

A helyettesítés alak(zat)(j)ai Ladik Katalin regényes élettörténetében

„önmagát megsokszorozva behajol
a következő rétegbe”

(Ladik Katalin)

Ladik Katalin életművét tanulmányozva lehet az a benyomásunk, hogy a *regényes élettörténet* alcímmel ellátott *Élhetek az arcodon?*¹ alapötlete, kiindulópontja az 1994-es *Magos Déva vára (A helyettesítő asszony)* című zebegényi performance. Az egyszerű „jugó” asszony és a Művésznő felcserélésén alapuló előadásban „a performer a Ladik Katalint játszó helyettesítő asszonyt játszó Ladik Katalin”.² Ez a benyomásunk nemcsak azért tűnhet jelentősnek, mert az említett performance részletes leírása – a *Pest megyei hírlap* ismertetésének hosszas idézése³ – bekerül a regényes élettörténetbe, ugyanis ez más Ladik-performance-okkal is megesik, hanem mert az említett performance-ban a mű áttételes struktúráját, az azonos nevet viselő szereplőkre „hasításnak” alapkoncepcióját láthatjuk meg, s mindez még a mű idejének és alcímének kérdéseire – s nem mellesleg alapproblémájához – is továbbvezet.

A *regényes élettörténet* architextus látszólag rögtön behatárolja a művel kapcsolatos előzetes elvárásainkat, ám a hagyományosabb, fikció és valóság elválasztásán „nevelkedett” irodalmi érzék már e jelzős szerkezet olvasásakor felfigyel arra a szemantikai feszültségre, amit aztán a befogadás folyamatosan játékban tart, tovább bonyolít. A mű eddigi recepciója

¹ LADIK Katalin: *Élhetek az arcodon?* Nyitott Könyvműhely, Budapest, 2007

² SCHULLER Gabriella, *Ladik Katalin performanszairól = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. DÉRÉKY Pál és MÜLLNER András. Ráció Kiadó, Budapest, 2004

³ NÁDUDVARI Anna: *A helyettesítő asszony. Ladik Katalin performansa Zebegényben. Pest megyei hírlap*, 1994. augusztus 3. 7.

egyértelműen az életrajzi jelleget kéri számon a kötet kapcsán. Olyan értelemben jogosan, hogy az *élettörténet* a lejeune-i értelemben vett önéletrajzi „szerződés” kihirdetését jelzi, aminek következtében a figyelem az elbeszéltről az elbeszélőre terelődik, akiről (naivan) feltételezhető, mivel önéletrajzi szövegről van szó, hogy a szöveg szerzőjével „esik egybe”. A „paktum” értelmében a borítón található név, a név „alatt” élő/író személy és minden hozzá kapcsolható referencia kerül az olvasói „vizsgálódás” előterébe, s minden ebből a referencialitást kutató attitűdből kerül megítélés alá. Ladik kötetének eddigi recepciója számba is veszi ezeket a „valós” élettörténeti vonásokat, a kezdő naplófejezetekben, a könyv fénykép- és fénymásolatanyagában, irodalomtörténeti személyekben, levelekben, sőt, Ilia Mihály „feladatadó” levelének jelentőségében⁴, továbbá a Ladik Katalin nevet folyamatosan mozgósító aktusokban látja ennek az életútnak, művészi pályának dokumentumait, „hítelét”. Az élettörténet dokumentarista igazolása azonban némileg csapda, a kötet játékterébe, fikciós eljárásaiba helyezett referenciális vonatkozások, dokumentumok, fotók átértelmeződnek, a valóságot, élethelyzeteket látszólag igazoló erejük elbizonytalanodik, dekonstruálódik, fiktív és/vagy valós mivoltuk egy imaginárius (szkriptovizuális) térben oscillál. Ezért a mű pontosabb (meg)értésének érdekében talán jobban járunk, ha De Man önéletrajzzal mint önálló műfajjal szembeni ellenvetései felől közelítünk Ladik „rendhagyó” kötetéhez. De Man éppen a nyelvi közvetítettség és figuralitás felől veti el önéletrajz és fikció irodalomtörténetileg megkövesedett ellentétét, amely szerint az önéletrajz „mintha a referencialitás, a reprezentáció és a diegézis egy egyszerűbb módozatához tartozna. Tartalmazhat ugyan számtalan képzelgést és álmot, ezek a valóságtól való eltávolodások azonban továbbra is egyetlen szubjektumtól erednek, akinek identitását tulajdonnévénél biztosra vett olvashatósága határozza meg”.⁵ A másik irányból közelítve a kérdést azonban az is feltételezhető, hogy „az önéletírói vállalkozás hozza létre és határozza meg az életet, és hogy bármit is *tesz* az író, azt valójában az önarckép-rajzolás technikai kívánalmai vezérlik, és minden tekintetben a médium eszköztára határozza meg”.⁶ Ebben a felfogásban a referencia illúziója a figura struktúrájának velejárója, ami ilyen formán többé már nem egyszerűen referens, hanem olyasvalami, ami közelebb áll a fikcióhoz, de „amelyik idővel mégiscsak szert tesz bizonyos fokú referenciális termelékenységére”.⁷

