

DARIDA VERONIKA

Fejezetek a performansz történetéből

Egyetemi jegyzet



DARIDA VERONIKA

Fejezetek a performansz történetéből

DARIDA VERONIKA

Fejezetek a performansz történetéből

(Egyetemi jegyzet)

Budapest, 2026

A kötet megjelenését az Eötvös Loránd Tudományegyetem Oktatási és Képzési Tanácsának tankönyv- és jegyzettámogatási pályázata támogatta.

A borító Nagy József fotográfiájának felhasználásával készült – az alkotó jóváhagyásával.

© Darida Veronika, 2026

ISBN 978-963-489-942-6

ISBN 978-963-489-943-3 (pdf)



ELTE | EÖTVÖS
KIADÓ
Az ELTE hivatalos könyvkiadója



ELTE | **BTK**
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

eltebook.hu

Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja

Projektvezető: Egresi Nóra

Kiadói szerkesztő: Kiss Ernő Csongor

Műszaki szerkesztő: Serf Egyed – eClassic

Tipográfia, borító: Balogh Katalin

Nyomda: Multiszolg Bt.

Tartalom

1. Performansz, most!? -----	9
Performanszok vannak – hogyan lehetségesek?-----	9
Performansz mint gondolkodásmód-----	10
Előtörténetek-----	11
Új esztétikák-----	13
Megközelítésmód és tematika-----	14
Szakirodalom-----	19
2. Kezdetek (John Cage, Merce Cunningham) -----	21
Csendes kezdet-----	21
A „nem-művészet” (Cage és Duchamp)-----	23
Az első happening-----	25
Párhuzamos alkotás (Cage és Cunningham)-----	26
Musicircus-----	28
Cage, a reformer-----	30
Szakirodalom-----	31
3. Újrakezdések (Gutai és butoh) -----	33
A Gutai-csoport (1954–1972)-----	33
Butoh-variációk-----	37
Hijikata és a fekete butoh-----	37
Ohno és a fehér butoh-----	41
Szakirodalom-----	42
4. Életművészet és halálművészet (Joseph Beuys, Tadeusz Kantor) -----	45
Joseph Beuys életművészete-----	45
„Minden ember művész”-----	45
„Mi a művészet?”-----	47
A performer-----	48
Tadeusz Kantor halálszínháza-----	52
Szakirodalom-----	56
5. A performansz első elméletei (Allan Kaprow, Richard Schechner) -----	59
Allan Kaprow és a happening-----	59
<i>Assemblage, environmentek és happeningek</i> -----	61
Richard Schecher és a performansz-----	65
Szakirodalom-----	68

6. A magyar performansz kezdetei (Erdély Miklós, Hajas Tibor) - - - - -	69
Az első akció és happening - - - - -	69
Erdély Miklós művészetpedagógiája - - - - -	72
<i>Optimista előadás</i> - - - - -	74
Hajas Tibor kegyetlen színháza - - - - -	75
Fotóperformanszok - - - - -	78
Kárhozat és virrasztás - - - - -	79
Szakirodalom - - - - -	81
7. Színházi események (Halász Péter, Jeles András) - - - - -	83
Halász Péter és Squat Theatre - - - - -	83
Jeles András és a Monteverdi Birkózókör - - - - -	89
Szakirodalom - - - - -	93
8. Női performerek (Marina Abramović, Ladik Katalin) - - - - -	95
Marina Abramović performatív önéletrajzai - - - - -	95
Ladik Katalin hangperformaszai és performansz-színháza - - - - -	100
Szakirodalom - - - - -	103
9. Performansz és tánc (Yvonne Rainer, Steve Paxton, Jérôme Bel) - - - - -	105
Yvonne Rainer és a nemet mondás - - - - -	105
Steve Paxton és a kontakt improvizáció - - - - -	107
Jérôme Bel és a nem-tánc - - - - -	109
Szakirodalom - - - - -	113
10. Performansz és képzőművészet (Robert Morris, Giuseppe Penone, Josef Nadj, Miquel Barceló) - - - - -	115
Előképek - - - - -	115
Robert Morris és a minimalizmus - - - - -	116
Giuseppe Penone és a természet színháza - - - - -	118
Eleven műalkotás (Josef Nadj és Miquel Barceló) - - - - -	120
Szakirodalom - - - - -	122
11. Performansz és intermédia (Nam June Paik, Bruce Nauman, William Kentridge) - - - - -	123
Fluxus-hatás - - - - -	123
Nam June Paik videóművészete - - - - -	124
Bruce Nauman mozgásgyakorlatai - - - - -	126
William Kentridge önarcképei - - - - -	129
Szakirodalom - - - - -	132

12. Performansz és társadalmi aktivitás (Lettrizmus és szituacionizmus) - -	133
Isodore Isou és a lettrizmus - - - - -	133
Guy Debord és a szituacionizmus - - - - -	135
<i>A spektákulum társadalma</i> - - - - -	137
Egy kizárás rövid története - - - - -	138
Szakirodalom - - - - -	139
13. Újrajátzások - - - - -	141
Újrajátzások a táncszínházban (Pina Bausch, Boris Charmatz, Josef Nadj) -	141
Vágytárlatok (El Kazovszkij <i>Dzsan-panoptikuma</i>) - - - - -	144
A performansz és az ismétlés - - - - -	146
Táncműzeum (Boris Charmatz: <i>La danseuse malade</i>) - - - - -	148
Szokatlan szellemidézés (Kelemen Kristóf: <i>Szeánsz</i>) - - - - -	149
Szakirodalom - - - - -	151
14. Lezárás helyett - - - - -	153
Szórt figyelem (Neon Realism: <i>Sun and Sea</i>) - - - - -	153
Karanténszínházak (Fekete Ádám: <i>Levél Anyámnak</i>) - - - - -	156
Pandémia után - - - - -	158
<i>Aphasia</i> - - - - -	159
Némaság helyett - - - - -	162
Bibliográfia - - - - -	163

1. Performansz, most!?

Performanszok vannak – hogyan lehetségesek?

Ha a 21. század második negyedében körbenézünk, azt tapasztaljuk, hogy a performanszok mindennapos események. Találkozhatunk velük kiállítások megnyitóján és kísérőprogramjaként, független és kőszínházak műsorán, táncos és zenés rendezvényeken, kulturális fesztiválok részeként, fizikai és digitális térben, egyszeri alkalomként vagy visszatérő jelleggel, vagy akár rögzített formában, tetszés szerint visszaneézhetően. Jelen vannak mind a művészeti, mind a társadalmi performanszok (pl. kiállítások, felvonulások, tüntetések), melyek lehetnek akár egy réteggal vagy kisebbségi csoport manifesztációi, akár tömeges demonstrációk. Ahogy a közönség, úgy az előadók száma is tág határok között mozog, a helyszín és az időtartam tekintetében pedig szinte nincsenek korlátok. De vajon ezek között az új performanszok között hány valóban új van?

Több mint hetven évvel az első happening (1952) után, érdemes feltennünk a kérdést, hogy mit jelent napjainkban, vagy még inkább, hogy mit jelent számunkra a performansz. Mitől aktuális, ha aktuális? Mennyiben jelent kihívást? Van-e még felforgató ereje? Kivált-e valódi provokációt, botrányt? Tud-e lázadni, és ha igen, mi ellen? Léteznek-e még ki nem próbált, új formák? Vagy minden forma lerombolása egyben visszatérés egy korábbi formához? Elmúlt-e a performansz korszaka, vagy újabb és újabb feltámadásának lehetünk tanúi? Az abszolút jelenidejűséget hirdető művészet miként őrizhető meg? Mi újat nyújthatnak az újrajátzások? Mivel jár a performanszok kanonizációja, a „klasszikus” performanszok muzealizálása? Hogyan lehet tudományos vizsgálódás tárgya az élet művészete?

Ebben a rövid megközelítésben nem tudjuk részletesen tárgyalni mindazokat a művészeti, kulturális, társadalmi és politikai kérdéseket, melyeket a „performance” – mely egyszerre jelent eljátszást, bemutatást, előadást (nem csak színházi értelemben), valamint cselekvést, véghezvitelt, teljesítményt – felvet, és melyekkel napjainkra már egy külön tudományterület, a Performance Studies

foglalkozik. Ahogy azt sem tárgyaljuk, hogy a performativitás mit jelent a nyelvészetben (J. L. Austin beszédaktus-elmélete óta), a kulturális antropológiában és a szociológiában (Arnold von Gennep vagy Victor Turner nyomán, a közösségi rítusok vizsgálatában), vagy a kortárs kommunikáció- és médiaelméletekben. Továbbá a hatvanas években bekövetkező „performatív fordulat” minden részterületére (pl. az írott szöveg vagy az építészet performativitására) sem tudunk kitérni.

Ezért vizsgálódásainkban mindvégig a művészet (zene, képzőművészet, tánc, színház, médiaművészet) területén maradunk, a kiválasztott performanszokat elsősorban olyan összművészeti alkotásokként vizsgáljuk, amelyek társadalomformáló erővel bírnak.

Performansz mint gondolkodásmód

Elemzéseinkben a *performansz* olyan gondolkodás- és cselekvési módként jelenik meg, amelynek mindig komoly tétje van. A performansz kockázatvállalás, mely vállalja a bukás lehetőségét, de a kudarcot is eredményként (egy kutatási folyamat részeként) fogja fel.

A performansz minden eseménye (egyszeriségében és megismételhetetlenségében) egy folytonos kísérletezés egy adott fázisa, ezért soha nem lezárt és végleges. Épp ellenkezőleg, a performansz a határok átlépésére, a hagyományos keretek közüli kiszakadásra, állandó változásra tör: ezért transzgresszív és progresszív. Radikális nyitottság és következetes befejez(het)etlenség jellemzi. Minden performansz töredék, ez az egyetlen legitim formája. Egyedül a töredék képes megjeleníteni a darabokra hullott vagy radikálisan megsokszorozódott világképe(ke)t.

A performansz a még ismeretlen tartományát kutatja, a lehetetlen kihívások vonzzák. Lázad a tradíciók és konvenciók ellen, nyughatatlan kíváncsiság, felfedezés- és kalandvágy hajtja, ezért lehet a szabadság és függetlenség ígérete. Rombol azért, hogy valami újat tudjon létrehozni, így szükségszerűen lerombolja és felszámolja a művészetet.

A performansz mint művészet maga az önellentmondás. Nevezhetjük akár anti-művészetnek, ellenművészetnek vagy nem-művészetnek, minden esetben olyan gyakorlat, mely a rutinná vált művészeti tevékenységgel és a közönyös, érdektelen befogadással szemben a művészet felforgató erejét és a befogadó érdekeltségét

hirdeti. Ez az érdekltség egyben az érintettség elemi tapasztalatában is megmutatkozik.

A performansz mindig ex-pozíció, kiállítás. Kívül van az elfogadott társadalmi és művészeti kereteken (intézményrendszereken, hagyományos és bevett formákon), és ez a kilépés teszi lehetővé számára a rálátást, a velük szembeni kritikát és támadást. Ugyanakkor ez a kiállítás kitettség is jelent: védtelenséget, sebezhetőséget, magányt. Amikor a performer „ki-áll”, akkor teljes valójában kiteszi magát a közöiség elé: felvállalva a lemeztelenedést, a pöreséget, a kíméletlen őszinteséget. Ha van olyan művészet vagy antiművészet, amelyben nem lehet hazudni, amelyben a hazugság azonnal leleplezi önmagát, az a performansz.

A performansz önfelmutatás, ám ezt nem öncélúan, hanem egy kiállítás jegyében, egy elkötelezettség (legyen az akár egy konkrét közös cél, akár egy képviselt eszme) nevében teszi. Testen keresztül, a test által megfogalmazott üzenet vagy kiállítás.

Előtörténetek

Honnan kezdhethetnénk a performansz történetét? Ha a művészet elleni lázadás tudatos formáit nézzük, kezdhethetnénk akár a múlt század elejének harsány mozgalmainál (ahogy *Performance Art* című könyvében RoseLee Goldberg teszi): a futurizmusnál, a konstruktivizmusnál, a dadánál, a szürrealizmusnál, a Bauhausnál. Az 1910-es években a futuristák Marinetti által szervezett estjei (*serata*), az olasz festők (Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Gino Severini, Giacomo Balla) manifesztumai és csoportos fellépései, a varieté, a zajzene vagy a marionettek és gépek használata már előremutat a későbbi performanszok felé. Ahogy nyomukban az orosz konstruktivisták (Majakovszkij, Malevics, Tatlin) teátrális és formabontó eseményei is tekinthetők előképnek. Még erősebb a párhuzam az első világháború kitörése után kibontakozó dadával. A Tristan Tzara által elindított mozgalom a háború örületével szemben egy másfajta nonszenszt és káoszt képviselt, mely nihilizmusában is vidám volt és felszabadító. A mindössze öt hónapig működő zürichi Cabaret Voltaire (Hugo Ball és Emmy Herrings szervezésében) olyan irodalmi és zenei kabaréknak adott teret, melyekben a kor legismertebb művészei léptek fel, és új műfajokat teremtettek (Hugo Ball itt indította el a hangköltészetet, szokatlan jelmezekben és díszletek közt adva elő műveit). A Cabaret Voltaire helyét

később átvette a Dada Galéria, majd a művészek révén (Jean Arp, Sophie Tauber, Kurt Schwitters, Hans Richter, Picabia, Man Ray) kezdetektől fogva nemzetközi irányzat több országban és kontinensen is megjelent. Egy ideig Párizsban a dada és a szürrealizmus (André Breton, Paul Éluard, Pierre Soupault, Louis Aragon) együttműködött, egészen a Tzara és Breton közötti szakadásig (amikor Breton kijelentette, hogy a dada halott).

A performansz egyik legradikálisabb előfutára azonban a szürrealizmushoz csak rövid ideig kapcsolódó Antonin Artaud (akinek szürrealista korszakában írt *Vérsugár* című darabját később Peter Brook rendezte meg happeningként, társulatának „kegyetlen évad”-ában). Grotowski egy Artaud-ról szóló írásában azt hangsúlyozta, hogy „most léptünk Artaud korába”, és ez a hatvanas évek performanszmozgalmaira túlzás nélkül igaz volt.

A másik nagy előkép a deklaráltan nem-művészetével (köztük a *ready made*-ekkel) a művészetet felszámoló teoretikus és provokátor Marcel Duchamp, aki szintén távolról kapcsolódott a dadaistákhoz: szerepelt Francis Picabia és Erik Satie 1924-ben, egyszer előadott Szünet (*Entr'acte*) című előadásában (Ádámként ádámkosztümben), valamint az előadás szünetében vetített René Clair-filmben (*Relâche*), ahol Man Ray-jel sakkozik egy háztetőn, míg a megérkező Picabia – igazi dadaista gesztussal – egy locsolócsővel mindent lemos.

Duchamp szinte mindenben megelőzte korát, így a nemi identitás performatívását is játékosan bemutatta, saját női alteregója, Rose Sélavy alakját öltve magára (Man Ray fényképein).

Végül az előzmények sorából nem hagyhatjuk ki a Bauhaus színházát, ahol Oskar Schlemmer vezetésével valódi színházi laboratórium jött létre, a szabad kísérletezések terepe, melyek az emberalak és a tér, a fizikai és mechanikus formák együttműködését vizsgálták (olyan előadásokban, mint a *Mechanikus kabaré* vagy a *Triadikus balett*). Ugyanitt más művészek (Walter Gropius, Molnár Farkas, Moholy-Nagy László) a színház formáját és kereteit is újragondolták. Valamennyi kísérletben megjelent egy új „összművészeti eszme”, ahogy a művészet felszámolásának és újratemtésének gondolata is.

