „te mindenki vagy”, esetleg a „te legyél ez-és-ez” gesztusait is mind hordozhatja. A gesztus egyre lendületesebbé, erőszakosabbá, gyorsabbá és váratlanabbá válik, a fokozódás, az intenzitás növelése érzékelhető. A futás, a menekülés, a kitérés, a másik elkapása, megragadása egyre meghatározóbb. A párosokból az egész csoportra kiterjedő mozgás, küzdelem rajzolódik ki; ez a küzdelem uralja az előadás második felét.

Új hangok, hangminőségek tapasztalhatóak: csapódás, futás – a mezítelen talpak hangja, lihegés, nyögés, testek egymásnak ütközése. Az „elég”, „fejezd be” metaszínházi gesztusának hangja is olykor felismerhető – a játékos kézzel vagy szóval, a földet megütve jeleznek egymásnak, amikor „elég”.

A vadás, a küzdelem fokozódik: ugrás, csapás, kézzel és lábbal rúgás, ütés, rángatás, lökések. Most már nincs megállás, nyugalom, levegővétel, egyre hevesebb és nyugtalanabb a küzdelem. Arcra mért finom, de valós ütések is megjelennek, a ruhák megragadása; hosszú hajak bomlanak ki, terülnek és zilálódnak szét. Nincsenek erővonalak vagy szövetségek, mindenki mindenki ellen küzd, minden pillanatnyi szövetség azonnal felbomlik. Nincs nyertes-vesztes, csak vesztes-vesztes helyzet; nincsenek állandó párok vagy formációk, esetlegességek és fluid találkozások vannak, folyamatos veszély és bizonytalanság, kiszolgáltatottság és uralmi helyzet váltakozik.



Megkezdődik végül a tér felbontása is: a tatami lebontása, a műanyag darabokból álló szőnyegdarabok felszedése, dobálása, a puszttítás, a rombolás, a káosz növelése.

Az előadásbeli mozgás nem zárul, mert nem zárulhat le; a játékosok „története” nem marad abba, nincs olyan megnyugtató, valahonnan érkező erő, amely kisimítja és lenyugtatja ezt az ön- és egymást romboló világot. Csak a fokozatosan elsötétülő tér jelzi, hogy mindez örökké így megy tovább, miközben a „Deep in my heart I do believe we shall overcome someday” című Joan Baez szám szól. A sötétben folytatódik minden, csattanások, köpések hangja jelzi, hogy a színpadi történés lezárhatatlan. Ez a reményteli, felemelő dal groteszken ellenpontozza is az elsötétülő térben zajló rombolást, amelyben a küzdelem folytatódik, hiszen nem érhet véget. Nincs, aki vagy ami beavatkozzon. A nézői tekintet is tehetetlen, ahogy a hatalmi is passzív, be nem avatkozó, de korlátozó és ellenőrzés alatt tartó, fegyelmező.

Ez a gesztusnyelv saját magát jelenti és jelöli – konkrét és absztrakt egyszerre, ugyanakkor nem fordítható le semmiféle önmagán kívüli jelentésre; érzeteket kelt, érzelmeket ébreszt, a düh, tehetetlenség, reménytelenség, megoldhatatlanság érzeteit, amiből nincs megnyugtató kiút, feloldozás. Nem *reprezentálja* a magukra hagyott, belülről is szétrombolt világú fiatalok közegét, hanem gesztusnyelvben teremti újra. Nem fordítható át tehát egy esztétikán kívüli nyelvre, és ebben a nyelvben rejlik az előadás politikussága.

A sötét után lassan és nehezen szólal meg a taps az általam látott előadáson; a hatás dermesztő.