⁴ BODOR Béla: *Egy (szubkultúra) feladatregénye*. Alföld, 2008/8. 96.

⁵ Paul DE MAN: *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Pompeji, 1997/2–3. 94.

⁶ I. m. uo.

⁷ I. m. 94–95.

Ladik művének esetében az önéletrajzi művek referencialitásának tehát közel sem leegyszerűsíthető, s önmagában sem egyértelmű kérdése tovább bonyolódik, mivel a *regényessé* formált narráció, amelyről a későbbiekben részletesen lesz szó, az alkalmazott figurák, narratopoétikai jegyek, vizuális elemek által szándékosan veti fel és bizonytalanítja el fiktív és valós, élet és művészet, az én egységességének, elmondhatóságának problémáit. A *regényes* jelen esetben sokkal inkább az imaginárius terep, a több szereplőben megformált Én és az önéletírásban szokatlan narrációs eljárások jelzése, mint „valódi” regényszerű történetiszöveg.⁸ Úgy tűnik azonban, hogy a mű alcímében deklarált és beígért *élettörténet* „szerződése” olyan erős (műfaji) elvárásokat kelt(ett), amelyekről a mű eddigi recepciója, és feltehetően olvasóinak egy része szintén, nem tudott eltekinteni, s az *Élhetek az arcodon?* bizonyos vonásai táplálják is ezt az elvárást. Ugyanakkor a befogadó hagyományos értelemben vett regényt sem kapott. Hogy senkit ne érhesen hasonló csalódás, érdemes De Man „kitágított” meghatározását szem előtt tartanunk, aki úgy gondolja, hogy az önéletrajz nem műfaj és nem is beszédmód, „hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik”.⁹ A szerző egy ún. tükrös szerkezetben (*specular structure*) látja megvalósulni az önéletrajzi jelleget, amely során (az olvasás során) a két érintett szubjektum (elbeszélő és elbeszélte) – s Ladik esetében nem csak kettő, hanem bizonyos történetstílusokon több – „kölcsonös reflexív helyettesítés útján meghatározza egymást, s az önéletrajzi mozzanat mint kettejük egymáshoz igazodása játszódik le. [...] Ez a tükrös struktúra [...] beépül minden olyan szövegbe, melyben a szerző önmagát avatja megértése tárgyává”.¹⁰ Ladik műve önkéntelenül is erre a tükrös struktúrára játszik rá, az egymást helyettesítő (és kiegészítő) asszonyokkal. Az önszétbontás (Művésznő, Üvegezőnő, Szerkesztőnő) nemcsak a személyiség részeinek freudi felosztásaként értelmezhető¹¹, hanem sokkal inkább az önmagát eltérő szerepekben, (élet)helyzetekben, diskurzusokban vizsgáló, önmagát ezekből és ezek által meghatározni, megérte(t)ni vágyó szerző elbeszélői „fogása”. Az Én megközelítésének ez a módja Ladik esetében azonban nem az önéletrajzírás módjának hirtelen ötlete, hanem hosszú évek szerteágazó alkotói tevékenységének (és magánéletének), irodalmi alkotásokban és performance-okban már számos előzménnyel rendelkező, „kézenfekvő” vetülete és egyben konklúziója.