Új esztétikák

A performansz tárgyalását későbből is kezdhethetnénk: az 1960-as évektől, amikor kísérleti kifejezésformaként a képzőművészetben és a színházban egyaránt megjelenik, olyan események (happeningek, eventek, akciók) gyűjtőfogalmaként, melyek az alkotás folyamatjellegét hangsúlyozzák. A performansz új esztétikai megközelítést igényel, ahogy ezt Hilde Hein „Az előadás mint esztétikai kategória” (1970) című tanulmányában írja. Eszerint az új előadásokban felbomlik a művész–műalkotás–befogadó hármasa, mely addig meghatározta az esztétikai kérdéshorizontot, és hangsúlyt kap egy korábban ritkán tárgyalt szereplő: az előadó. Az időbeli művészetek (mint a zene vagy a színház) tárgyalásakor a klasszikus esztétikák (néhány kivételtől eltekintve, de akkor is többnyire általánosan) alig tértek ki az előadóra. A performanszokban viszont az előadó nem egyszerűen tolmács vagy közvetítő, nem egy áttetsző médium, akinek az a feladata, hogy egy örökérvényű művet (színdarabot vagy zeneművet) a lehető leghűségesebben érvényre juttasson, hiszen a legtöbb esetben nincs is előre megírt vagy pontosan eltervezett mű. A változás lehetőségét fenntartó, véletlenszerű, folyamatjellegű művek esetében nem érvényesek az esztétika statikus kategóriái. A performanszok a nézőt is aktívan bevonják a kreatív alkotás folyamatába, aki így nem megérti, sokkal inkább megtapasztalja őket. A Hein által felvetett problémára, mely szerint a hagyományos esztétikai kategóriákat újra kell gondolni, számos válasz és megoldási kísérlet született (köztük talán a legismertebb Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című műve). Ha a performanszról szóló könyveket megnézzük, valóban azt látjuk, hogy megújult „szótárral” írják le az új formákat. Csak néhány fogalmat kiemelve: többé már nem reprezentációról, hanem a jelenlétről (prezentáció) beszélünk, eltűnik a repertoár, helyét az egyszerűség, a megismételhetetlenség, az „itt és most” veszi át, központi szerepet kap az elelenség vagy élettelség (*liveness*), az értelmezés helyett a közvetlen hatás és az érintés lesz meghatározó, a mű szellemisége helyett az előadás testisége, kulcsfontosságúvá válik a zeneiség és a ritmus, melyek meghatározzák az atipikus (pillanatnyi vagy végtelennek tűnő) időtapasztalatot, a szokásostól eltérő terekkel találkozunk, az aura helyét átveszi az atmoszféra, újra felbukkan a ritualitás, az előadói és befogadói élményt egyaránt transzformáció és metamorfózis jellemzi. Továbbá kiemelt szerepet kap a liminalitás (határsértések és küszöbtapasztalatok formájában), fiktív történetek nézői helyett valós aktusok résztvevői leszünk, elmosódnak a határok előadó

és befogadó között. Ahogy nincsenek éles határok sem az egyes művészeti ágak között (a képzőművészet és az irodalom performatívva válik, mint az *action painting* vagy a hangköltészet esetében), sem a magasművészet és a tömegművészet (a performansz széles, társadalmilag nem definiálható közönséghez ér el), sem a művészet és a nem-művészet között (a nem-művészet is a művészet egy radikális formája). A performansz végső célja: a művészet és az élet közötti határ felszámolása. Azonban a performansz mint életforma nem a súlytalan szabadság világa, hanem folyamatosan felveti az aktív cselekvés, a részvétel, a felelősségvállalás kérdéseit. Emiatt a performansz nem csupán esztétikai, de legalább annyira etikai kérdésekkel szembesít.

Megközelítésmód és tematika

Ebben a könyvben – mely egyben egyetemi jegyzet, ezért a teoretikus törekvések mellett olyan praktikus szempontok is meghatározzák, mint a félév hosszúsága, az órákon befogadható és önállóan feldolgozható anyag mennyisége – a performansz lezáratlan történetének néhány fontos fejezetét próbáljuk feleleveníteni. Néhány paradigmaváltó művészre fókuszálunk, akiknek emblematisz munkái nyomán igyekszünk felmutatni a performansz sokszínűségét és a mögötte rejlő kihívásokat. Azt állítjuk, hogy bár a performansz cselekvés, de nem *action gratuit*, hanem többnyire következetes gondolkodásmód és hosszan tartó kísérletezés eredménye. Legalábbis azokban a kiemelt esetekben, amelyek valóban radikális, máig érvényes problémákat vetettek fel. A könyv valódi kihívása tehát annak a felmutatása, hogy a performansz nemcsak cselekvés, de legalább annyira gondolkodás.

A tematika egy egyetemi félév időtartamának (14 alkalom) megfelelően áll össze, beleértve egy bevezető (I. Performansz, most!?) és záró alkalmat, melyek felvázolják a kontextust és a problematikát, és a lezárás helyett további kérdésirányokat fogalmaznak meg. A kurzus órái röviden így foglalhatók össze:

II. Kezdetek

A performansz történetének bemutatását a 20. század második felétől kezdjük, amikor a 2. világháború után a katasztrófa tapasztalatával kellett szembenéznie minden művészetnek, és a romokon kellett újjászületnie. A kiindulópont John Cage *4'33"* „csend-darabja”, mely alapvetően megváltoztatta a zenéről való

gondolkodást. A mű első előadásának és hatásának bemutatása után kitérünk Cage más performatív kísérleteire, így a Black Mountain College-ban megrendezett első happeningre, Merce Cunninghammal való együttműködésére, és a Musicircus több évtizeden át tartó sorozatára. Valamint felvázoljuk Marcel Duchamp-hoz fűződő barátságát, és azt a szellemi rokonságot, mely összekötötte a 20. század művészetének két paradigmaváltó alakját.

III. Újrakezdések

A romokon való újjászületés jellegzetes példája Japánban a Gutai-csoport működése, akik a szabadságot, játékot és kreativitást hirdették szabadtéri és színpadi akcióikban egyaránt. Közösségi gondolkodásuk, újító formáik, környezettudatosságuk a mai napig inspiráló. A japán avantgárd másik, gyökeresen eltérő iránya a butoh, a „sötétség tánca”, mely Hijikata Tatsumi kegyetlen performanszaiban a lázadó és szenvedő testet helyezi a középpontba. A butoh másik ágát, a „fehér vagy spirituális butoht”, Kazuo Ohno képviseli, akinek költői darabjaiban az improvizáció kap kiemelt szerepet, és aki közel százévesen, egyetlen mozdulatában is összegezni tudta egy élet tapasztalatát.

IV. Életművészet és halálművészet

A keleti színterek után a művészegyéniség két jellegzetes példáját vizsgáljuk: Joseph Beuys és Tadeusz Kantor életműve kapcsán. Beuys életét és művészetét döntően meghatározta a háború, mivel sebesülése után a legnagyobb kihívást számára az „új élet” megalkotása, a testi-lelki felépülés, a traumák utáni újrarendeződés jelentette. Rövid ideig ugyan kapcsolódott a Fluxus mozgalomhoz, de önálló utat járt, és minden kortársánál radikálisabban vetette fel a művészet kérdését. Képzőművészeti munkái mellett performanszai (*Hogyan magyarázzuk el a képeket egy halott nyúlnek? I like America and America likes me*) és környezetvédelmi akciói (*7000 tölgy*) nagy visszhangot váltottak ki, de hozzá köthető a szociális plasztika elmélete, valamint az a gyakran idézett gondolat, hogy „minden ember művész”. Míg Beuys művészetével az életet hirdette, Tadeusz Kantor a halált tematizálta. Miután katakombaszínházában, majd a krakkói Cricot 2-ben végiggondolta a performansz lehetőségeit (pl. informel-színház, zéró-színház, happening-színház, lehetetlen színház), legfontosabb alkotói korszakában, a halálszínház előadásaiban (*Halott osztály*) megalkotta az emlékezet színházát, melyben „saját képzeletének szegény színpadát” állította színpadra.

V. A performansz első elméletei

A performanszokkal egyidőben születtek meg a performanszelméletek, melyek alkotói maguk is művészek voltak. Az első fontos összegzésének Allan Kaprow 1966-ban megjelent *Assemblage, environmentek és happeningek* című könyve tekinthető. Kaprow művészi gyakorlatában a happening egy előre kitalált, belülről irányított esemény, melyben megszűnik a közönség, csak résztvevők vannak. Richard Schechner teoretikus írásaiban a színháztudományt összekapcsolta az antropológiával és a szociológiával, *Essays on Performance Theory* (1976) című könyvében a „valós aktusok” elméletét fejti ki, melynek gyakorlati működése a Performance Group-pal végzett munkáiban (pl. *Dionüszosz 69*) is megfigyelhető. Az alkotói reflexiók mellett, a nézői reakció érzékeltetésére, Susan Sontag esszéire támaszkodunk, aki a performanszot a „radikális mellérendelés művészeteként” határozta meg.

VI. A magyar performansz kezdetei

A magyar neoavantgárd korszakából az első happening (Altorjay–Szentjóbó: *Az ebéd*, 1966) rövid bemutatását követően Erdély Miklós és Hajas Tibor munkásságát vizsgáljuk. Erdély akciói mellett (pl. *Őrizetlen pénz az utcán*, 1956) kiemelt fontosságot tulajdonítunk pedagógiai munkásságának (Kreativitási Gyakorlatok, FAFEJ – Fantáziafejlesztő Gyakorlatok, Indigo – Interdiszciplináris Gondolkodás). Hajas Tibor tabudöntőgető performanszait (pl. *Virrasztás*) a body art kontextusában vizsgáljuk, valamint összevetjük elméleti szövegeivel (*A halál szexepilje – A kárhozat esztétikája I–II*).

VII. Színházi események

A happening, a performansz és a színház közötti határvonalak kezdettől fogva átjárhatók voltak, ahogy ezt Halász Péter és Jeles András munkássága is igazolja. Mindketten az alternatív (underground, amatőr) szcéna felől érkeztek, Halász formabontó kísérleteit a Kassák Ház és a Dohány utcai lakásszínház után emigrációban, a Squat Színház társulatával valósította meg, akik New Yorkban hozták létre legendás előadásait (pl. *Andy Warhol's Last Love*). Jeles itthon maradt, független társulatával (Monteverdi Birkózókör), és kőszínházi előadásiban egyaránt megőrizte a kísérletezés szabadságát. Kettejük közös összefogása, a Városi Színház vezetése, a magyar színházi struktúra megújításának ígéretes, de kudarcba fulladt kísérlete maradt.

VIII. Női performerek

A performansz történetében végig jelen voltak a női előadók (habár néha háttérbe szorulva), de különösen a testművészeti akciók és a feminista önéletrajzi performansz kapcsán fontos kiemelni néhány alkotót. Az ex-Jugoszláviában született szerb Marina Abramović és a vajdasági Ladik Katalin egyaránt hozzájárultak egy erősen patriarchális szemléletű társadalomban a nőművészet elfogadásához. Abramović olykor életveszélyes akciói a művész testét tematizálták (*Rhythm, Thomas Lipp*), és folyamatosan felvetették az alkotói és befogadói felelősség kérdését. Munkái önéletrajzi jellegűek (ennek szélsőséges esete a Robert Wilson által rendezett *The Life and Death of Marina Abramović*). A költő és színésznő Ladik Katalin először performatívan előadott hangkölteményeivel hívta fel magára a figyelmet, de színházi előadásait (pl. *Bayer aszpirin*) is képes volt valódi performanszá változtatni.

IX. Performansz és tánc

A 20. század második felében a tánc is újraértelmeződik, egyre többen vallják, hogy bármilyen mozdulat lehet tánc. 1962-ben alakul meg a Judson Dance Theatre, melynek alapítói között találjuk Yvonne Rainert és Steve Paxtont. Rainert a mindennapi gesztusok érdeklik, minimalista munkáiban a konvenciók elleni lázadást és a tagadás esztétikáját képviseli, melyet *Nem-manifestum*ában fogalmaz meg. *Trio A* (1966) előadását évtizedekig újrjátssza, miközben őszintén felmutatja a táncos test öregedését. Steve Paxtonhoz kötődik a kontakt improvizáció technikájának kidolgozása, mely elmosza az élet és a művészet közötti határokat. Egy újabb generációt tagjaként, Jérôme Bel a nem-tánc irányzat képviselője, aki azt vallja, hogy legyen szó akár mozdulatlan táncról, akár sérült színházról, akár a táncformák és szerepkörök felcserélhetőségéről, a tánc nem kiváltság, hanem természetes ösztön, és valamilyen módon mindenki táncol.

X. Performansz és képzőművészet

A képzőművészek gyakran kipróbálják magukat a performansz terepén (pl. Robert Rauschenberg, Yves Klein, Lucio Fontana), közülük néhány alkotót kiemelten is vizsgálunk. Robert Morris, a minimalista szobrászat megteremtője és teoretikusa, konceptuális performanszaiban (*Site*) a teret és mozgást kutatja, és nyitott struktúrákat hoz létre. A szobrászként, festőként és költőként egyaránt ismert Giuseppe Penone akcióit természeti környezetbe helyezi át, művészetében pedig a természet

változását teszi színházzá. Végül a tánc és a szobrászat szokatlan találkozására, a színpadon létrehozott és lerombolt műalkotásra nézünk egy példát: Josef Nadj és Miquel Barceló *Paso doble* előadásában.

XI. Performansz és intermédia

A performanszokat mindig jellemezték az intermediális kísérletezések, maga a performansz is tekinthető intermediális jelenségnek. Nam June Paik „zen darabjai”-ban már megfigyelhető az elmozdulás a videóművészet felé, 1984-es *Good Morning Mr. Orwell* című sokcsatornás, élő adásában pedig sikeresen ötvözte a magas- és a tömegkultúrát. Bruce Nauman gesztus- és járástanulmányai (*Contrapposto Studies I–VII*) az eleven és a digitális képtestek közötti kapcsolatokat, a virtuális testek kiterjesztett mozgástományait vizsgálják. William Kentridge a Covid alatt készített videósorozatában (*Self-portrait as a Coffee Pot*) megeleveníti saját műtermének tárgyait, miközben ironikus és szellemes beszélgetéseket folytat saját hasonmásával.

XII. Performansz és társadalmi aktivitás

A performansz gyakran összekapcsolódik a társadalmi és politikai szerepvállalással, véleménynyilvánítással. A szituacionizmus napjainkban újra felfedezett irányzata a művészetet életformává akarta változtatni, egy szabad és játékos élet formájává. Előzménye, a lettrizmus, már a botrányt tette a művészeti megnyilvánulás alapvető módjává (ez látszik Isodore Isou munkásságán). Guy Debord tovább folytatta a filmnyelv lerombolását és megújítását (*Hurléments en faveur de Sade*), miközben megfogalmazta a kapitalista társadalom metsző kritikáját (*társadalma*). Röviden kitérünk a szituacionizmus magyar vonatkozására, a költő, filozófus, építész Kotányi Attila alakjára, aki három éven át (Debord által kezdeményezett, botrányos kizárásáig) volt a Szituacionista Internacionálé körének tagja.

XIII. Újrajátszások

Az újrajátszás gyakorlata mást jelent a színházban (ahol a repertoár a műsorpolitika része) és a performanszban, ahol az újrajátszás valódi téttel bír, hiszen csak az hitelesíti, ha képes megújulni. Néhány táncszínházi példa után (Pina Bausch, Josef Nadj), a kurzus során már bemutatott újrajátszási-formákat olyan további példákkal egészítjük ki, mint El Kazovszkij testkiállítása (*Dzsán-panoptikum*) vagy Kelemen Kristóf VR-előadása (*Szeánsz*), mely Halász Péter és a Dohány

utcai lakásszínház *King Kong* performanszát idézi fel. A performansz muzealizálódása (melyek fő formái az életműkiállítások) kapcsán röviden bemutatjuk Boris Charmatz táncműzeum- (Musée de la Danse) koncepcióját.

XIV. Új formák kellenek!?

Zárásként az elmúlt évek néhány olyan performanszát vizsgáljuk, melyekben új formák jelentek meg (pl. lecture performance, koncert-performansz, karanténperformansz), új befogadási módokat (pl. szórt figyelmet vagy digitális jelenléte) igényeltek, vagy új kihívásokra (pl. a világvárvány okozta elzárásra) való válaszként születtek.

Az utolsó elemzett koncert-performansz az *Aphasia*, amely címében felidézi a csöndet, mely ebben az esetben krónikus beszédzavarra vagy elnémulásra, a megszólalás képtelenségére utal. A mű a délszláv háború utáni traumákról, a kollektív hallgatásról, az elkésett felelősségrevonás lehetőségéről vagy lehetetlenségéről beszél. Nézőként (hallgatóként) minket is kérdőre von: hallgassunk tovább, vagy tanúskodva törjük meg a hallgatást?