Harmadik rész

A taps után az egyik játékos a térbe hívja a nézőket, hogy egy relaxációs gyakorlat keretében kioltsa a bennük lévő feszültséget. A „leölelés” a koreográfustól származó ambivalens kifejezés: ölelés – leölés összerántása, vagyis két egymással ellentétes fogalom összeházasítása. A nézőre gyakorolt hatás kioltása, egy „dekompresszió” történik, amely harcművészetekben is ismert (vagy akár szerepből való kilépési technikaként is értelmezhető, *deroling*-ként); e ringatási technika neurológiai hatását tudományosan is vizsgálták (Bayer 2011). A levezetés tehát egy ringató mozgás, egy pozitív érintés, a néző megérintése, lágy, barátságos, szeretetteljes és kölcsönös beleegyezésen alapuló mozdulat, amely az érzelmi és mentális regenerálódást szolgálja. Célja a pihenés, relaxáció, feszültségoldás. Mindez egy két ember közötti, kölcsönösségen alapuló pozitív érintés. A relaxáló hason, a földön fekszik, pihenő pózban; a segítő a két kezét a keresztcsontjára helyezi, és azt gyengéden ringatni kezdi, majd egyre lendületesebben ringatja, végül lecsendesíti a mozgást. A kölcsönösség, a nyugodt póz, a gyengéd érintés, a ringató mozgás, a keresztcsont, mint központi testtájék lazítása együttesen eredményezi a kioldódást az előadás okozta feszültségből.⁵

⁵ Itt jegyzem meg, hogy az előadás felvételén ez nem látható, a videó készítői nem tartották fontosnak, hogy rögzítsék, nem tartották az előadás „részének”; jómagam az előadás után részt vettem ilyen lazításban.



A pár ezután cserél, és aki eddig relaxált, ringatni fog. Az általam látott előadáson többen a nézőtéren maradtak ülve és figyelték a pihenést; a látvány, a csendesség és nyugalom megpihenésként hatott a térben jelenlévőkre is.

Végezetül pedig az előadás értelmezéséhez Julia Kristeva *abjekt* fogalmát hívom segítségként. Az *abjekt* nyugtalanító idegenség, elbukott tárgy. Földes Györgyi meghatározását és értelmezését idézem: „A Julia Kristeva által meghatározott *abjekt* valami olyan, ami megrengeti az identitást, és megzavarja kulturális fogalmainkat, egyszerre váltva ki szorongást és félelmet, illetve megvetést és elutasítást. Az *abjekt* a tisztátalan maga (az *abjekció* az undorodás, a viszolygás valamilyen ételtől, piszoktól, kosztól, hulladéktól, a holttestektől, s mindenféle testnedvtől – vizelettől, veritéktől, vértől –, meg persze az ürüléktől), s az általa kiváltott hányás, émelygés, görcsös rángás megvéd, eltávolít tőle. Az *abjektált* test lehet piszkos, ápolatlan, s lehet fogyatékos, továbbá – valamely kulturális diskurzusban – valamilyen népcsoport, etnikum tagja, netalán homoszexuális, vagy egyszerűen csak nő. Az *abjekcióban a lét intenzív és homályos lázadását fedezhetjük fel valami fenyegető, szorongást keltő ellen, ami egyszerre támad kívülről és belülről, s a lehetséges, a tolerálható, az elgondolható közelében helyezkedik el – mellette, mégis feldolgozhatatlanul, idegenül.* [kiemelés tőlem T.A.] Bár látszólag erről van szó, nem a tisztaság vagy az egészség(esség) hiánya teremti meg az *abjektet*, hanem az, hogy megzavarja az identitást, a szisztémát, felborít egy rendet. Az, hogy nem tartja tiszteletben a határokat, a helyeket, a szabályokat. Az *abjekt nem tárgy, és nem alany* [kiemelés tőlem T.A.]: nem a korrelátumom (mert nem áll szemben az énnel, nem válik le róla), de míg a tárgy, miközben önmaga ellen fordul, a jelentés vágyának vékonyka szövedékében egyensúlyt ad nekem, s az pedig valójában, némileg határozatlanul, de végtelen módon a sajátjaként hitelesít – az *abjekt*, az elbukott tárgy, radikálisan kiutasítottnak számít, és oda von, ahol a jelentés magába roskad. Elűzte onnét egy olyan „én”, amelyik összeolvadt gazdájával, a felettes-énnel – vagyis a szimbolikus rend, a kulturális rend reprezentánsával” (Földes 2016, 2).