⁸ Ahogy ezt és az egységes epikai formát Bodor Béla várja a műtől. = BODOR Béla, i. m.

⁹ DE MAN, i. m. 95.

¹⁰ I. m. 95–96.

¹¹ ÓCSAI Éva: *Három Párka (neo)avantgárd élete*. Műhely, 2008/2.

A különböző alkotói területeket és foglalkozásokat be- és átjáró életmű legtöbb része az identitás határait feszegeti, a színészet az Én és a szerep elválaszthatóságának kérdéseit tartja felszínen, a performance-okban pedig az alkotói és szereplői jelenlét összeforrott egységben, egymástól elválaszthatatlanul jelenik meg a színpadon. Mindezekhez hozzájárul, hogy Ladik – a költészet kivételével – mindegyik alkotói, művészi területe a test használatára, erőteljes és erőteljesen reflexív igénybevételére, folyamatos alkotásban-létére épül, akár a rádiós korszakra, színészetre, akár a fonikus hangkölteményekre, performance-ainak különböző formáira vagy a body-arthoz kapcsolódó tevékenységeire gondolunk. Mindezek a tevékenységek a testhez, a test működéséhez, határaihoz való viszony kérdéseit és a test identitáshoz fűződő kapcsolatát, identitásban betöltött szerepét fogalmazzák meg újra és újra. A hagyományos színház performance felé mozdulása, deformációja a színházi jel szemiotikájának megváltozása mellett a testhez kötődő elemek – a színpadi test, mozgás és színpadi beszéd – elmozdulását érintette jelentősen.¹² „A színpadi test újszerű felmutatása és cselekvései révén egy új testkoncepció alapjai körvonalazódtak: a test alakíthatósága, sebezhetősége, anyagisége, és a performer testének személyes története vált hangsúlyossá.”¹³

Mindez, a test és Én, szerep és Én kérdései (s még ehhez kapcsolódóan nőiség, anyaság, erotika, a test művészi „[fel]használásáért” való megbélyegzettség stb.) – tehát mindig valami felosztottság, (meg)többszöröződés – körül mozgó életút, pálya nagyon is érthető és szemléletes módon az önéletírásban több (három) módon is tematizálódik. A tükröződés, a személyiség részekre hasítása, az egymással párhuzamos (én)univerzumok működése Ladik költészetének reflexív közegében is kibomlik, s ezekből a versekből a szerző jó néhányat beépít a kötetbe; az én- és létösszegző gesztus ily módon saját költészetének értékelésére is kiterjed. A különböző létszintek szétválasztását a tükrör- és az üveg-motívum hordozza¹⁴, s innen érthető meg a foglalkozására nézve referenciális vonatkozást nélkülöző Üvegezõnõ Ladik Katalinokat egységesíteni, összegezni vágyó figurája,

¹² Vö. SCHULLER Gabriella, *Ladik Katalin performanszairól = Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. DERÉKY Pál és MÜLLNER András. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 134.

¹³ I. m. 135.

¹⁴ „a szemközti tükörfalon / egyenletesen csillogó pont / a saját arca / lassan elmaradt mögötte / és egyszerre ott volt / pontosan ott ahová kíváncskozott / az összetört tükör darabjai között / a párhuzamos idők / szédítő és növekvő hálózatában”. *A koromfékete csónakban, Homo galacticus* (1980–85) ciklus = LADIK Katalin: *Kiűzetés*. Forum–Magvető, Újvidék–Budapest, 1988

de amely törekvésnek lehetetlenségét a kötet legalább ugyanakkora erővel képviseli, a mű (majdnem) zárlatában elhelyezett, Tereminre „komponált” színpadi darab – pozíciójából fakadóan – is ezt a végkicsengést érzékelteti: a szerepekre bontott – mise en abyme-ként is érthető – mű korábbi verseket, versrészeteket szólaltat meg: „arra gondolt hogy ez a gyönyör / mintha üvegfal választaná ketté / saját testéből kilépve / ő maga is csak jelenés / őt is álmodja valaki”¹⁵