Természetesen ezek a kiragadott példák távolról sem fedik le a performansz szerteágazó és beláthatatlanul gazdag területét. De annyit talán elérnek, hogy kizökkentsenek, elbizonytalanítsanak, új kérdéseket vessenek fel, és arra ösztönnözzék a hallgatókat-olvasókat, hogy mindenki továbbgondolja-írja a saját performansztörténetét.

Szakirodalom

Antal Éva – Kicsák Lóránt – Széplaky Gerda (szerk.) (2015): *Performatív fordulatok*. EKF-Líceum Kiadó, Eger.

Bishop, Claire (2024): *Disordered Attention. How We Look at Art and Performance Today*. Verso Books, London – New York.

Brook, Peter (1999): *Az üres tér* (Koós Anna ford.). Európa, Budapest.

Carlson, Marvin (2014): *A színpadtól a színpadig*. AMERICANA eBooks, Szeged.

Carlson, Marvin (2018): *Performance. A Critical Introduction*. Routledge, London – New York.

Di Blasio, Barbara (szerk.) (2014): *A performansz határain*. Kijárat, Budapest.

Fischer-Lichte, Erika (2008): *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. Routledge, London – New York.

- Fisher-Lichte, Erika (2009): *A performativitás esztétikája* (Kiss Gabriella ford.). Balassi Kiadó, Budapest.
- Goldberg, RoseLee (1988): *Performance Art*. Thames and Hudson, London.
- Goldberg, RoseLee (2018): *Performance Now. Live Art for the 21st Century*. Thames and Hudson, London.
- Grotowsky, Jerzy (2009): *Színház és rituálé* (Pályi András ford.). Kalligram, Pozsony.
- Lehman, Hans-Thies (2009): *Posztdramatikus színház* (Berecz Zsuzsa – Kricsfalusi Beatrix – Schein Gábor ford.). Balassi Kiadó, Budapest.
- Kaprow, Allan (1998): *Assemblage, environmentek, happeningek* (Horányi Attila ford.). Artpool füzetek, Budapest.
- Lepecki, André (2016): *Singularities. Dance in the Age of Performance*. Routledge, London – New York.
- Schechner, Richard (1984): *A performance* (Regős János ford.). Múzsák, Budapest.
- Schechner, Richard (2003): *Performance Theory*. Routledge, London – New York.
- Szőke Annamária (szerk.) (2000): *A performance-művészet*. Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest.
- Wood, Catherine (2018): *Performance in Contemporary Art*. Tate, London.

2. Kezdetek (John Cage, Merce Cunningham)

Csendes kezdet

Ma már nehezen tudjuk elképzelni azt a döbbenetet, amit 1952. augusztus 29-én a woodstocki Maverick Concert Hall közönsége érezhetett Cage 4'33" című művének bemutatóján. A darab egy kortárs zenei program részeként hangzott el, a zongorista a zeneszerző egyik legértőbb interpretátora és barátja, David Tudor volt, aki a mű elején leült a zongorához, lecsukta a billentyűzet fedelét, majd kinyitotta, ezzel jelezve az első szakasz kezdetét. Majd kis idő elteltével újra röviden lecsukta és felnyitotta, a második szakasz nyitányaként, majd némivel hosszabb időt követően jött a harmadik szakasz, melynek végén csukva maradt a zongora.

A hallgatóság soraiban ülő John Cage visszaemlékezése szerint az első szakaszban hallani lehetett a szél süvítését, a másodikban az eső kopogását a tetőn, a harmadikban pedig már a közönség hangját és a távozók zaját is. Az előadás szerkezetileg pontosan megfelelt egy szokványos hangversenyszituációnak, csak épp nem hangzott el semmilyen előre megírt darab, vagy legalábbis olyan nem, amelyben zenehangok szerepelnek. Cage ugyanakkor gyakran hangsúlyozta, hogy öt éven keresztül dolgozott a művön, vagyis a „csend-darab” koncepcióján. Szintén az ő emlékezése nyomán a bemutatón a három szakasz tagolása: 33"–2'40"–1'20" időtartamú volt (a darab legendájához hozzátartozik, hogy az eredeti kottán a három szakasz időmeghatározás nélkül szerepel, csupán a TACET szó feltüntetésével, a későbbi változatokból pedig más beosztások olvashatók ki, sőt, a zeneszerző hozzáteszi, hogy a darab bármilyen hangszeren előadható, és az egyes részek hosszúsága – ahogy az egész művé is – tetszőleges hosszúságú lehet). Az első bemutató 4 perc 33 másodperces „csendje” azonban megváltoztatta a zene- és a kortárs művészet történetét. Paradigmaváltó esemény lett.

A 4'33" nem egyszerűen vicc vagy provokáció volt, ahogy a korabeli nézők értelmezték, hanem a zenéről és művészet befogadásáról való gondolkodás átalakítására tett kísérlet. Albrecht Wellmer nagyszerű Cage-elemzésében a hang

felszabadításáról beszél, és a zene megnyitásáról a „nem-zene” felé (amilyenek a környezet hangjai, a közönségből érkező reakciók és az előre kiszámíthatatlan zajok, stb.). Az első közönség persze még azzal az elvárással érkezett, hogy egy zeneművet fog hallani, ezért az ő elvárásait megghiúsította ez az őspertormansz: egy meg-nem-írt mű elő-nem-adása. Ők még nem érezték, hogy a „nem-mű” művé változtatása ugyanaz a radikális gesztus, amellyel Marcel Duchamp élt a ready made-ek esetén, vagy Robert Rauschenberg a fehér festményeken (*White Paintings*).

Cage „csend-darabja” nem értelmezést követel, hanem egy másfajta hallgatói figyelmet, amely nem kifelé, hanem befelé irányul. A 4'33” (Cage zen-tanulmányai hatására) olyan, akár egy meditációs gyakorlat, ahol a közönség önmaga felé fordul, és figyel. Ez pedig elvezethet a teljes belső kiüresedésig, egy gondolatok nélküli, tiszta térig, ahogy a *Csend* című szövegben olvashatjuk:

*A csend
mint olyan, nem létezik. Mindig
hangot ad valami.
Mihelyst az ember valóban elkezd hallgatni,
már nem gondolkodik semmin.*

A 4'33” radikális gesztus, egyszeri és megismételhetetlen esemény, még akkor is, ha – ahogy ezt az utókor igazolta – számtalanszor és számtalan módon újra-játszható, mivel ugyanazok a zörejek és zajok soha nem ismétlődnek meg, ahogy az első meglepetés és döbbenet ereje sem kelthető fel újra. Ezért a 4'33” minden későbbi utánjátszásának már eleve számolnia kell az eredeti esemény ismeretével, ezért csupán „hommage-darab” lehet. Ugyanakkor minden előadás újra esemény-nyé válhat, amennyiben az előadók hagyják, hogy a véletlen-elv érvényesüljön, a közönség pedig elfogadja azt a játékszabályt, hogy a mű ideje alatt önmagára, befelé figyeljen. Ezáltal közösségképző erővel bírhat, hiszen semmi nem fejezheti ki jobban az összetartozást, mint a közös hallgatás.

Cage *Az experimentális zene* című szövegében az új zenét új hallgatásként definiálja, a hallgatás tárgya pedig bármilyen hang lehet. Ez a fajta új hallgatás és figyelem azonban nemcsak a zene, hanem minden más művészeti ág esetében is érvényes.

Fontos hangsúlyozni a 4'33" előadásának teatralitását, ahol a zenész olyan, akár egy színész, aki eljátssza, hogy úgy ad elő egy zeneművet, hogy közben egyetlen hangot sem üt el. Tegyük hozzá, hogy a 4'33" zenészének helyét nem csak bármilyen más zenész, de bármilyen nem zenész is eljátszhatja, hiszen a mű „előadásához” nincs szükség zenetudásra.

Emiatt nem meglepő, hogy amikor *Az experimentális zenében* Cage felteszi a kérdést, hogy merre lépünk tovább, azt válaszolja, hogy a színház felé. Persze ez alatt nem a konvencionális színházat kell értenünk, hanem a szabad játék és kísérletezés terepét. Cage-nél minden játékká válik, a zeneszerzés sem más, mint „céltalan játék”, amely egyben az élet igenlését jelenti. Cage szavaival: „ráébredt bennünket az életünkre, amely nagyon szép, ha az ember az értelmét és a vágyait kiiktatja az útból, és hagyja, hogy az élet az legyen, ami.”

De vajon az étellel egyenértékűvé tett művészet művészetnek nevezhető még? Vagy sokkal inkább olyan „nem-művészetnek”, amely épp a művészet teréről való kilépése miatt tud arra kívülről is rálátni, és így teheti fel a művészetek alapvető kérdéseit?

A „nem-művészet” (Cage és Duchamp)

A „nem-művészet” kérdését már Cage előtt is számos művész elgondolta, a 20. században a legradikálisabban (és Cage-re a leginkább hatóan) Marcel Duchamp, aki magát szintén „nem-művészként” definiálta. Duchamp ugyanakkor különbséget tett az anti-művész és a nem-művész között: „Az anti-művész olyan, mint az ateista, aki negativumokban gondolkodik. Én csak egyszerűen nem hiszek a művészetben.”

Sokszor hangsúlyozta, hogy feladta a festészetet, miután túl professzionista festővé vált, és mivel számára a professzionizmus a művészet halálát jelentette, ezért inkább átváltott a sakkra. Ez kötötte össze a nála jóval fiatalabb Cage-dzsel, ahogy megjegyezte: „Jó barátok vagyunk, minden héten eljön, hogy sakkozzunk. 1941-ben ismerkedtem meg vele New Yorkban, Peggy Guggenheimnél.” Azt is kiemeli, hogy Cage „rendkívüli tulajdonsága az a fajta könnyedség, ahogyan él. Derűsen gondolkodik, és nem okoskodóan, a dolgokat a humor bázisáról szemléli.” A dolgok humor felőli vizsgálata és a játékos irónia tehát mindkét nem-művész sajátossága. Duchamp saját iróniáját a „közömbösség iróniájá”-nak nevezi. Ez a közömbösség Cage-nél a buddhista szemléletből adódó nyugalommá válik.

A művészet és az élet kapcsolatáról Duchamp (a Pierre Cabanne-nal folytatott beszélgetésében) az vallja: „Az én művészetem az élet volt. Minden másodperc, minden ki- és belézés műalkotás”. Vagy egy játékosabb és könnyedebb megfogalmazását idézve: „Lehetetlen a művészetet és az életet egymástól elválasztani: a művészet ott kezdődik, ahol rágyújtok egy cigarettára.”

Ugyanakkor Duchamp életművében sok a kihagyás. A Cabanne-interjúban – mely talán a valaha volt legszellemesebb művészinterjú és portré, önmagában is műalkotás – többször hangsúlyozza, hogy sokkal jobban szeret nem dolgozni, mint dolgozni, és kifejezi azt a reményét is, hogy egyszer az emberiség eljut oda, hogy meg lehet élni anélkül is, hogy bárki rákényszerüljön arra, hogy dolgozzék. Saját újító szerepére ironikusan reflektálva pedig megjegyzi, hogy „John Cage azzal dicsekszik, hogy bevezette a zenébe a hallgatást. Én viszont büszkén hirdetem a művészetben a lustaság dicséretét.”

Cage és Duchamp művei között számos párhuzamosságot, egymásra utalást is felfedezhetünk. Cage kijelentését, mely szerint a zene tanulmányozásának egyik módja Duchamp tanulmányozása, szó szerint kell vennünk, hiszen ezt az elvet ő maga is követte. Habár a zenében a véletlen elvének alkalmazását Cage-hez kötjük, de ez a módszer már a zeneszerzéssel kísérletező Duchamp-nál is megjelent az 1910-es években. Említhetjük első zeneművét, az 1913-as *Erratum musical* három hangra (Duchamp és két nővére számára) írt vokális darabját, ahol a hangjegyek véletlenszerűen kerültek kiválasztásra (egy kalapból húzták ki őket), a kísérőszöveget pedig az „imprimer” (’nyomtatni’) szótári definíciója adta.

Ahogy *Sculpture musicale* című művét is, ahol a szerző meghatározása szerint a „különböző pontokból kiinduló hangok egy tartós hangszobrot alkotnak”. Ugyanezt a definíciót Cage is átveszi saját *Sculptures musicales* (Merce Cunningham számára komponált) 1989-es művében. Azonban ennél a „homage”-nál még érdekesebb Cage *Not Wanting to Say Anything About Marcel* (1969) című képsorozata, melyet már barátja halála után készített, és amelyben a képzőművész Cage lép színre (a sorozatot két 2 litográfia és 8 plexigráfia alkotja, melyek Duchamp Nagy üvegére utalnak).

Duchamp utolsó nyilvános szereplése egy Cage-dzsel folytatott sakkparti-performansz volt, ahol a lépések (az elektronikus sakkasztal alján elhelyezett cellák segítségével) véletlenszerű zenét generáltak. Tegyük hozzá, hogy ebben a játszmában Cage-nek – ahogy játszmáik többségében – semmi esélye sem volt a nyeresre. Duchamp valóban professzionális sakkozóvá vált.

Az első happening

A 4'33" Cage életútjában nem az első eseményjellegű előadás. Ha a kezdeteket keressük, a Black Mountain College (1933–1957 között működő) Nyári Egyeteméhez kell visszatérnünk. Az „amerikai Bauhaus”-nak is nevezett intézménybe (melyek alapítói között a náci hatalomátvétel miatt elmenekült Bauhaus-oktatók voltak, így Josef és Anni Albers, vagy később Walter Gropius) először Moholy-Nagy László ajánlására hívták meg Cage-et. Ez a szabadegyetem a reformpedagógia, a hierarchiamentes, demokratikus gondolkodás, valamint a szabad művészeti kísérletezések legendás példáját adta.

Cage 1948-ban egy Erik Satie-kurzust tartott itt, majd ehhez kapcsolódóan megszervezte a *Medúza kelepçéje* című, 1913-as komikus Satie-opera bemutatóját. Ezzel a művével Satie mintegy megelőlegezte a dadaizmust, a szürrealizmust és némiképp az abszurd drámát is, miközben célja a francia társasági dráma kifigurázása volt. A Black Mountain-beli bemutatóhoz William de Kooning készítette a díszletet, Buckminster Fuller alakította Medúza bárót (akiben Satie alteregójára ismerhetünk), és Merce Cunningham volt a táncbetétben szereplő automatikus majom. (Érdekes megjegyezni, ahogy Wilhelm András hívja fel rá a figyelmet, hogy a mű ősbemutatóján, a zongorára írt táncok előadása során, Satie valószínűleg papírcsíkokkal preparálta a zongorát – ezzel mintegy előképét adta Cage 1938–40 között preparált zongorára írt darabjainak).

Cage legismertebb Black Mountain-beli szereplése azonban kétségkívül az 1952-es *Theatre Piece* volt, melyet a performansztörténetek az első happeningként tartanak számon. Ebben a 45 perces eseményben Cage és Cunningham mellett a festő Robert Rauschenberg, a költő Charles Olson és M.C. Richards, valamint a zongorista David Tudor vettek részt. Cage egy létra tetejéről olvasott fel, Tudor egy Cage-darabot játszott, Cunningham táncolt (visszaemlékezése szerint tánca közben végig egy kutya követte), a költők szimultán szavaltak, Rauschenberg pedig fehér vásznait mozgatta. Valamennyi esemény véletlen-műveletek által meghatározott ideig tartott, egészen addig, amíg Cage felolvasása véget nem ért. Egyfajta anarchikus harmónia vagy inkább disszonancia jellemezte az egymástól független események sorozatát, melynek minden elemét egyetlen néző sem tudta nyomon követni, de a happening nem koncentrált, sokkal inkább szórt nézői figyelmet kívánt.

Párhuzamos alkotás (Cage és Cunningham)

John Cage és Merce Cunningham művészpárosa az egymás iránti hűséges figyelem és az alkotói szabadság szép példája. Cage így fogalmazta meg alkotómunkájuk lényegét: „Merce Cunninghammal közös műveinkben a zenei kísérleteim nem követik az ő koreográfiáit. A zene és a tánc egymástól független, de egyszerre jelenlevő.” Ugyanezt a táncra vonatkoztatva Cunningham is többször hangsúlyozta, és már első munkájuk ezt tükrözte. 1944-ben, a New York-i Studio Theatre-ben bemutatott produkció három Cage darabból és hat Cunningham szólóból állt, melyek csak bizonyos strukturális pontokon találkoztak egymással, egyébként egymástól elkülönülten működtek. A két művész ettől kezdve egészen Cage haláláig folyamatosan hozott létre közös előadásokat, miközben mindketten másokkal is dolgoztak. Szemléletükben erősen hatottak egymásra, a véletlen elvét Cage a zenében, Cunningham a táncban alkalmazta (ebben inspirációs forrásuk Ji King *A változások könyve* című műve volt).