Dolgozatom mottójául Kristeva tanulmányából választottam idézetet, arról (az *abjekt* testről), amely ráismer, hogy „saját léte az, ami lehetetlen, mert felfedezi, hogy ő sem más, mint valami megvetendő” (Kristeva 1996, 171). Az *abjectio* a „nyugtalanító idegenség”, az *abjekt* az elbukott tárgy. Úgy gondolom, hogy ez a fogalom alkalmas az előadás nyelvének, nem szubjektum – nem objektum zavarbaejtő tárgyának megragadására, annak összetett jelentésstruktúráival – a szimbolikus rend prezentációjával. Az „elbukott tárgy” a magára hagyott ember, olyan tárgy, ami/aki nem tud személlyé válni, az állami gondoskodás alatt élő, felügyelt fiatal, aki tele van feszítő vágygal, hogy kapcsolódjon a másikhoz, de sem ő, sem a Másik nem tud megszemélyesülni, személlyé válni; körülötte és benne a magára hagyó, romboló, bántalmazó nyers gesztus létezik. Leölelés helyett leölés.



FELHASZNÁLT IRODALOM

- BAYER, Laurence et al., 2011. „Rocking Synchronizes Brain Waves During a Short Nap”, *Current Biology*, 21 (12), pp. 461–R462.
- FOUCAULT, Michel, 1990. *Felügyelet és büntetés*. Ford. FÁZSY Anikó, CSŰRÖS Klára. Budapest: Gondolat, 1990.
- FÖLDES, Györgyi, 2016. „A szegény teste mint abjekt (Tóth Krisztina, Krasznahorkai László)”, *Híd*, 80 (7), pp. 1–11. [Online] Elérhető: <https://real.mtak.hu/43198/1/SZEGE%CC%81NYSE%CC%81G.pdf>
- FÖLDES, Györgyi, 2018. „Test – szöveg – test. Testreprezentációk és a Másik szépirodalmi alkotásokban”. Budapest: *Kalligram*.
- KRICSFALUSI, Beatrix, 2014. „A reprezentáció politikája”, *Színház*. [Online] Elérhető: <https://szinhaz.net/2014/07/22/kricsfalusi-beatrix-a-reprezentacio-politikaja/>
- KRISTEVA, Julia, 1996. „Bevezetés a megalázottsághoz”. Ford. KISS Ágnes. *Café Babel*, 20, pp. 169–184.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2009. *A posztdramatikus színház*. ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Budapest: Balassi.
- BÁLINT, Orsolya, 2024. „Felszabadító leölés”, *Népszava*. [Online] Elérhető: https://nepszava.hu/3241106_felszabadito-leoleles
- HERCZOG, Noémi, 2024. „22.987”, *Élet és Irodalom*. [Online] Elérhető: <https://www.es.hu/cikk/2024-03-14/herczog-noemi/22987.html>
- HOLPÁR, Anna, 2024. „Legalább, legfeljebb osztozni”, *Spiritusz Online*. [Online] Elérhető: <https://www.spirituszonline.hu/kritika/legalabb-legfeljebb-osztozni-respect-raubinek-lili/>
- PUSKÁS, Panni, 2024. „Interjú Raubinek Lilivel”, *Revizor Online*. [Online] Elérhető: <https://revizoronline.com/interju-raubinek-lilivel-trafo-respect-for-the-23000/>
- SISSO, 2024. „Raubinek Lili: Respect for the 23000”, *Magyar Narancs*. [Online] Elérhető: <https://magyarnarancs.hu/visszhang/raubinek-lili-respect-for-the-23000-266049>
- TÖRÖK, Ákos, 2023. „Földharcok”, *Színház*. [Online] Elérhető: <https://szinhaz.net/2023/07/24/torok-akos-foldharcok/>
- TÖRÖK, Ákos, 2023. „Interjú Raubinek Lilivel”, *Színház*. [Online] Elérhető: <https://szinhaz.net/2023/09/27/fogalmam-sincs-mi-lesz-velem/>