A szerzeágazásokat, a különböző életszintek, szerepek, alkotói vetületek egymásmellettségét, összefonódását, egymásban tükröződését, ellentétességét, sokszor összeegyeztethetlenségét saját költészetének – imént említett – kötetbe emelésén túl az *Élhetek az arcodon?* egyrészt az (önéletrajz)írás explicit verbális szintjén, másrészt a narratív szerkezet szintjén fejezi ki. Az előbbire könnyen találhatunk példát, a tükör-motívum, tükröződés jelenléte ezekben is erős; ezek a közlések állnak a legközelebb a hagyományos énoösszegzés, önvallomás, önéletrajz beszédmódjához, bár a különböző történetíkok és (el)beszélők ezeket az „egyértelmű” közlésmódokat is gyakran felszámolják; a 2004-es naplórészlet még nem okoz ilyen problémát: „az általam alkotott műtárgy, akár a Gólem, visszatért hozzám. Megállt előttem, és most bámul rám, mintha tükör lenne az arcom helyén. [...] Az én árnyékom úgy érintette meg az övét, mint egy ölelés. Ahol kettősség van az egyénben, ott lényének egyik fele látja, érzi, ízleli lénye másik felének illatát” (39). Az elbizonytalanítás egyik módja jól látható a következő példából, a Művésznővel való első találkozás előtt mondja a Szerkesztőnő: „a tükörbe néztem. Egy ismeretlen, negyvenöt év körüli nő nézett rám” (72). A mondat alatt közvetlenül Ladik Katalin sminkelő, tükörbe néző portréja látható, ami szintén kérdésessé teszi a személyeket és határait. Az átmosódás, az önfelszámolás pillanatai, a „saját élet” kérdései is többször artikulálódnak a történet folyamán: „[e]gybe olvadtam a tömeggel. [...] Szinte minden emberben magamra ismertem, mindenkire hasonlítottam, minden irányba én utaztam. Ilyen lefokozott éberségben élek huszonegy éves koromtól, azaz első házasságom kezdetétől. Így múlt el csaknem egy élet, amelyre még azt sem mondhatom, hogy az enyém. Mindig abban reménykedtem, ha megérem a nyugdíjkort, attól kezdve majd végre-valahára a saját életemet fogom élni” (108).

A személyiség egységének, „összerakhatóságának” vagy éppen örök megosztottságának felvetéseit a narratív szerkezet is magán viseli. Ennek kiemelése azért fontos, mert a *Ki vagyok én?* kérdés és a rá adható vá-

¹⁵ *Homo galacticus* (1980–1985) kibővített ciklus *Lassan felébredt* című verse = LADIK Katalin: *A négydimenziós ablak*. Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1998

laszlehetőségek a narráció minden szintjét elementáris erővel szövük át, ugyanakkor a szerző-elbeszélő épp a narratív szerkezet által lépi át, mossa el valós és fiktív határait, bizonytalanítja el az én megalkothatóságának, elbeszélhetőségének esélyeit, lehetőségeit, s a történet megalkotottságának különböző rétegeit felmutatva egyúttal önmagán/ban hordozza válaszait is. Az *Élhetek az arcodon?* a történetsíkok, a narratív beágyazások rendkívüli (olykor szinte követhetetlen) összetettségével, bonyolultságával, „számomra kibogozhatatlan szövedékké keveredett össze kettőnk élete” (56). Ezek a beágyazódások olyan matrjoska babák struktúráját mutatják, amelyekből hiányzik egy-egy darab.¹⁶ Az életút felelevenítésének alapvető ötlete a három Ladik Katalin – Szerkesztőnő, Művésznő, Üvegezőnő – összeismerkedésének története, de ez a koncepció beleilleszkedik egy 2002–2005 közötti naplófeljegyzéseket tartalmazó referenciális (?) keretbe, melynek elsődleges helyszíne Hvar szigete. Ettől térben és időben elválasztott a történet imént vázolt intradiegetikus szintje (illetve szintjei), amely különös módon a naplójegyzetek és a kötet szerkesztésének jelenénél tíz évvel korábban, 1994–1995-ben játszódik, de szigorú időrendet ezek a történetsíkok sem mutatnak. Ez az időbeli elválasztottság érdekes kérdése a műnek, Ladik talán életpályájának egy olyan szakaszához lép vissza, az áttelepülés utáni évekhez, amikor a „*ki is vagyok én*” kérdésköre erőteljesen tör(hetet)t felszínre, amikor az itt és ott, a valami lezárult, valami elkezdődött külső és belső hasadtsága – az önéletrajz keletkezési idejéből visszanezézve – az én hármasszínrevitelét szükségsszerűvé teheti.