Ahogy Cage a 20. század egyik legfontosabb, paradigmaváltó művésze a zenében, ez Cunninghamról is elmondható a táncban. Előadásait a közöny szépsége, egyfajta hűvös elegancia és erős dinamizmus jellemezte (állatszerű mozdulatokkal és vibráló energiákkal). A klasszikus táncból átvett mozgáskultúrát a posztmodern tánccal ötvözte. Darabjai minimalisták és letisztultak voltak. Decentralizálta a teret, elemeire bontotta a struktúrákat. Koreográfiáiban elválasztotta egymástól a zenét és a táncot, a táncosok izoláltan mozogtak, egymástól függetlenül használták egyes testrészeiket (a fej, a láb, a kar mozgása különvált egymástól), a testtest közötti kontaktusok is személytelenek, hidegek maradtak. Személytelenség és aszexualitás jellemezte a szereplők közötti kapcsolatokat is. A gyorsabb részeket, ide-oda cikázásokat és áramló mozgásokat gyakran megszakították a megállások és a hosszú csendek. Ahogy Cage megfogalmazta: „a táncot a mozgásban rejlő mozdulatlanság és a mozdulatlanságban rejlő mozgás jellemzi”, vagyis a mozgás és a mozdulatlanság egyformán meghatározó, pontosan úgy, ahogy Cage-nél a hang és a csend. *A How to Pass, Kick, Fall and Run* című, 1970-es amszterdami performansz egy jellegzetes példa Cage és Cunningham közös színpadi jelenlétére. A felvételen azt látjuk, ahogy Cage a színpad szélén ülve saját szövegeiből (a *Csend* című kötetből) olvas fel, míg Cunningham és táncosai a színpadon állandó mozgásban vannak. Cage előtt egy kis asztal, melyen pohár, borosüveg, szemüveg, könyv hever. Időnként megáll a felolvasásban, bort tölt, cigarettára gyújt vagy épp

csak gyönyörködve nézi a táncosokat, akik zenekíséret nélkül mozognak. A néző figyelme (még a felvételt nézve is) megoszlik a táncosok és a felolvasó között, hol ezt, hol azt nézzük, de minden történést így sem tud befogni a tekintetünk. Ám ez nem is szükséges, az előttünk megszülető mű decentralizált figyelmet igényel, mivel a színpad valamennyi pontja egyformán érdekes és állandó változásban van. Folyamatos átalakulásnak lehetünk a tanúi.

Ahogy Cage zenéje is tagadja az interpretáció lehetőségét, úgy Cunningham is azt vallja, hogy egy mozdulatnak önmagán kívül semmit sem kell kifejeznie. Ez azonban nem jelent lemondást. Épp ellenkezőleg, Cunningham láthatóvá teszi a mozdulat önálló megszületését és formálódását. Minden koreográfiájával a tánc alapvető kérdéseit teszi fel, elsősorban azt, hogy mi a mozdulat. Szerinte minden mozdulat lehet tánc. Egy példáját idézve: „elég rágondolni hat emberre, akik együtt sétálnak. Bármelyik pillanatban bármelyikük elindulhat egy másik irányba, vagy megváltoztathatja lépései ritmusát.”

Miközben nézőként, a táncos mozdulatait nyomon követve, annak is tanúi vagyunk, ahogy befelé fókuszál, önmagára figyel, és ebből a belső összpontosításból születnek meg a térben szétszóródó mozdulatai. A tánc így lesz láthatóvá tett gondolkodás. Cunningham ezért tekinthető a kortárs tánc egyik legfontosabb filozófusának.

Munkáiban Cunningham más művészekkel is együttműködött, így a hatvanas években Robert Rauschenberggel, aki többször hangsúlyozta, hogy „a Merce Cunningham Company az én leghatalmasabb vásznam”, majd '67 és '80 között Jasper Johns volt társulatának díslettervezője, ami szintén mutatja az előadásaira jellemző összművészeti szemléletet.

Az sem véletlen, hogy 1964-től elindított eseményeit (*events*), melyek kb. 90 perces, improvizatív happeningek voltak, különböző területről érkező társművészek bevonásával, először múzeumokban rendezte meg. A képzőművészetten túl erősen foglalkoztatta a film- és videóművészet, az 1970–80-as évektől kezdve táncfilmeket és táncvideókat készített, melyek folyamatosan tematizálták a „kamera tekintetét”. (Ezek közül a legismertebbek az 1986-os *Points in Space* vagy az 1993-as *Beach Birds for Camera*.) Megemlíthetjük továbbá Charles Atlas-szel közös munkáit, mint az 1977-es *Fractions*, ahol a színpad elején 4 képernyőt helyeztek el, míg a háttérben nyolc táncos táncolt. Az aszinkron módon látott tánc (a felvételen és az élő testek mozgásában), valamint a kamera kivágásai által

létrehozott testképek sajátos feszültséget teremtettek jelenlét és távollét, testi ele-
venség és fragmentált testképek között.

Ugyanakkor a klasszikus balett (és Martha Graham rituális tánca) felől érkező
Cunningham nyitott volt a digitális kor kihívásaira is. Az első koreográfusok közé
tartozott, akik a LifeForms számítógépes programot (mely a táncos testét kon-
centrikus körök sorozataként jeleníti meg) beépítette a táncba. Ez azt is lehetővé
tette számára, hogy saját fizikai korlátait a virtualitás segítségével korrigálja, így
1991-es *Trackers* („Nyomkövetők”) előadásában a vetített képek között olyan moz-
gatható rúddal táncolt, mely egyben járókeretként szolgált számára.

Kései előadásával arra is példát mutatott, hogy a tánc nem életkorhoz kötött,
a valódi táncos élete végéig táncol, még akkor is, ha táncra csupán kezekkel be-
mutatott gesztustánc lesz, ahogy ez 2001-ben készült *Loops* című, digitális perfor-
manszában látható (ahol a kísérőzene Cage *Preparált zongorája*).

Minden kísérletezés mellett, Cunningham élete végéig következetesen hű ma-
radt művészi krédójához, mely három szóval összegezhető: „szabadság, felelősség,
belső figyelem”.

Musicircus

Cage újító formái között fontos megemlíteni a Musicircus-sorozatát, melyet elő-
ször 1967-ben (Illinois egyetemén) szervezett meg. Az utolsó ilyen esemény 1992-
ben a „Túlnépesedés és művészet” (*Overpopulation and Art*) címet viselte, és a
Stanford Egyetemen került megrendezésre.

Cage itt azonos című előadását olvasta fel, miközben a többi résztvevő bármi-
kor és bárhol bekapcsolódhatott a szimultán zajló eseményekbe, ahogy a nézők
is szabadon járhattak a különböző terek között. Minden esemény egy véletlen-
szerű ponton kezdődött, és épp ilyen véletlenszerűen ért véget – egy adott, előre
meghatározott időkereten belül. A Musicircus alapelvei közé tartozott a folyamat-
jelleg, a szimultán akciók, a terek szabad felhasználása, a hierarchiaentesség,
a közönség és az előadók közötti határok felszámolása (az előadók is csatlako-
ztak a közönséghez, a közönség tagjai is kipróbálhatták a hangszereket). Ezeknek
a nagylétszámú eseményeknek (volt, hogy 2000 fő vett részt rajtuk) a lényege el-
sősorban a közösségteremtés volt, és nem túlzás azt állítani, hogy a cage-i Musi-
cirus az emberi közösség egy utópisztikus formáját gondolta el. Ezt igazolja Cage

utópisztikus *A zene jövője* című szövege, melyben a zene társadalmi interakcióvá változik, az emberek politikamentes együvé tartozása lesz. Amihez hozzátehetjük, hogy ez a politikamentesség is kifejez egyfajta politikát, főleg a szövegben idézett Henry David Thoreau (a *Walden* és *A polgári engedetlenség iránti kötelességről* szerzője) nyomán, aki szerint „az a legjobb kormányzat, amelyik egyáltalán nem kormányoz”, és ehhez hozzáteszi, hogy „ha az emberek felkészültek lesznek rá, az lesz majd az ő kormányzatuk”. Cage zenei eseményeivel és hangfolyamataival erre a társadalmi változásra akarja felkészíteni az embereket. Miközben annak is tudatában van, hogy minden változás rombolással jár. Ezért *A zene jövője* felidézi azt a híres anekdotát, amikor Thoreau véletlenül felégetett egy erdőt, majd messziről csodálta a lángokat és a tűz zenéjét, és azt mondta, hogy a tűz nem csupán kár: „Az egész szempontjából kétségtelenül hasznos. Világossá és tisztává teszi az erdőt, talaját felsepri és kiszellőzteti. A természet seprője...”.

Cage új zene- vagy hangfelfogásával hasonlóan felgyújtja a zenei hagyomány hatalmas archívumát. Ezt azonban nem öncélúan teszi. Ez a lebontás vagy felégetés teszi lehetővé számára az új kezdetet. A 4'33" ilyen felégetés, a csend radikális bevezetése a zenébe. Ettől kezdve a csend nem csupán átkötő elem a hangok között, hanem maga a zene. Azonban nem hermetikus csendként, mely Cage szerint nem létezik, hiszen mindig vannak hangok. A zenét pedig nem csak zenei hangok alkotják, hanem mindenféle hang. Ezáltal a nem-zene is zene lesz. A zene tartománya mérhetetlenül kitárul, egy sokkal szabadabb világgá változik, egy második természetté. Olyan lesz, akár a thoreau-i természet, amely a felégetés után újra-éledt. Cage szerint ezért a változás (tűnjön elsőre bármilyen rombolónak) nem bomlasztó, hanem örömteli.

Ahogy a 4'33" kapcsán utaltunk rá, Cage alapvetően megváltoztatta a zenéről és a hangokról való gondolkodást. Ugyanakkor a szemlélete szerint a művészet továbbra is megőrzi arisztoteliánus (utánzó) jellegét: a természet utánzása lesz, annak működésében, folyamatosságában. A természethez viszont az intuíció hiánya (a csend elfogadása) vezet el. A művész lemond minden előretervezésről, irányításról, célról és szabályról: célja a céltalanság, egyetlen követendő szabálya pedig a szabályok hiánya. A mű végső jelentése – mely a zen buddhizmus hatását tükrözi – ezért a jelentésnélküliség lesz, ahogy Cage egy szövege címében megfogalmazza, az „üres értelem”. Szintén itt beszél a művészetről mint az újdonság kereséséről, a kreatív cselekvés szükségletéről. A művészet velünk született igény a felfedezésre. A művészet ezért elsősorban: kaland.

Cage, a reformer

Cage hatása az experimentális zenére evidens (ahogy ez jól látszik többek között Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen munkásságán). 1956-tól kezdve a New York-i New School of Social Research-ön tartott experimentális zeneóráira azonban nemcsak zenészek jártak, hanem olyan művészek, mint Georg Brecht, Dick Higgins vagy Alan Kaprow. Tanítási módszerét jól illusztrálja egy Higgins által elmesélt történet, mely szerint az első órán Cage megkérdezte, hogy ki az, aki még soha nem komponált, vagy aki még kottát sem tud olvasni. Az utóbbi kérdésre az egyetlen jelentkezőnek azt mondta: „jó, akkor legalább teneked nem kell semmit sem újra elfelejtened.”

Néhány fő vonást kiemelve Cage újításaiból, melyek a performansz későbbi történetében is visszatérnek, elsősorban a szituációt vagy eseményjelleget kell hangsúlyoznunk. Ahogy a 4'33" esetében láttuk, Cage az előadást olyan eseményként fogja fel, amely teljes egészében előre megtervezhetetlen, és amelynek legfontosabb részei azok az elemek, amelyekkel nem lehet előzetesen számolni. Cage ezt „ismeretlen kimenetelű cselekvés”-nek nevezte, mely minden művészeti folyamatot meghatároz. A művészet lényege a kiszámíthatatlanság, a folyamatosan működő véletlen-elv. Ezáltal őrizheti meg folyamatjellegét és játékosságát, így lehet minden előadás (performansz) egy újabb váratlan kaland, meglepő felfedezés. Fontos továbbá, hogy ennek a játéknak a befogadó is legalább annyira részese: a közönség reakciója meghatározza az esemény kimenetelét. Sőt, gyakran a nézők maguk is előadókká válnak, ahogy ez a Musicircus eseményein történt. De még abban az esetben is, amikor a néző látszólag passzív marad (megőrzi nézői szerepkörét), akkor is szabadon dönthet arról, hogy mire irányítja a figyelmét. Ezt láthattuk a *Theatre Piece* szimultán zajló eseményeiben, amikor a néző eldönthette, hogy éppen mire fókuszál, mire figyel. Azonban váltogathatja is aktív és passzív szerepkörét, ahogy Cage erre mutat példát, amikor a *How to Pass...* performansz során időnként megszakítja a felolvasást, mert Cunningham és táncosai elvonják a figyelmét. Ezekben a könnyed pillanatokban a színpadon ülő előadó maga is önfeledt nézővé válik. A nézők pedig szintén eldönthetik, hogy Cage-re vagy Cunninghamre fókuszálnak, így egy teljesen más előadás nézői lehetnek, hiszen másképp írnák le az előttük zajló eseményeket. Mindenki eltérő módon tapasztalja meg a folyamatjellegű művet, épp ezért az értelmezés is nyitottá válik, egyik interpretáció sem igazabb vagy hitelesebb a másiknál.

Cage felolvasásai – mint *A szónok 45 perce*, mely véletlenszerűen összerakott idézetek gyűjteménye, melyeket már eleve zajokkal és gesztusokkal (rágyújtások, köhögések stb.) együtt gondol el – megelőlegzik a későbbi lecture performance-okat, Musicircus-ai a közös jammeléseket, örömmzenéléseket. Szintén *A szónok 45 percében* beszél arról, hogy „a színház az, amikor különféle dolgok zajlanak egyidőben”, majd ehhez hozzáteszi: „bárhol legyen is az ember, mindig színház van körülötte, és a művészet csak ezt segít tudatosítani.”

Cage a művészet radikális szabadságának, vagy ha úgy tetszik, anarchiájának hirdetője, amennyiben az *archét* eredeti értelmében (kezdet, elv, rend) érjük, hiszen szerinte minden mű tetszőlegesen elkezdődő és bevégződő, következetes rendező elv nélküli, miáltal a minket körülvevő rendezetlenséget és káoszt (főleg a nagyvárosi hang- és zűrzavart) utánozza. A művészet nem kiemel az életből, hanem visszavezet az életbe, és ezáltal a művészet és az élet határai elmosódnak.

Szakirodalom

- A John Cage Reader* (1982). C.F. Peters Corporation, New York.
- Cage, John (1987–88). *Revue d'Esthétique*, (13–15).
- Cage, John (1994): *A csend* (Weber Kata ford.). Jelenkor, Pécs.
- Cage, John (1981): Két jegyzet a táncról. In: *A neoavantgard*. Gondolat, Budapest. 412–415.
- Cage, John (2006): *Rire et se taire. Sur Marcel Duchamp*. Éditions Allia, Paris.
- Cage, John (2013): *Confessions d'un compositeur / A Composer's Confessions*. Éditions Allia, Paris.
- Copeland, Roger (2012): *Merce Cunningham* (Galamb Zoltán ford.). L'Harmattan, Budapest.
- Duchamp, Marcel (1991): *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal* (Técsabó Júlia ford.). Képzőművészeti Kiadó, Budapest.
- Nyman, Michael (2005): *Experimentális zene. Cage és utókora* (Pintér Tibor ford.). Magyar Műhely, Budapest.
- Perloff, Marjorie – Junkerman, Charles (szerk.) (1994): *John Cage. Composed in America*. University of Chicago Press, Chicago.
- Pernecky Géza (1995): *Kapituláció a szabadság előtt*. Jelenkor Kiadó, Pécs.
- Szemelvények Marcel Duchamp nyilatkozataiból (1995). In: Pernecky Géza: *Kapituláció a szabadság előtt*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 171–187.
- Wellmer, Albrecht (2019): *Esszé a zenéről és a nyelvről* (Csobó Péter György ford.) Rózsavölgyi és Társa, Budapest.
- Wilhelm András (2010): *Esszék. Írások a zenéről*. Kortárs Kiadó, Budapest.