A Háromnő történetének alapelbeszélője a Szerkesztőnő, aki válogatja, rendezi a „Ladik Katalinnal” kapcsolatos írásokat, dokumentumokat, s meséli a három szereplő történetét, ennek következtében az ő életéről, mindennapjairól tudjuk meg a legtöbbet, s az ő történetmondásába ékelődnek be a másik két szereplő megszólalásai, megnyilatkozásai. Ezek a történetsíkok, ne feledjük, a narratív szintek második, harmadik belső körében vagyunk, még tovább variálódnak az esetek nagy részében. Így jön létre az imént említett matrjoska- vagy dobozstruktúra – amit a Szerkesztőnő által használt, az Üvegezőnő, Művésznő írásait és más egyéb „dokumentumokat” tartalmazó önemblematikus papírdoboz is érzékeltet –, a különböző elbeszéléssíkok, elbeszélők és elbeszélőformák egymásba ékeződése. Ebben a narratív univerzumban a beágyazott narratívák egymásra rétegződése nemcsak a fikcionalitás különböző szintjeit rajzol(hat)ják ki, hanem külső és belső nézőpontok, különféle szövegrétegek és képi elemek

¹⁶ Az olykor követhetetlenül szövevényes, egymásba tűnő, egymást kiegészítő narratív rétegek miatt nemcsak a „strukturálista” indíttatású doboz-, matrjoska-metaforákra, hanem a posztmodern rizóma-elméletre is gondolhatunk.

egymás mellé játszásával, élet és mű azonosíthatóságának „összlátványát” is megteremtik. A megszólalási módok, szövegtípusok nagy variációját felvonultató kötet – napló, levél, feljegyzés, beszámoló, újságcikk, átomleírás, versek stb. – a megszólalók és nézőpontjaik megsokszorozása által minden lehetséges referencialitást és dokumentumszerűséget elbizonytalanít és/vagy felszámol¹⁷, miközben a beszámolók, feljegyzések, levelek mintha külső, „objektív” nézőpontokat próbálnának érvényesíteni. S bár a három alak(más) közötti karakterkülönbségek, eltérések kevéssé domborodnak ki a mű folyamán, mégis a Szerkesztőnő – rázúduló dokumentumtömegből, összerendező tevékenységből, összekuszált életéből fakadó – dilemmái a mű alapkérdéseit szövegezik meg, s teszik őt a belső történet legracionálisabb alakjává, míg az Üvegezőnő szövege leginkább beszámolóhoz, vízióhoz, átomleírásokhoz, szürreális jelenetekhez kapcsolódik; a Művésznő a legritkább esetben veszi fel az elbeszélői pozíciót, ő inkább a másik kettő által narrált (lényegi) figura marad, viszont a költemények, performance-leírások által mégiscsak kapcsolható „közvetlen” megnyilatkozásmód hozzá is. Az ő alakján keresztül jelenik meg Ladik Katalin életműve primer módon, s amennyiben ezeket az elbeszélő történet részének tekintjük, márpedig úgy tűnik, idézőjelek és átkötések nélkül, annak kell tekintenünk, akkor ez még tovább bonyolítja a *regényes* élettörténet fikciós elmozdulásait. Ugyanakkor egy intenciója szerint önéletrajzi mű akár dokumentarista szándékkal is beemelheti az életpálya fontos mozzanatait, különösen a performance-ok megismételhetetlenségének tudatában. Ez a kettősség szintén nem oldható fel a mű befogadása során, ez is élet és mű azonosíthatóságát, felcserélhetőségét erősíti, a neoavantgárd szellemében (is), ahogy ebben a kötetben szinte minden.

A narratív szintek közötti metalepszisek alapja a Ladik Katalin tulajdonnév, amely a történetírók szerzője, implicit szerzője, elbeszélő vagy elbeszélő szereplője (szereplői), a képeken látható nőalakok testi közvetítője egyben, megképezve ezáltal a narratív rétegek között egyfajta tematikus viszonyt¹⁸, ezáltal valóban a név lesz az, ami látszólag egységet teremt a szerteágazó szintek és alakok között, és folyamatosan figyelmeztet az önéletrajzi „szerződésre”. Ladik Katalin önmaga idézőjelbe tételével helyezi

¹⁷ „nem tudtam eldönteni néha, hogy az Üvegezőnő vagy a Művésznő írásai-e azok, amelyeket olvasok. Olvasás közben átéltem mindkettőjük életét, és ez a bizarr élmény valami megnevezhetetlen hiányt – talán az őszinte párbeszédet önmagammal – pótolta életemben. A kéziratok rendezetése közben saját mondanivalómat is becsempészttem olykor az írások közé” (110).

¹⁸ Genette egyik kategóriája a belső narratív szintek kapcsolódási típusára = Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus*. Ford. SEPEGHY Boldizsár = *Az irodalom elméletei I.* Szerk. THOMKA Beáta. Jelenkor-JPTE, Pécs, 1996

magát minden történet szint tárgyává és/vagy alanyává, ugyanakkor ön-maga határsértéseivel, transzgresszióival bontja le a szövegen belüli és kívüli kereteket, hierarchiákat, s többek között sikeresen teszi kérdéssé valóság és fikció, művészet és élet közötti határt, tematizálja az én egységével, elbeszélhetőségével, megalkothatóságával kapcsolatos kételyeit. „Túl sokat megismertem ebből a nőből, és jó ideje nem a saját életemet élem, hanem az övét. Már nem tudom, ki vagyok. Maga is volt már úgy, mintha tévedésből nem a saját, hanem valaki másnak az életét élné? És végül már úgy összezavarodik, hogy képtelen megkülönböztetni őket egymástól?” (123)

Hasonló elbizonytalanító erővel bírnak a könyv képei, fotói, amelyeket a recepció az önéletírás hitelesítő argumentációjaként kezel. Bodor meglátása szerint a fényképeknek „legerősebb szerepük az, hogy a valósághoz nem egyértelműen kapcsolódó szövegek referencialitását erősítsék”.¹⁹ Inkább a fordítottjáról beszélhetünk, a kötet képeinek első ránézésre dokumentatív funkcióját sokszor a szöveg aknázza alá a képek és a kognitív képességek iránti bizalmatlansággal: „A fényképek alapján nem ismertem fel, mert a valóságban sokkal kisebb termetű és törekenyebb, lágyabb jelenség, mint a fotókon” (75); „Megléhet számottevő fénykép birtokában vagyok, mely őt ábrázolja, mégsem tudtam igazán felismerni őt a plakáton látható nyolc nő közül” (67). Továbbá egy fikcionalitását hangsúlyozó narratív szint, de főként egy álomleírás, látomás nem kap referencialitást azáltal, hogy a szerző fotója társul mellé, a kép és szöveg kapcsolódása inkább újabb dimenziókat nyit. Az asszociatív, művészi szövegtestek, szövegváltozatok közé beépült fényképek, bemásolt dokumentumok a képeket is különös fénytörésben mutatják, elszakadnak dokumentarista (performance-okat, előadásokat rögzítő), alátámasztó státusoktól, s metaforikus, konnotatív jelentésekkel bővítik tovább a szövegeket és önmaguk látványát-tartalmát, szöveg és kép párbeszéde minden egyes esetben másként ellenpontozza, bizonytalanítja, mozditja el, sokszorozza meg a jelentéseket, így a képek kötetbeli funkciója szintén nem egyértelműsíthető.²⁰ Fontosnak tűnik az is, hogy a képek többsége nem családi (személyes) fénykép, hanem művészek által készített

¹⁹ BODOR, i. m. 97.