3. Újrakezdések (Gutai és butoh)

A Gutai-csoport (1954–1972)

A második világháború a performanszművészet kialakulására is döntő hatással volt. A háborús rombolás egy új kezdet lehetőségét jelentette, mely a „romok esztétikája” helyett a romokon újjászülető új művészetet hirdette.

A japán Gutai-csoport ennek a megújulásnak egy jellegzetes példája. Előképüként fontos megemlíteni Jackson Pollock (1912–1956) és az action painting hatását. Az absztrakt expresszionizmus képviselőjeként Pollock azt vallotta, hogy a vászon a művész arénája, a festészet pedig olyan, akár egy küzdelem, melyben a spontán, előre meg nem tervezett gesztusok kapnak teret. Pollock földre helyezett vásznait „dripping”- (csurgatásos-csepegtetéses) technikával festette meg, eszközei nem festőecsetek, inkább kefék, pálcák, vakarókanalak, fecskendők voltak. Ugyanakkor a pollock-i automatizmust egy előre eltervezett tudatosság jellemezte, ennyiben más volt, mint a véletlenelv. A festő fizikailag minden korábbi festészeti módnál jobban bevonódott az alkotásba, az akciófestészet olyanná vált, akár az anyaggal folytatott birkózás, harc, látványos performansz. Nem véletlen, hogy Pollock ezt ki is használta, módszere a tömegmédiában is „sztárrá” tette: újságcikkekben szerepelt, lefilmezték (Hans Namuth) az alkotómunkáját. Miközben neves művészettörténészek – Clement Greenberg, Harold Rosenberg – írásai a legjelentősebb kortárs alkotók közé emelték. Rosenberg egy kritikáját (ARTNews, 1952) idézve: „ami a vásznon történik, az nem festészet, hanem egy esemény”, mely felszabadul minden – politikai, esztétikai, morális – érték vagy kategória alól. Pollock festészte így vált egy új korszak paradigmájává vagy mítoszává.

A gutai szó jelentése „konkrét”, mely arra utal, hogy az 1954-ben megalakuló csoport túl akar lépni az absztrakción, vissza akar térni a konkrét valósághoz. Felfogásuk szerint az absztrakció csak egy kitörési pont a naturalisztikus vagy illúziót keltő művészet világából, mely lehetővé teszi egy új, autonóm művészeti tér kialakítását.

A hagyományos művészeti formák és elsősorban a festészet halálát hirdetik, mely egyben a művészet felszabadulása is. Céljuk, hogy a káosz energiáját átalakítsák teremtő energiákká, ezt azonban kreatív módon, könnyedén és játékosan teszik.

A csoport alapítója, Jiro Yoshihara (1905–1972), művész, művészeti író és üzletember, az ő nevéhez kötődik a *Gutai Art Manifesto* (1956), mely két évvel a megalakulás után összegezte az új törekvéseket. Ebben az anyag és szellem kapcsolatáról a következőket olvashatjuk:

A Gutai művészet nem változtatja meg az anyagot. A Gutai művészet életet ad az anyagnak. A Gutai művészet nem torzítja az anyagot.

A Gutai művészetben az emberi szellem és az anyag kezét fognak, miközben távolságot tartanak. Az anyag soha nem köt kompromisszumot a szellemmel, a szellem soha nem uralja az anyagot. Amikor az anyag sértetlenül feltárja jellemzőit, története elmesélésébe fog, sőt kiáltani kezd.

A manifesztum egy későbbi helyén az áll, hogy az „anyag kiáltása” elsősorban Jackson Pollock és Georges Mathieu munkáiban érezhető, vagyis mintája az action painting és az informel-festészet. A szövegben erősen érezhető a francia szellemi hatás, elsősorban a Georges Bataille nevéhez köthető „alantas materializmus”, mely az anyag új életét hirdeti.

A művészcsoport, habár közösséget alkot, nem követ semmilyen közös szabályrendszert, a tagok kreativitásukat a legkülönbözőbb módokon fejezik ki. Csoport formájuk csupán az alkotás számára létrehozott, szabad tér. Mégis összeköti őket, hogy egyaránt egy ismeretlen (láthatatlan) és eredeti világot próbálnak felfedezni, miközben új technikákat próbálnak ki (lábbal, festékágyúval, biciklikerekkel festenek), és láthatóvá teszik az alkotási folyamatokat. A közösséget elsősorban a kollektív, gyakran szabadtéri vagy helyspecifikus kiállítások (performansz és happening-szerű eseményekkel kísérve) demonstrálják, melyekbe a közönséget is gyakran bevonják, társalkotókká teszik. A csoport három fő eszméje: Szabadság, Játék, Kreativitás.

A Gutai történetét két korszakra oszthatjuk. Az első szakasz, 1954 és '61 között, még a formálódás, az önkifejezés kora. Ahogy a csoport egyik legjelentősebb alkotója, Kazuo Shiraga „Az egyén megteremtése” című szövegében programként

megfogalmazza: „Először a saját, veled született adottságaidat kell megértened. Ezek a tulajdonságok adják a másoktól való különbségedet, és abban mutatkoznak meg, ahogy érzel, beszélsz, rajzolsz és hangokat alkotasz...”

1955-ben rendezik meg az első Gutai kiállítást, egymástól független akciók sorozataként. Innentől kezdve a csoportos kiállítások jelentik a közös platformot, melyek közül kiemelkednek a „Gutai Művészet a Színpadon” (*Gutai Art on Stage*) események, ahol különös hangsúlyt kapnak a performanszok, happeningek. A csoport egyik legfontosabb alkotója a már említett Kazuo Shiraga (1924–2008), aki itt mutatja be legismertebb akcióját *Küzdelem a sárral* címen, ahol a sárban hempergve, egész testét bevonja a küzdelembe. Erről fotódokumentáció is készül, melyen néhány képen a fotós is látszik, ő is belép az akcióba, az előtte lezajló és általa megfigyelt esemény része lesz. Shiraga jellegzetes technikája a lábbal festés (*foot painting*) – azonban nem lépett be a földre fektetett vászon terébe, hanem felette felfüggesztve lógott, miközben teste úgy mozgott, mint egy inga vagy eleven ecset. Ebben a mozgásban nem lehet nem észrevenni egy antigravitáns, lebegő táncot, egy mesteri koreográfiát. A Shiraga által művelt „performance painting” egyszerre kapcsolódott a gesztusfestészethez (Pollock), az informelhez (Mathieu), és előlegezte meg a body artot. Miközben legalább annyira kötődött a hagyományos japán színjátszáshoz, ahogy ezt *Ultramodern Sanbaso* című, 1957-es performansza igazolta, ahol a No és Kabuki színház öreg szereplőit felidézve jelent meg, egy groteszk figuraként. Lángolóan vörös ruhát és hegyes fehér siphát viselt, arcát maszk fedte, melyből csak egy hosszú orr emelkedett ki, ruhaujját bambuszlevelek tömték ki és tették szárnyyszerűvé. Széles mozdulataival egyszerre táncolt és festett a térbe.

Ezek a kiragadott példák is jól mutatják Shiraga munkáinak fizikalitását és spiritualitását. Későbbi festményei plasztikus képek voltak, melyeken a tapintható anyag a szellemi háttérre utalt (a Gutai legfilozofikusabb alakja végül szerzetesként zárta le életét).

A Gutai másik meghatározó művésze Saburo Murakami (1925–1996), aki azt vallotta, hogy „a festmény sohasem létezett konkrét elemként”, ezért új értelmet kell adni a festészetnek. Az új festészetet a térben kibontakozva képzelte el, a vászon kereteiből kilépve. Ezt illusztrálták olyan akciói, mint az „Áthatolás” (*Passing Through*), ahol széttépett papírparavánokon át lépett a színpadra. A vászonnal való küzdelem, az anyag felhasítása ugyanazt a képprombolási gesztust jelzi, mint a korszakban Lucio Fontana képei. Azonban a néma festészettel szemben a színpadra

vitt képrombolás erős hanghatásokat keltett, és a koreográfia révén összművészeti alkotássá vált.

A Gutai színpadi akciói közül érdemes még kiemelni Akira Kanayama *Nagy léggömbjét*, amikor egy hatalmas léggömböt fújtak fel a színpadon, azt mozgatták, arra vetítettek, majd végül kilyukasztották, és lassan kiengedték belőle a levegőt. Ez leginkább egy tárgyszínházra emlékeztető akció volt, melynek főszereplője a szemünk előtt megszülető és megszűnő (gömb)forma. Atsuko Tanaka (a csoport legismertebb nő tagja) pedig divatperformanszokat hozott létre, sajátos színpadi ruhákkal. például izzókból készült elektromos jelmezekkel. Végül Sadamasa Motonaga *Füst*-performanszain a felszálló füst nemcsak a színpadot festette be (mint Tanaka divatbemutatóinak háttérében), hanem gyakran a nézőket is beborította, homogenizálva a színpadot és a nézőteret.

Ezek a kiragadott példák azt mutatják, hogy a Gutai fő törekvése a művészet határainak megnyitása volt, a művészeti tevékenységet elsősorban interaktív akciók sorozataként képzelték el. A legkülönbözőbb eszközöket és technikákat variálták: a test bevonásától a kidobásra ítélt tárgyak felhasználásán át, az ultramodern technikák alkalmazásáig. Céljuk nem egy (végleges, lezárt) „műalkotás” létrehozása volt, hanem az alkotás kreatív folyamatának bemutatása és másokkal való megosztása. Ezért is lényeges, hogy akcióikat mindig közönség előtt hajtották végre (ez a későbbi akcióművészekre nem mindig lesz igaz).

Fontos volt számukra a nemzetköziség is, így hamar kapcsolatba léptek olyan művészekkel és teoretikusokkal, mint Michel Tapié vagy Allan Kaprow. 1958-ban rendezték meg első nemzetközi kiállításukat, *International Art of the New Era* címen (Tapié és Yoshihara szervezésében), ahol a Gutai-csoport tagjai mellett olyan elismert művészek alkotásai szerepeltek, mint William de Kooning, Yves Klein, Karel Appel vagy Jackson Pollock (posztumusz). 1962-ben pedig létrehozták az oszakai Gutai Pinacotecát, mely hivatalos központjuk lett, és ahol kiállítások és események szervezése mellett külföldi vendégművészek, művészetteoretikusok fogadására is tér nyílt. Ez egyben a Gutai második korszakának kezdetét jelentette, mely 1972-ig tartott. Ekkori munkáikban fontosabb szerepet kapott a politikai ellenállás, az antikapitalista törekvések (a „japán gazdasági csoda”) elleni tiltakozás. A Gutai-csoport az új technológiák humanizálására, a környezettudatosságra is figyelmet fordított – ezért az ökoművészet előfutárának is tekinthetők. Miközben a konformizmussal szemben az egyéniség kultuszát, a szabadság éthoszát képviselték.

Összegezve elmondható, hogy a Gutai azirányú törekvése, hogy a művészeti szcénát egy korábban sohasem tapasztalt, nyitott térséggé változtassák, működésük alatt sikerrel járt. A második világháború és az atombomba utáni traumatizált légkörbe újra vissza tudták vinni az örömet és a könnyedséget. A szépséget keresték, de mindennapi, törekeny és múlandó formájában. Habár az anyagot kutatták, de számukra az anyag és a szellem szétválaszthatatlanul összefonódott. Eseményeik – különösen plein air-akcióik és kiállításai – a gyermekkor játékos világát idézték, a gyermeki képzelethez nyúltak vissza. Ahogy a gyermek számára még ünnep a játék, úgy váltak a Gutai játékos eseményei néppünnepekké.

Jiro Yoshihara halála után a csoport feloszlott, tagjai önállóan folytatták tovább művészi tevékenységüket (több-kevesebb sikerrel), de közösségi létezésük és együttműködésük a mai napig példamutató.

Butoh-variációk

A japán avantgárd a Gutaitól gyökeresen eltérő irányát és gondolkodásmódját képviseli a butoh, a „sötétség tánca”, mely a hatvanas évek diákmozgalmai idején indult, és egyszerre volt lázadás az amerikanizálódás és a japán tradíciókhoz való konzervatív visszatérés ellen. A mozgalom két legfontosabb képviselője Tatsumi Hijikata (1928–1986) és Kazuo Ohno (1906–2010). Mindketten, bár pályájuk több ponton összekapcsolódott, a butoh eltérő változatát képviselték.

Hijikata és a fekete butoh

Habár Hijikata volt a fiatalabb, ő vált hamarabb ismertté, egy egész nemzedék számára mitikus és kultikus figurává. Indulásakor a nyugati tánc és elsősorban Mary Wigman expresszionista, démonikus tánca volt nagy hatással rá. Saját koreográfiáiban legfontosabbnak a belülről induló mozgást, az önmagába aláereszkedést tartotta.

Első emblematikus műve, az 1959-ben bemutatott *Kinjiki* („Tiltott színek” – az azonos neműek szerelmére utaló kifejezés). A mindössze tíz perces darab kiindulópontja egy Yukio Mishima-regény volt, melyet erősen átértelmezett. Mishima pszichológiai regényt írt, klasszikus narrációval, egy tabunak számító témáról:

egy öreg író és egy szép fiatal fiú szerelméről (a regényben az író arra bátorítja a fiút, hogy kössön érdekházasságot, és utána bátran kiélheti a saját neme iránti vágyait). Hijikata adaptációjában azonban legalább annyira érződik a nyugati hatás: Sade, Artaud, Bataille, Genet írásainak ismerete.

A rövid etűd témája a homoerotikus szerelem, ahol az idős férfit Hijikata, a fiatal fiút pedig Yoshito Ohno (Kazuo Ohno fia) alakította. A szereplők mezítláb és félmeztelenül táncoltak, Hijikata kopaszra borotváltan, fekete nadrágban, testét feketére festve, Ohno pedig sápadtan, sárga derékkötőben. Tabudöntőgető gesztusokkal éltek (Japánban annak számított a szemtől-szembe nézés, vagy a darab második részében elhangzó „szeretlek”).

A rituális-profán előadás legemlékezetesebb része egy áldozati szertartás volt: egy tyúk lefejezése, a vérző állatot a fiú a lábai között tartotta. Az első rész hosszan kitartott pózait és mozdulatlanságát követő második szakasz szinte teljes sötétségben játszódott, csak a két férfi szenvedélyes kergetőzésének és erotikus sóhajainak a hangjai hallatszottak. A homoerotikus, szado-mazochista darab nagy botrányt kavart, miközben sok néző számára felkavaró és feledhetetlen élményt jelentett. Mishima szerint Hijikata darabja a létezés rettenetét fejezte ki. Az író szavait idézve: „Hijikata tánca letépi azt a fátylat, amely elrejtí az emberiség és a magában való dolog közötti kegyetlen és rettenetes kapcsolatot.”

A *Kinjiki* a tánc történetbe az első butoh-előadásként került be, és már felmutatja Hijikata későbbi koreográfiáinak néhány jellegzetes vonását: a provokatív témaválasztást, az egyszerre modern (forradalmi, lázadó) és archaikus (rituális, szakrális) jelleget, a negativitás dicséretét.

Az foglalkoztatja, ami mások számára rút, tisztátlan, alacsonyrendű, megvetendő, kiátkozott, számkivetett. A lerombolt, megalázott, kárhozatra ítélt testet állítja elénk, a maga sötéten ragyogó szépségében. A káosz, a rombolás, a pusztulás jelenik meg színpadán, melyet eksztatikusan követel. Színháza a szintiszta ellentmondás. Minden darabja provokál, de ezt szigorú formába öntött, stilizált rítus formájában teszi. Hijikata színháza a „kegyetlenség színháza” az artaud-i értelemben.

Antonin Artaud (1896–1948) műveit szintén a hatvanas években kezdik megismerni Japánban (az *Idegmérleg* 1959-ben, *A színház és hasonmása* 1965-ben jelenik meg japán fordításban). Hijikata korábról és mélyebben ismeri Artaud életművét, akiről 1971-ben egy szöveget is ír „Artaud papucsá” címen. Ebben azt mondja, hogy „Artaud a színháznak új nevet akart adni: testnek/húsnak nevezte”.