²⁰ Ezt igazolhatja egy 2009-es Ladik-interjú (öninterjú?), amely a jelentések rögzíthetlenségéről vall: „a dokumentáció médiumai: a fotó, video, hangfelvétel saját kifejező eszközeikkel hatottak rám, s továbbfejlesztették bennem az elsődleges gondolatokat, élményeket, sőt azoktól teljesen eltérő élményeket, gondolatokat indítottak el. A happening vagy performansz dokumentációja, újrakommentálása, más valaki tollából származó beszámoló mindig valami egészen mást, újat hoztoldalakul az alapanyaghoz, ám mégis, szintén hiteles vetület...” *Androgin a Cseresznyeskertben – újrakommentálva* (Kerekes László–Ladik Katalin) http://tranzit.blog.hu/2009/02/16/androgin_a_cseresznyeskertben_ujratoltve_1 (Letöltés: 2012. június 21.)

fotóműtárgy, amelynek létmódja eleve nem a dokumentarista „adatolás”; sok esetben a fénykép performance vagy body-art akció egyszeri, megismételhetetlen, pillanatnyi aktusának rögzítése, tehát Ladik Katalin műalkotásait, életművét dokumentálják ugyan, ám az ábrázolt látvány szintén nem „valóság”, s főként nem egy „teljes” személy, hanem a/egy műalkotás, egy szerep vagy egy akció lenyomata, olyan formán referenciális tehát, mint egy költemény kinyomtatása vagy egy festmény reprodukciója: világban létező, de nem önmaga lényegeként, „saját” médiumában/ként jelenvaló. Mindehhez hozzá kell tenni azt is, hogy a kötet fényképei közt számos fotómontázst láthatunk, ugyanazon akció időben eltolt (egymás utáni) pillanatainak összemontírozott művészi változatát.²¹ A performance és az ezekből kiválogatott képek ugyanúgy nem fedik le Ladik Katalin egész lényét, ahogy a kötet szereplő-alteregói sem, egyazon testhez, névhez tartozó „élet” csakis részleteiben, pillanataiban, töredékeiben, szerepeiben, s ami a legfontosabb: emlékképeiben mutatható meg, ahogy ugyanez a rétegekre, szeletekre bontás a narratív szerkezetben is megmutatkozik.

Ladik Katalin művészete a test, ezen belül is az arc középpontba állításával jellemezhető. Ennek jelentőségét az *Élhetek az arcodon?* több szereplőre (testre), többféle alakmásra (képmásra), nézőpontra bontott szövegvilága, de elsősorban képanyaga támasztja alá. Az arcnak, a mimikának, az arcizmok megfeszülésének, mozgásának a hangköltemények előadásában van kitüntetett szerepe, a happeningek, performance-ok, előadások során az arcok azonban mindig elváltoztatottak, eltorzítottak, kikészítettek, maszkká sminkeltek (vagy valóban maszkkal, álarcval, parókával takartak). Az Újvidéki Televízió Ladik Katalinról készített portréfilmjéből (1988) kiragadott képek és belőlük készített montázsok a tükörkép, az arc, álarc, maszk témáját emelik ki, s felvetik, hogy az arcok (álarcok és maszkok) mögött, alatt van-e, létezhet-e bármiféle „eredeti”, lecsupaszított önarc(kép). „Az arca nem volt mindig az ő arca. A színről valójában egy határozott, kemény tekintetű, démoni arc nézett ránk, amely azonban pillanatok alatt darabokra esett szét, ám ugyanilyen gyorsan egy másik arccá állt össze. Persze mindegyik (ál)arc az övé volt” (76). Az arc és arcadás kiemelésével Ladik műve és az értelmezés is visszakanyarodhat az önéletírás kérdéséhez és a tükör-szerkezethez: „[a]tükör-mozzanat, mely minden megértésnek része, felfedi azt a tropologikus struktúrát, ami minden megismerésben működik, beleértve az én megismerését is. Az önéletrajz érdekessége ily módon nem abban áll, hogy megbízható ön-ismeretet tár elő – nem ezt teszi –, hanem hogy meghökkentő módon mutatja meg a tropologikus helyette-