Valamint hangsúlyozza, hogy Artaud egész gondolkodása a „test/hús gondolkodása”. Ebben a színházban a puszta hússá változott emberi test passióját láthatjuk. Ez nem a reprezentáció, hanem a tiszta jelenlét színháza. Artaud-hoz való lényegi kapcsolatát még nyilvánvalóbban igazolja egyik legismertebb előadása, *A test lázadása*, melyet 1968-ban mutattak be, és amelynek alapja Artaud *Helio-gabalus, avagy a megkoronázott anarchista* című szövege (a 3. században élt, szexuális kicsapongásairól és erőszakosságáról hírhedt császár regényes életrajza, aki napkultuszt akart bevezetni, és akit végül saját katonái öltek meg). Artaud Helio-gabalus életében a megvalósuló anarchiát látja, annak minden fanatizmusával, transzgressziójával, örületével együtt – miközben saját hasonmását is felfedezi benne. Hijikata szintén felejthetetlen képet ad a császárról, kiemelve annak androgunitását (női és férfi szerepekben egyaránt feltűnik), szexuális obszesszióját (egy hatalmas bronz péniszt viselve táncol), passióját és áldozathozatalát (a darab végén egy kötél a nézők feje fölé lógatják). Heliogabalus ebben a megjelenítésben is (Artaud-hoz hasonlóan) a korlátlan, megfélemezhetetlen, anarchista lázadás képe, egy tragikus hős, aki vállalja a szenvedést és a halált (melyet extrém élvezetként él át).

A hatvanas évek végére Hijikata kialakítja a sötét (fekete) butoh jellemző stílusát, mely lerombol minden hagyományos táncformát: a formátlanságot, a tévelygő mozdulatokat, a nehézkedést ábrázolja. A testeket mintha a gravitációnál is súlyosabb erő húzná a föld felé, ahonnan alig bírnak felemelkedni. A meztelenség, torzság, rútság dominál – vagyis a test (a klasszikus tánc által elleplezni próbált) alantas anyagisága jelenik meg. Szintén Artaud „szervek nélküli test” koncepcióját idézik a kicsavarodó, groteszk mozdulatok, ahogy egy új test megalkotásának eszméjét is hordozzák (ahogy Artaud írta, „az emberi test beteg, mert rosszul megalkotott”). Ugyanakkor a föld felé hanyatló testek erős intenzitással bírnak. Mintha táncuk által a láthatatlan erőket próbálnák láthatóvá tenni, minek következtében a profán, materiális tánc metafizikai színházzá változik. A táncosok, akár az élőhalottak, az élet és a halál határmezsgyéjén mozognak. Ahogy Hijikata megfogalmazza, „a butoh táncos olyan, akár egy életre kelt holttest, akit a kétségbeesés energiája mozgat”.

A táncos saját tánc tapasztalatát egy váratlan képpel írja: „egy másik teste tör ki a testemből, hirtelen, mint egy brutális írás”. Az írás és a tánc közötti párhuzam azért lényeges, mert a hatvanas évek végére lezárul Hijikata első alkotói periódusa, melyet egy hiszterikus-inorganikus táncforma jellemez, a nőiség elvetésével,

homoszexuális témák feldolgozásával, és amelyet (szadista, transzgresszív, kegyetlen vonásai miatt) „terrorista táncnak” is neveznek.

1970 körül Hijikata egy időre felhagy a táncsal, és írni kezd. Ekkor születik *A beteg táncosnő* című könyve, mely szokatlan autobiográfia és ars poetica. Egyszerre tartalmaz életrajzi elemeket, valamint gyerekek és haldoklók megfigyeléséből leszűrt tapasztalatokat. Ezért éppúgy tekinthető a gyermekkor könyvének, a tánc könyvének és a halál könyvének. Hijikatát elsősorban a sebezhetőség, a törekenység, a kiszolgáltatottság érdekli – ez magyarázza az általa kialakított mozgásformát is: „A világ táncai a felemelkedés gesztusával kezdődnek. De én azzal kezdtem, hogy nem tudok felemelkedni.” A földközeli mozgás azonban még mindig nem elég mély, a táncos mélyebbre akar hatolni, amikor az kérdezi: „Vajon mi történne, ha egy létrát helyeznének a testembe, hogy még mélyebbre ereszkedjem?” Ahova törekszik, az a halál birodalma: „Táncolni annyit tesz, mint holtakkal találkozni, önmagammal a halálom után, halottként táncolni, a halottá válásért táncolni.”

Nagyon érdekes, ahogy ebben a könyvben megjelenik a korábban háttérbe szorult nőiség. Hijikata a tánc révén keresi a benne rejtőzi „másik” testet, a női testet. Miközben hangsúlyozza, hogy a női test egy fikció, a nőiség pedig megkonstruált. Hozzátehetjük, hogy ebben a keleti színjátszás (No, kabuki) hagyományához kapcsolódik, ahol a női szerepeket hagyományosan férfiak játszották, és ahol a nőiséget a színész nem imitálta, hanem gesztusok által felmutatta vagy jelezte azt.

A beteg táncosnő utáni nagy visszatérés, Hijikata utolsó szólója, az 1973-as *Egy lány*, melyben finom, törekeny, bajszos balerinaként jelenik meg. A butoh szinte minden jellegzetes elemét láthatjuk itt: kicsavarodó mozdulatokat, torzulásokat, befelé forduló lábfejet, alsó lábszárba ejtett testsúlyt. Az első korszak felfokozottsága helyett erős változást jelez a lassúság. A táncos által megformált lányalak olyan, akár egy bábu – érezhető benne Hans Bellmer erotikus babáinak hatása – de ez a színpadi bábu nemtelen.

Innentől kezdve szólókat csak másoknak koreografál (ahogy ezt Kazuo Ohno esetében látjuk), ő csak csoportos koreográfiákban lép fel. Egyre több női táncos jelenik meg darabjaiban, akik közül a legfontosabb Yoko Ashikawa, Hijikata múzsája, akinek hihetetlen átváltozásokra képes testét egyszerre erotizálja és manipulálja. Koreográfiái közül legjelentősebb az 1973-as *Hosotan*, melyből eltűnik a korai korszakot jellemző nyugati hatás, helyette a premodern Japán iránti nosztalgia és a modern világ kritikája válik hangsúlyossá. A kilenc álomszerű jelenetben

a japán vidék jelenik meg, természeti képekben (hóviharokban), népi legendákat idézve, tradicionális zenével, miközben a szereplők rövid kimonóban táncolnak. A hatodik jelenet Hijikata szólója: egy haláltánc (melyben a nézők az eltűnő múlt szimbólumát látták). Az egész darabot áthatja a kollektív gyász. A táncosok arca fehérre festett (mely egyszerre a szentség és a halál jele), tekintetük befelé forduló, üres. Fontos eleme még a koreográfiának az állandó átváltozás: a határok elmosódnak a humán és az inhumán, a normalitás és az anormalitás, a rendbe beilleszkedők és a rendellenesek világa között. A táncosok hol emberek, hol állatok, hol mitikus hősök, hol fogyatékosok, hol örültek képében tűnnek fel. Miközben érezhető rajtuk az állandó koncentráció, a saját testükbe való leereszkedés. Amit a mélyből felhoznak, az mind bennük lakozik. Céljuk nem az önkifejezés, hanem a létezés eredetéhez való visszatalálás. Ahogy későbbi butoh táncosok megfogalmazták: „Életünket átjárva a létezés gyökereit, magát a létezést kell eltáncolni. Nem önmagunkat.”

Ohno és a fehér butoh

Hijikata és Ohno 1954-ben ismerkednek meg, Ohno fia szerepel a *Kinjiki*-ben, Ohno pedig 1961 és '66 között több Hijikata-darabban is feltűnik (*Egy hermafrodita délutánjának titkos rítusai, Rózsaszín tánc...*). Ezt követően pár évre felhagy a táncal, majd meglepően későn, hetvenéves korában, kezd szólókarrierbe. Első szólója az 1977-es *Hódolat La Argentínának*, melyet Hijikata koreografál. La Argentina (Antonia Mercé, 1890–1936) ünnepelt spanyol táncosnő volt, a flamenco királynője, akinek táncművészetét Garcia Lorca és Mallarmé is méltatta. Az előadásban Ohno (fehérre festett, maszkszerű arcával, kecses mozdulataival) nem imitálta a táncosnőt, hanem azonosult vele. Ahogy tánca kapcsán megfogalmazta: „A butoh az árnyak tánca, melyben a szellemek felöltik régi kosztümjeiket. Megélednek az elporladt ruhák, visszafelé utazunk az időben. A foszlott ruhák újra mozognak. De ez csak a látszat. Valójában az örök szellem keríti hatalmába a testemet, belém bújik, és a tagjaimmal táncol. Az örök szellemárny táncol egy régi kosztümben – aki én vagyok.”

Ohno átváltozásában eltűnnek a nemi szerepek, abban hisz, hogy a férfi és a nő együtt, egy testben létezik, és hogy a táncosnak fel kell számolnia önmagában a férfi és a nő közötti korlátokat. A tánc továbbá képes arra, hogy átlépjen

a tér és az idő keretein. Ez még jobban látszik Ohno *Anyám* című darabjában, melyben anyja történetét táncolja el: saját születése előtt, majd fiatal anyaként, végül megjelenítve az árván maradt fiú gyászát. Azonban itt sem a személyes, hanem az univerzális történet az érdekes. Ahogy Ohno vallja: „A táncom gyökerei visszavezethetők arra az időre, melyet az anyám méhében töltöttem”. Az univerzális anyaméh a közös otthon, minden ember ős-lakhelye. Az az ősi vízelem, mely Ohnót sok más alkotásában is foglalkoztatja, így az 1983-as *Holt tengerben*, mely megjeleníti a tenger folyamatos körforgását, áramlását, miközben humorral és öniróniával mutatja be az emberi esendőséget.

Ohno emblemikus darabjait kezdetben Hijikata koreografálja, majd halála után saját koreográfusa lesz: először az 1987-es *Nymphaes (Vízililiomok)* előadásában, ahol a lebegő virágok a buddhista nyugalom lótuszvirágait jelképezik. Ezzel visszautal a No-színházat jellemző virágkultuszra is: Zeami mester tanítása szerint két virág (hana) van a Noban. Az első egy időszaki virág, a fiatal kor virága, a másik viszont a valódi virág, mely már az érett kor, a biztos művészet és gyakorlat eredménye. Míg az első korai és átmeneti, a második későn érkező, viszont a tánccos életének utolsó pillanatáig kitart.

Hijikata sötét butohjával szemben Ohno a fehér (spirituális) butoh megtestesítője. Előadásait nem a fékezhetetlen, vad energiák, hanem a nyugalom, az egyszerűség és a letisztultság jellemzi. Nála is meghatározó a holtakkal való kommunikáció, de ebben nincs semmi felkavaró, mivel a halottak jelenléte az élet szerves részét alkotja. Ohno nem dolgozta ki pontosan koreográfiáit, nagy teret hagyott az improvizációnak, a spontaneitásnak. Fontos volt számára, hogy minden gesztus az adott pillanatban megszülető és új legyen, ahogy az életben sincsenek ismétlődő mozdulatok. Nem tett különbséget a hétköznapi és a színpadi élet között, ezért számára a tánc egészen élete végéig tartott. Még akkor is színpadra állt, amikor hátulról már fia, Yoshida Ohno, támogatta és emelte magasba a kezét. De ebben a felemelt kézben, ebben az egyetlen gesztusban benne volt egy hosszú élet minden tudása és tapasztalata.

Szakirodalom

Aslan, Odette – Picon-Vallon, Béatrice (szerk.) (2002): *Butô(s)*. CNRS, Paris.
Atsou, Yamamoto – Tiampo, Ming – Meridieu, Florence (2002): *Gutai*. Blusson, Paris.

- Baird, Bruce – Candelario, Rosemary (szerk.) (2019): *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Routledge, New York.
- Fraleigh, Sondra – Nakamura, Tamah (2006): *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. Routledge, New York.
- Kuniiichi, Uno (2017): *Hijikata Tatsumi. Penser un corps épuisé*. Les Presses du Réel, Vilnius.
- Kurihara, Nanako (2016): *La chose plus étrangère au monde. Analyse critique du Butô de Hijikata Tatsumi*. Les Presses du Réel, Vilnius.
- Nagy József (1995): A butoh. In: *Fejezetek a modern tánc történetéből* (Fuchs Livia szerk.). Magyar Művelődési Intézet, Budapest. 150–151.
- Tiampo, Ming – Munroe, Alexandra (2013): *Gutai. Splendid Playground*. Guggenheim, New York.

4. Életművészet és halálművészet (Joseph Beuys, Tadeusz Kantor)

Joseph Beuys életművészete

A második világháború Joseph Beuys (1921–1986) életét alapvetően meghatározta. Legjobb barátja egy koncentrációs tábor áldozata lett, a zuhanóbombázó-pilótaként szolgáló Beuys gépét az orosz légvédelem kilőtte (társa azonnal meghalt), őt a lezuhanó gép roncsai között egy tatár törzs találta meg, nekik köszönhette az életét. Visszaemlékezését idézve: „a testemet zsírral kenték be, hogy segítsék a hő visszanyerését, aztán nemezbe csavartak, hogy melegen tartsanak.” Későbbi művészetének két fontos anyagával (a nemezzel és a zsírral) először itt találkozunk. Ekkor szerzett súlyos koponyasérülése miatt egész életében filckalapot visel, amely emblémája lesz. A háború után a Düsseldorf-i Képzőművészeti Akadémián szobrászatot tanul, miközben nagy hatással van rá Rudolf Steiner antropozófiája és James Joyce írásművészete, az utóbbiban azt csodálja, hogy új mitológiát teremt, a lelki folyamatokból valós formát építve. Számára a legnagyobb kihívást az „új élet” megalkotása, vagyis a sebesülés utáni testi-lelki felépülés, a traumák utáni újrendeződés jelenti. Több depresszív periódus után a művészetet terepiás folyamatként, gyógyításként értelmezi. Később a nevéhez kötődő szociális plasztika elmélete is abból az alapkérdésből indul ki, hogy miként lehetséges a káosz-ból való rendteremtés. Az életrajzi elemeket azért érdemes kiemelni, mert Beuys esetében a művészeti tevékenység elválaszthatatlan a személyességtől, a megélt élettapasztalatoktól. Művészete ebben az értelemben életművészet – amelynek a megélt haláltapasztalat is szerves része.

„Minden ember művész”

Beuys a hatvanas évek elején kapcsolatba kerül a Cage nyomán kialakuló fluxus-mozgalommal (Allan Kaprow, George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins,

Nam Juke Paik révén), de nem kötődik hozzájuk erősen, mert úgy látja, hogy kísérletezéseik nem vezetnek előre, nem mutatják meg azt, hogy miként lehetne megváltoztatni a dolgokat. Ugyanakkor a zenei gondolkodás rokonítja őket: Beuys számára is nagyon fontos a zene, többször hangsúlyozza, hogy plasztikus anyagként kezeli a hangokat, vagyis a hangformálás érdekli, a hangszobrászat.

Beuys ekkor már a düsseldorfi Akadémia Monumentális Szobrászat Tanszékén tanít, minden gondolatát meghatározza a plasztika, sőt, számára a gondolkodás is formálás. Ahogy vallja: „Ha a plasztika nyelvét beszéled, a gondolaton keresztül minden formai jelleget kap, tehát a gondolat is felfogható plasztikai nyersanyag-nak.”

Művészként a hatvanas évektől kezdve lesz egyre ismertebb, ekkor készíti első fontos akcióit és performanszait, mint az 1964-es „Marcel Duchamp hallgatását túlértékeli” (*Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*), melyet a német televízió élőben közvetített (sajnos a filmfelvétel nem maradt fenn, csak néhány fotó). Az akcióban Beuys egy nemeztakarót vitt egy szobába, melyben egy fakunyhó állt, ahol zsírsarkokat (*Fettecke*) alakított ki, majd csokoládéfestéssel egy táblára festette a címadó mondatot, végül megkongatott egy harangot. Ebben egyrészt ráismerhetünk a direkt életrajzi elemekre, másrészt nagyon lényeges a Duchamp-ra való utalás és a tőle való elhatárolódás. Beuys kritizálja a duchamp-i „anti-művészetet” vagy nem-művészetet, melyet nézete szerint tovább kell gondolni. Ahogy megfogalmazza: „Az anti-művészet az én értelmezésemben egyfajta művészeti kísérlet arra, hogy átfogó módon tárgyaljam a problémát, és hogy találjak valami újat a Fluxuson belül, ami a művészet egészére kiterjeszhető.”