²¹ Pl. 12., 68., 114., 126–129. oldal 24 kis képe, 134–135. vagy a 144. oldal *Poemim* című eredetileg is fotóperformance-ként megszülető alkotása.

sítésekből álló textuális rendszerek lezárásának és totalizálásának (vagyis létrejöttének) lehetetlenségét”.²² Ez a lezárhatatlanság, totalizálhatatlanság és lekerekíthetetlenség Ladik Katalin kötetében rendkívül hangsúlyos, egyrészt a már tárgyalt narratív szerkezet, a mű szerzteágazó szöveg- és képanyaga által, amelyek explicit és implicit módon, mintha akaratlanul is De Man elméletére játszanának rá, a prosopopeia (arcadás)²³ alakzatát állítják a mű középpontjába. „A prosopopeia az önéletírás trópusa, melynek révén az illető neve [...] olyan érthetővé és emlékezetessé válik, akár egy arc. Témánk arcok adása és megvonása körül forog, az arc (face) és az arcrongálás (deface) körül, az alak(zat) (figure), az alaköltés (figuration) és az alakvesztés (disfiguration) körül.”²⁴ De Mannál az „emberi személyiségnek nem természetes adottsága az arc. [Csakis] diszkurzusban, nyelvi aktus révén adott. Amit ez az aktus nyújt, az figura. A figura nem kevesebb, mint az arcunk”.²⁵ Ladik művészete és ezzel összhangban álló életrajzi műve is mintha ezt az álláspontot képviselné. Az 1978-as *Poemim* fehérre vakolt arca(i), a fotóperformance keretbe állított portréi (144), vagy *A te időd az én időm* című fejezet „egy hajóba” vizionált, tébolyult, féktelen jelenete, amikor a Szerkesztőnő három nő-maszkot illeszt a három szereplő arcára, a Szellem, az Ifjú és a Bolygó démon pillanatnyi egyesülésében egyaránt az arcok, álarcok időlegességét és felszíni (réteg) mivoltát, tehát a jelentések elkülönöződését és közvetítettségét hangsúlyozzák, ahogy a prosopopeia mint nyelvi-retorikai figura is, a dolgok nem azonosak önmagukkal, pusztá reprezentációk, képek.²⁶ Ladik Katalin önéletrajzi műve csak részben törekszik a mulandóság helyreállítására, a „rések” kitöltésére, műve arról a felismerésről is tanúskodik, hogy a „nyelvi szorongatottság” (és minden művészi közvetítettség) következtében az (ön)megértés, (ön)elbeszélés sosem érkezhetsz nyugvópontra, sosem válhat teljessé, az önéletrajz, a prosopopeia „pedig éppannyira megfoszt és alaktalanná tesz, mint amennyire helyreállít”.²⁷ Ugyanakkor az arcadás, az arc előállítása – ideiglenességének tudatában is – mégis létszükséglet, egyetlen (lét)lehetőség: „jól tudom, amikor az első repedések megjelennek majd márványarcodon, sírni fogsz, és rimáncodva kéred majd tőlem: – Élhetek-e az arcodon?” (121).

²² DE MAN, i. m. 96.

²³ De Man tárgyalt írásában „[a] *prosopon* »arként« vagy »maszkként« és nem »személyként« való fordítása arra utal, hogy az arc feltétele – nem pedig megfelelője – a személy létezésének.” = Cynthia CHASE, *Arcot adni a névnek. De Man figurái*. Pompeji, 1997/2–3. 109.

²⁴ I. m. 101.

²⁵ CHASE, i. m. 110.

²⁶ Vö. DE MAN, i. m. 105.

²⁷ I. m. 105–106.