Beuys szerint ugyan szükséges Duchamp-hoz kapcsolódni, mivel Duchamp volt az, aki felismerte, hogy a művészeti élet olyan mesterséges dolog, amely az emberi tevékenység egészével semmiféle összefüggésben sem áll, hanem elszigetelten működik. Azonban úgy véli, hogy újító gondolatából Duchamp nem vonta le a megfelelő következtetéseket. Beuys szavait idézve: „Neki is ilyen radikálisan kellett volna megfogalmaznia, ahogyan én megfogalmaztam, és azt kellett volna mondania: ezzel véget ért a művészet fejlődésének a kőkorszaktól a jelenkorig tartó vonala.” Ez azonban nem a művészet végét jelenti, épp ellenkezőleg: legtágabb kiterjesztését és fogalmának átértékelését. Ebből születik az a beuysi alapgondolat, hogy „minden ember művész”, minek következtében a művészet fogalmának antropológiaivá kell válnia. Ahogy Beuys egy 1976-os interjúban megfogalmazza: „Az én művészetfogalmam semmiképp sem ahhoz a megállapításhoz vezet, hogy

mostantól lehetetlen művészetet csinálni, hanem épp ellenkezőleg: csak művészetel megy. Ehhez azonban erősen kibővített elképzelésekig kell eljutni arról, hogy mi a művészet.”

„Mi a művészet?”

Beuys művészetfogalmának megértéséhez hasznos forrás Volker Harlannal 1979-ben folytatott műhelybeszélgetése, melyben saját ars poetikáját a következőképp fogalmazza meg:

Tárgyaim a plasztikai eszme megvalósításához adott ösztönzésekként értendők. Gondolatokat akarnak provokálni arról, hogy mi lehet a plasztika, és mikét terjeszthető ki a plasztika fogalma a láthatatlan szubsztanciákra, továbbá hogy miként alkalmazhatja bárki.

gondolati formák – az a mód, ahogy gondolatokat alkotunk

nyelvi formák – az a mód, ahogy gondolatainkat szavakká formáljuk

szociális plasztika – az a mód, ahogy a világot, amelyben élünk, formáljuk és alakítjuk: a plasztika evolúciós folyamat, minden ember művész.

Ezért sohasem végleges vagy befejezett az, amit plasztikailag alakítok. A folyamatok folytatódnak: vegyi reakciók, erjedési folyamatok, színelváltozások, rothadás, kiszáradás.

Minden átalakul.

A beszélgetés alapkérdése, hogy mivel indokolható a művészet létrejötte. Beuys számára a művészet belső szükségyszerűség és elsősorban szabadságkérdés. Még pontosabban: „A művészet egyfajta szabadságtudomány.” Emiatt nemcsak egy bizonyos réteget (művészeket és művészetkedvelőket) érintő kérdés, hanem mindenki számára meghatározó probléma. Habár Beuys belátja, hogy „egyelőre olyan kultúrában élünk, amelyik azt mondja: vannak művészek és vannak nem-művészek”, de a jövőre vonatkoztatva ezt az állítást már nem véli igaznak. A művészet kiterjesztése az élet minden területére és minden emberben a művész felfedezése: ez a beuys-i művészetfogalom legnagyobb újítása. Azonban ez nem jelenti azt, hogy mindenkinek műveket kell létrehoznia. Mivel a művészet elsősorban a megformálás kérdése, és a megformálás – ahogy az idézetben láttuk – az élet minden

területét áthatja, legyen szó a gondolkodás formáiról vagy azok nyelvi megformálásáról, ezért minden ember művész (pontosabban szobrász), még ha ennek nincs is tudatában. A megformálás nem csupán individuális szinten működő tevékenység, hanem minden gondolatunkkal, szavunkkal és tettünkkel folytonosan formáljuk és alakítjuk a világot: közös világunk társalkotói vagyunk. A szociális plasztika – Beuys reformgondolata – ezért szükségszerű, még akkor is, ha az emberek többsége számára még láthatatlan. A művészet feladata a felvilágosítás, az öntudatra (társadalmi tudatosságra) ébresztés, a felszabadítás.

Beuys társadalomkritikája szerint „az egész világot újra lehetne önteni”, ehhez azonban az embereknek először fel kell ismerniük a szabadságukat és a felelősségüket. A saját szabadság legteljesebb megélése pedig az, ha egy közös világ létrehozására használjuk.

Lényeges továbbá, hogy a művészet fogalmának meghatározásakor Beuys nem a művészettörténet, hanem a tudomány felől indul ki: a teljes életösszefüggést tanulmányozza. Úgy látja, hogy minden művészeti ág elszigeteltté vált, nem tud a kultúra egészéhez kapcsolódni, a kultúrát pedig kisajátította a kapitalista gazdaság. Mégis, azt vallja, hogy egyedül a művészetből fejlődhet ki egy eljövendő kultúra, mely az egész emberiséget összeköti, minden tudományt áthat. A beuysi utópia alapján egy antikapitalista gazdaságban az emberek kreativitása lesz a művészet. Tegyük hozzá, hogy ez az álláspontja a művészek között is sok vitát kavart. Egy 1985-ben Jannis Kounelliszel, Anselm Kieferrel és Enzo Cucchival folytatott beszélgetésen, amikor Beuys amellet érvel, hogy a madridi utcaseprők épp olyan művészek, mint a művészettörténet nagy alakjai, véleményével egyedül marad. Nem meglepő, hogy Beuys a művészeti korszakok közül a katedrálisok korához kapcsolódik, vagyis egy közösséget és kultúrát teremtő művészeti korszakhoz. Nézete szerint a „jövő új katedrálisait” egyedül a szociális plasztika képes felépíteni.

A performer

Beuys minden területre kiterjedő (élet)művészeti tevékenysége közül most csak néhány emblematikus akciójával és performanszával foglalkozunk. 1965-ben rendezi meg egyik legnagyobb hatású akcióját, a düsseldorfi Schmela Galériában, melynek provokatív címe: „Hogyan magyarázzuk el a képeket egy halott nyúl-nak?” (*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärte*). A nézőket nem engedték

be a galéria terébe, az üveglablakon át és élő kivetítésben láthatták a bent zajló eseményeket. Beuys, fején mézzel és arannyal, egyik lábán acéltalpas, másikon nemeztalpas cipőt viselve, egy sámlin ült, a sámlilába alatt két csonttal (a csontokban és az acéltalpasban helyezték el a mikrofonokat, melyeken keresztül a közönség hallhatta a benti zajokat). Időnként felállt, kezében gyengéden tartva a halott nyulat, akit körbevitt a termen, miközben halkán a fülébe suttogott. Beszéde végig érthetetlen maradt. Ahogy visszaemlékezve elmondja: „Az ötlet, hogy egy állatnak magyarázzunk el valamit, közöl valamit a világ és a létezés titkos értelméből, és ez meghaladja a képzeletet. És akkor, ahogy mondtam, egy döglött állatban is több intuíció lehet, mint némely nyakasan racionális emberi szituációban.”

Beuys akciója nem egyszerűen egy gag (bár annak is zseniális), hanem egyrészt a művészet racionális megértésének lehetetlenségét és abszurditását példázza, másrészt erős közönség – és recepciókritika. Ez a rövid etűd is mutatja a későbbi akciói és performanszai jellegzetességét: mindig van egy erős filozófiai háttérük és társadalomkritikai aspektusuk, melyet Beuys leredukált, lényegi formába öntve (kevés eszközzel és néhány alapszimbólum segítségével) tár a közönség elé.

A hatvanas évekből érdemes még kiemelni az 1966-os „Homogén átszűrődés koncertzongorára” (*Infiltration homogen für Konzertflügel*) című akcióját, melyben egy koncertzongorát nemezzel borított be, és egy vörös keresztet helyezett rá (ez a *Felt-Piano* ma a Pompidou Központban látható), így ítélte némaságra és tette a világháború emlékezetének (sebének és traumájának) hordozójává. Ebben akár egyfajta választ láthatunk Cage „csend-darabjára”. Vagy egy másik válasz lehet 1969-es „Dráma-Acélasztal-Kézakció” (*Drama Tisch/Handaktion*) performansza, melyben három szereplőt egy asztalhoz bilincseltek, miközben egy negyedik szereplő fényjelekkel irányította, hogy beszéljenek vagy hallgassanak (a zöld a beszéd, a piros a hallgatás jele volt). Beuys a helység másik sarkában állt, pantomimszerű kézmozdulatokat végezve. A megbilincseltek irányított beszédével-hallgatásával alternatíváját képezték Beuys térformáló mozdulatai, a kényszerített és üres kommunikációval állt szemben a gesztusnyelv szabadsága.

A hetvenes években erősebb hangsúlyt kap Beuys közéleti szerepvállalása és politikai aktivizmusa, a közvetlen demokrácia képviselőjeként. Emiatt több konfliktusba keveredik, így a Düsseldorfi Akadémián, ahol a felvételin elutasított 142 diáknak lehetőséget ad arra, hogy az óráit látogassák. Azt az elvet vallja, hogy mindenkit megillet a tanulás joga, a tanítást pedig nem hierarchikus viszonyként gondolja el. Az oszcilláló tanulási elv szerint: „a tanár-diák viszony nem alapulhat

arra az elképzelésre, hogy az, aki tud, az a tanár, a diáknak pedig egyszerűen figyelnie kell. Nem szabad természetesnek venni, hogy a diák alacsonyabb rendű, mint a tanár. A tanítás-tanulás viszonyának tehát tökéletesen nyitottnak és folyamatosan reverzibilisnek kell lennie.” Miután az egyetem oktatói közül elbocsátják, egy rövid egyetemfoglalási akciót is végrehajt, amikor diákjaival együtt elfoglalják az egyetem titkárságát. Habár véglegesen kilép az intézményesített egyetemi oktatásból, de két év múlva, többek közt Heinrich Böll társaságában, megalapítja a Nemzetközi Szabadegyetemet (Free International University), melynek célja a művészeti oktatás és tanulás szabadságának megőrzése, a kreativitás fejlesztése egy független intézmény interdiszciplináris képzésében.

Beuys legnagyobb visszhangot kiváltó akciója az 1974-es *I like America and America likes me*, a New York-i Gallery René Blackban. A repülőtérről mentőautóval, nemezbe burkolva érkezik, hordágyon viszik az akció helyszínére: egy vasráccsal elválasztott, világos terembe, ahol az akció egyhetes időtartama alatt egy prérifarkassal él összezárva. Az üres teremben semmilyen berendezési tárgy nincs, Beuys szénán alszik, csak néhány tárgyat visz magával: egy nagy botot (varázsbotját, mely a Kelet és Nyugat közötti kapcsolatot szimbolizálja), kesztyűket, nemeztakarót, valamint egy triangulumot, és naponta megkapja a Wall Street Journal kötegeit (ezeket az állat többnyire levizeli). A prérifarkas Amerikában őshonos, az indiánok számára mitologikus, szent állat (Coyote egy alakváltó isten, aki hol prérifarkas, hol ember alakjában jelenik meg), az emberre ritkán támad, de nem veszélytelen. Beuys a támadások elleni védekezéséért nemezköpenyt visel és bottal tartja távol magától – de néhány fényképen (az akciónál gazdag fotódokumentáció készül) még így is látható, amint az állat megszaggatja a ruháját.

A kojot-akció az ember és az állat találkozását, kommunikációját, együttélését mutatja be. Közös napjaiknak megvan a sajátos rítusa. Beuys folyamatosan figyelemmel tartja az állatot, néha közelít hozzá. Ezek a közeledések szertartásosan lassúak (több mint egy órán át tartanak). Az állat reakciói ugyan kiszámíthatatlanok, de Beuys az állat energiáival kommunikál, azok változásához alkalmazkodik. Egyszerre ölti magára az állatszélidítő (pásztor) és az ősi animalitáshoz visszatérő lény szerepét. Általa a minden emberben benne élő ősi állat kommunikál a jelenlevő állattal. Együttlézésük így nem cirkuszi mutatvány, hanem egy másik életforma felmutatása. Mindez azonban nem pusztán múltidézés, hanem a jelenre irányul, ahogy Beuys megfogalmazza: „Nem az ős-ősmítoszokat akarom rekonstruálni, és nem a múlt valamilyen képét akarom bemutatni itt. Hiszen mi már egy másik

helyen állunk a fejlődésben. Ez a hely, ez a pont már az itt jelzett okokból is valami egészen újat követel, hogy kitaláljuk, „hogyan” függünk össze a múlttal.”

1979–80-ban Beuys még egyszer visszatér Amerikába, amikor a Guggenheim Múzeumban készíti elő életműkiállítását (erről dokumentumfilm is készül, *Transformer* címen), ezt viszont „átközöttul unalmas munkának” tartja. Ekkor adott interjújában azt mondja, hogy „egyre többet gondolkodom a kiállítások fontosságán vagy lényegtelenségén, és egyre kevesebbet állítok ki”.

A nyolcvanas évektől kezdve valóban jobban motiválják a környezetvédelmi, társadalmi projektek, mint a hagyományos kiállítások. Egyre több olyan térinstallációt készít, melyeknek a jövő szempontjából gyakorlati haszna van. Ilyen az 1982-es kesseli Documentára készült *7000 tölgy* projekt, amikor hétezer fa ültetését szervezte meg, olyan egyméteres bazaltoszlopok mellé, amelyeket először a Fridericianummal szembeni téren raktak le. Ahogy a fákat mindenfelé elültették, úgy fogytak el az oszlopok, folyamatosan átalakítva a tér látványát. Beuys művészi célja az volt, hogy egy élő (fa) és egy megtartó (oszlop) elem együtteseként hozzon létre olyan emlékműveket, amelyekben idővel szintén változnak majd az arányok (az oszlopok és a fák mérete közötti különbség időjelzőként szolgál, mutatja az eltelt éveket). Mivel a faültetésben a város lakói is aktívan részt vettek, ezért valódi kollektív alkotássá vált. Beuys ezt az akciót újabb akciók szimbolikus kezdetének tekintette, melyek majd egyaránt kihatnak az emberre és környezetére: „mi fákat ültetünk, a fák pedig minket ültetnek el”. Ezzel egyidőben Olaszországban *Difesa della natura* címmel egy hosszú projektbe kezd, melyben már nincs különbség a földművelési munkák és a művészeti tevékenység között.

A művészethez a természettudományok felől érkező Beuys meghatározó törekvése maradt, hogy az ember tudatos viszonyt alakítson ki a természettel. A növényekben a növekedés és a fejlődés szimbólumát, az állatokban a tiszta energiát látta: mindkettő példaként szolgálhat az ember számára. Rajzaiban (fantasztikus rajzművész volt, ezt tartotta a legelemibb kifejezési formának) rácsodálkozhatunk az ősi és organikus növény- és állatvilágra.

Beuys munkái középpontjában ugyanakkor mindig az ember állt: mint kreatív lény és mint a társadalmi rend átformálója. Nézete szerint a szellemi forradalmat leginkább a kiterjesztett művészet segítheti elő, ehhez azonban előbb fel kell világosítani az embereket, ezért minden

akciójának szerves része volt a közönséggel folytatott kommunikáció. Sőt, gyakran az általa szervezett viták is performanszokká váltak. Szüntelenül provokált,

és nagyon fontosnak tartotta a provokációt. Többször elmondta, hogy „provokálni annyit tesz: előhívni”. Ha pedig valamit „előhívunk”, akkor azt feltámasztjuk, élővé tesszük.

Beuys elkötelezetten hitt abban, hogy „kötelességünk megmutatni a többieknek, amit a szabadságunk révén állítottunk elő”, ezért egész életét a nyilvánosság előtt élte. Talán egyetlen művészről sem készült annyi fotó, mint róla, ezáltal is az extrém láthatóságot képviselte. Mivel Beuys személyes jelenléte összeforrt a művészetével, halála után jogosan vetődött fel a kérdés, hogy mi az, ami az életműből (nélküle is) fennmarad.

Tadeusz Kantor halálszínháza

Egy másik művészi életpálya, amely elválaszthatatlan a személyiségtől és az alkotó jelenlététől, Tadeusz Kantor (1915–1990) munkássága. Kantor szintén sokoldalú művész volt: a képzőművészet felől fordult a színház felé, de képzőművészeti tevékenysége továbbra is fennmaradt, csak beépült az előadásaiba. Kezdetektől fogva nagyon érdekelte a bábok színpadi jelenléte és használata (főként Edward Gordon Craig übermarionett-elmélete, Maurice Maeterlinck android-színháza és Oskar Schlemmer *Triadikus balettje* nyomán). Első rendezése az 1938-as *Tintagiles halála*, ahol Maeterlinck ritkán játszott darabjának színreviteléhez életnagyságú bábokat használ. Marionettszínházát később „EFEMER és MECHANIKUS Báb-színházacskaként” emlegeti, ahol Maeterlinck szorongással teli atmoszféraszínházában már megjelent a bekövetkező „ROSSZ JÖVŐ csírája, előérzete”.

A második világháború évei alatt megszervezi Krakóban a Konspirációs Színházat (egy illegálisan működő művészcsoporthoz), és megrendezi Wyspianski *Ulysses visszatérése* című darabját. Naplójegyzeteiben kitér arra, hogy a próbák során a darab egyre konkrétabbá, aktuálisabbá és életszerűbbé vált, minek következtében „szükségszerűen félre kellett tenni az esztétizmust, a szerkesztés ornamentikáját, az absztrakciót. A térben, amelyet a művészet ideális arányai töltöttek ki, brutálisan betört a minden oldalról nyomuló valóság, mint reális tárgy...” Kantor itt szembesül először azzal, hogy „a színház olyan terület, ahol a művészet törvényei az élet véletlenszerűségével ütköznek, s ebből jönnek létre a legélesebb konfliktusok.” A darab azt ábrázolja, hogy Ulysses (akár a háborús katonák) a síron túlról tér vissza, így visszatérése igazi, valóságos és konkrét. „Ulyssesnek i g a z á n

vissza kell térnie” – írja Kantor, és ezzel megteremti későbbi szereplői prototípusát, az örök visszatérőt, aki élet és halál határmezsgyéjén mozog. A nézők előtt „egy halott létét elfogadó színész” jelenik meg, pontosabban egy olyan „élő színész, akiben egy halott lakozik”. Ezek a szerzői feljegyzések azt mutatják, hogy Kantor halálszínházának első alakváltozata a világháborús traumához kapcsolódik, arra adott válaszreakció lesz. A háborús közegben működő színház nem negligálhatja a halál eleven tapasztalatát. A színház nem lehet más, mint katakombaszínház, a történelem romjai közötti menedék.

Kantor a háború után egy ideig nem készít új előadást (fest, utazik, díszlettervezőként dolgozik), majd 1955-ben Krakkóban megalapítja a Cricot 2 Színházat (a Cricot a harmincas években az avantgárd festők színháza volt). Szándékai szerint ez a „SZABAD ÉS ÉRDEKNÉLKÜLI MŰVÉSZETI VISELKEDÉSI SZFÉRA” megteremtési kísérlete. Elsősorban Witkiewicz-darabokat mutat be, akinek a tiszta formáról szóló elmélete nagy hatással van rá. A legendás avantgárd művész és botrányhős, Stanislaw Ignacy Witkiewicz (másnéven Witkacy, 1885–1939), alaptetele szerint tiszta forma csak a színházban vagy a képzőművészetben érhető el. Tiszta forma alatt forma és tartalom egységét kell értenünk, mivel Witkacy szerint „a műalkotásban a forma az egyetlen lényeges tartalom”. Ugyanakkor az egykor szakrális tiszta forma a modern korban a profánhoz kötődik, mivel „a művészeti perverzió az egyetlen forma, amelyben a kivesző régi emberiség bizonyos módon kifejezi a vég tragédiáját”.

Kantor színházának különböző korszakai többnyire egy-egy Witkiewicz-be-mutatóhoz kötődnek, és manifesztumokban hirdeti meg őket. A legfontosabb korszakok:

- Informel-színház (1961, Witkiewicz: *Egy kis udvarházban*)

A formátlanságot dicséri, a véletlen állapotokat tematizálja, és az anyag (az „alantas matéria”) felfedezését hirdeti. A kantori anyag formái: üledék, föld, agyag, törmelék, korhadék, hamu, az anyag állapotának küszöbén álló tárgyak pedig: rongyok, leplek, régi holmik, ócskaságok, szétmálló könyvek, korhadó deszkák, hulladékok, szeméthalmok.

- Zéró-színház (1963, Witkiewicz: *Az örült és az apáca*)

Leszámol az illúzióval, a nemjátszást és az antiszínházat képviseli, ahol a „törtézés valamennyi összetevője 0”. Eltűnik a határ színész és nézők között, a színészek a nézők közé vegyülnek.

- Happening-színház (1967, Witkiewicz: *Vizityúk*)

A színházat „esemény-színházként” értelmezi, ahol bármilyen hétköznapi tevékenység esemény lehet: ülés, borotválkozás, evés, telefonálás, csomagolás (emballage) stb. – amennyiben megtörténik, a néző rácsodálkozik, és az előadót „tébolyult izgalomba hozzák e szerény testhelyzet szaporodó és előre nem látott lehetőségei”. Erre példa A *Cricotage happening* (1965-ben), melynek leírása így kezdődik:

A terem zsúfolásig tele emberekkel.
Középen egy nő ül egy széken,
Mereven ül.
Maga elé néz.
Befelé figyel.
Időnként felélénkül,
feláll
és kijelenti:
ülök.
Különböző hangnemben mondja,
hétköznapián,
meggyőződéssel,
parancsolóan,
elragadtatva eme észrevétlen,
de alapvető tény
felfedezésétől.

Más happeningek viszont színházon kívül zajlanak: romos épületekben (*Nagy emballage*, Bazel) vagy tengerparton (*Tengeri panoráma happening*). Ez utóbbi tengeri hangversenyében a főnyen állítják fel a székeket, a karmester pedig a tengerben álló emelvényről vezényel (a karmester természetesen maga Kantor).

- Lehetetlen színház (1972, Witkiewicz: *A szépek és a bestiák*)

Áthelyezi a játékeret a színpadról a ruhatárba, mely nézete szerint „a színház LEGALACSONYABBRENDŰ helye”. Ebben már látható Kantor kitüntetett érdeklődése Bruno Schulz írásai iránt, aki az *Értekezés a próbabáburól* című szövegében azt írja: „mi a lomot részesítjük előnyben, bennünket az olcsó, az értéktelen, az ócska nyűgöz le és lelkesít”.

Kantor legfontosabb alkotói periódusa azonban csak 1975 után kezdődik, a halálszínház korszakával. Ennek legemblematikusabb és legtovább játszott előadása *A halott osztály*, melynek keletkezéstörténetét így írja le:

1971 VAGY 72, TENGERPART, KISVÁROS, MAJD NEM FALU, EGY UTCÁJA VAN, SZEGÉNYES KIS FÖLDSZINTES HÁZAK, S KÖZTÜK TALÁN A LEGSZEGÉNYESEBB: AZ ISKOLA. ÜRESEN, ELHAGYATOTTAN ÁLL, CSAK EGY TERME VAN, KÉT VAKSI, POROS ABLAKÁN ÁT LEHET BENÉZNI, MELYEK CSAK KEVÉSSEL EMELKEDNEK A JÁRDA FÖLÉ, EZ OLYAN ÉRZÉST KELT, MINTHA AZ ISKOLA ALACSONYABBAN LENNE AZ UTCA SZINTJÉNÉL. HOZZÁNYOMOM ARCOMAT AZ ÜVEGHEZ. HOSSZÚ IDŐRE BELEFELEDKEZEM EMLÉKEZETEM HOMÁLYOS ÉS SÖTÉT MÉLYSÉGEIBE.

Ahogy a szöveg utal rá, az előadásban Kantor részben saját életét (gyermekkori emlékeit) állítja színpadra, az emlékezés színházaként. Innentől kezdve fő művészi küldetése: az „emlékezet működésének megismerése”.

A halott osztály első jelenetében temetésre öltözött diákok térnek vissza egykori osztálytermükbe. Öreg diákok, akik gyermeki énukról mintázott bábukat cipelnek. Ők testesítik meg az emlékeket, miközben az emlékező (a rendező) a színpad széléről figyel.

Ami az előadást a nézők számára igazán feledhetetlenné tette, az Kantor jelenléte volt, aki karmesterként és szertartásvezetőként celebrálta művét. A darabot egészen Kantor haláláig játszották, közel ezeröttszáz alkalommal (bár közben többször jelentősen megváltozott a szöveg, a szerző kivett jeleneteket, és új szereplőket rakott be). Az előadásról készült filmben (melyet Andrzej Wajda rendezett még 1976-ban) jól látható az a feszült figyelem és szenvedélyes lelkesedés, amellyel a rendező a saját emlékeit nézi.

Innentől kezdve ez a performer jelenlét szerves része lett más Kantor-előadásoknak is, így a *Wiepole, Wiepole* (1980) szintén személyes emlékekből építkező történetének, mely egyszerre tekinthető személyes és kollektív traumafeldolgozásnak, a háború kegyetlenségét és egyedi szenvedéstörténeteket felmutató szakrális és profán jeleneteivel.

Kantor utolsó alkotói korszaka az „öröklét és semmi színháza”, ebbe olyan előadások tartoznak, mint a *Vesszenek a művészek!* (1985), a *Soha többé nem térek ide vissza* (1989), vagy a halála miatt félbeszakadt *Ma van a születésnapom*. Ezeknek

fő témája a visszatérés vágya és lehetetlensége, vagyis a nosztalgia. A felidézett világ a gyermekkor képzeletvilága, annak archetipikus és ismétlődő szereplőivel. Meghatározó bennük Kantor tárgyak iránti faszcinációja: csupán a mások által kidobásra szánt, ócska és értéktelen tárgyak vonzzák. Ahogy *A legalacsonyabb rend valósága* című szövegében írja:

ÉSZLELNÜNK KELL, HOGY EGY HAMAROSAN A SZEMÉTDOMBRA KERÜLŐ, LEHASZNÁLT TÁRGYBAN, A MINDENNAPOKBAN HASZNAVEHE-
TETLEN, ÓCSKA KACATBAN REJLIK A LEGNAGYOBB POTENCIÁL, HOGY
MŰALKOTÁSSÁ ÉS EGY MŰVÉSZETI SZUBJEKTUMMÁ VÁLJON.

Kantor valamennyi darabját költőiség és zeneiség jellemzi, valamint erőteljes és idézhető gesztusok. Színpadán helyet kapnak saját képzőművészeti alkotásai vagy más képzőművészeti utalások (a *Ma van a születésnapomban* két képkeretben a szerző önarcképe és Velazquez *Infánsnőjének* másolata látható). Utolsó darabjának színtere a „Képzelet Szegény Szobája”, mely a szerző műterme és élettere. A darab bemutatóját (1991-ben) már nem élte meg, a színpadon egy üres dirigens szék jelezte a helyét. Halála után bekövetkezett az, amit előre megjósolt az előadáshoz készült leírásban: „Hirtelen minden elhal, egy visszavonhatatlanul félbemaradt gesztusban.”

Szakirodalom

Beuys. *Balkon*, 2021(9–10).

Beuys, Joseph (1995): Én egy egészen rámenős nyúl vagyok. In: *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény I. A & E '93* Kiadó.

Beuys, Joseph – Kounellis, Janis – Kiefer, Anselm – Cucchi, Enzo (1986): *Bâtissons une cathédrale*. L'Arche, Paris.

Domizio Durini, Lucrizia (2001): *A filckalap – Joseph Beuys – Egy elmesélt élet* (Erhardt Miklós ford.). Kijárat Kiadó, Budapest.

Harlan, Volker (2001): *Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuyszal* (Király Edit ford.). Metronóm Kiadó, Budapest.

Harlan, Volker – Rappmann, Rainer – Schata, Peter (2003): *Szociális plasztika. Anyagok Joseph Beuyshez* (Adamik Lajos ford.). Balassi Kiadó, Budapest.

Kantor, Tadeusz (1994): *Halálszínház*. (Beke László – Király Nyina szerk.) Prospero Könyvek, Budapest – Szeged.

Kantor, Tadeusz (2019): A legalacsonyabb rend valósága (Lázár Helga ford.). In: *A dolgok színháza* (Markus Joss – Jörg Lehmann szerk.). SZFE Kötetek, Budapest. 205–207.

Koeplin, Dieter (2021): Interjú Joseph Beuysszal 1976. dec. 1-én. *Balkon*, 2021(9–10). 4–13.

Pleśniarowicz, Krysztof (2007): *A halott emlékek gépezete. Tadeusz Kantor halálszínháza* (Lakos Anna – Tompa Andrea szerk.). SZMI, Budapest.

5. A performansz első elméletei (Allan Kaprow, Richard Schechner)

Allan Kaprow és a happening

A performansz elméletének megalkotói olyan művészek, akik saját személyes tapasztalataikat is beleírják a teóriákba.

Allan Kaprow (1927–2006) különböző művészeti ágak felől érkezik a happening felé.

Előbb építészetet, majd festészetet és művészettörténetet tanul, 1956 és '58 között a New Schoolon John Cage experimentális zenekurszusait hallgatja. Cage gondolkodása (különösen a véletlen műveletek és a „bármilyen lehet zene” elve) mellett Pollock festészete van rá nagy hatással. Az action painting nyomán maga is akciókollázsokat (*Action-Collage*) alkot az ötvenes években. 1958-ban jelenik meg *Jackson Pollock öröksége* című tanulmánya, melyben az akkor már két éve halott festő jelentőségével és újításainak folytathatóságával vet számot. Állítása szerint Pollock nemcsak bámulatot képeket alkotott, hanem le is rombolta a festészetet. Az action painting technikája leginkább egy rítushoz hasonlítható, mely történetesen (*it happens*) a festészet útján valósul meg – ennyiben van benne valami happening-jelleg. A festő olyan, mint egy akrobata, aki keze és teste szabad mozgása révén alkot, miközben aláveti magát az így létrehozott jelek kényszerítő és objektív erejének. Kaprow ezt nevezi teljes festészetnek, ahol a festő, a néző és egy másik világ összefonódik. Pollock megváltoztatta mindazt, amit korábban a festészeti formákról, méretekről és terekről gondoltak. Képeibe bárhonnán be lehet lépni, ahogy a képhatárok is véletlenszerűek, ezért minden műve fragmentumjellegű. Méretarányai miatt leginkább az environmenthez hasonlítható, ahol a nézőt egyszerre éri nagyerejű támadás és vonzás. Terei a tapinthatóság érzetét keltik, miközben távolságot tartanak. Ez a festészet visszavezet azokba az időkbé, amikor a művészet még közvetlen kapcsolatban állt a rítussal, a varázssal és az étellel.

Kaprow szerint Pollock festészete után két alternatíva nyílik a követők számára: az egyik a hiábavaló utánzás, a másik a festészet teljes feladása. Ez utóbbi a festészeti tevékenység helyett a hétköznapi élet tárgyai és terei felé fordul, és ezáltal egy „új, konkrét művészetet” valósít meg. Kaprow hozzáteszi, hogy a fiatal művészek már nem érzik szükségét annak, hogy önmagukat festőként, költőként vagy táncosként definiálják. Egyszerűen csak művésznek tartják magukat, és ez feltárja számukra az élet felé vezető utat.

Kaprow Pollockról írt szövegét olvasva sok ponton eszünkbe juthat a Gutai (pl. a konkrét művészet, a festészet lerombolása, a művészeti tér megnyitása kapcsán). Nem véletlenül, hiszen Kaprow az egyik első nyugati felfedezője volt a Gutai művészetének, ahogy a keleti művészet és kultúra is erősen foglalkoztatta. 1957–59 között készült *Rearrangeable Panels* sorozata kilenc szabadon mozgatható képpanelből áll, melyeken érezhető a japán színpadképek (No, kabuki) esztétikája és a Gutai képpromboló hatása. Ugyanakkor ezek a nagyméretű panelek átmenetet képeznek az absztrakt festészet, a kollázs és az assemblage között. Sorrendjük és diszpozíciójuk szabadon megválasztható. Alkothatnak olyan kioszkszerű terelemet, amelybe a nézőnek be kell lépnie, de akár sorba rendezve, falszerűen is követhetik egymást. Így minden esetben új és egyedi környezetet (*environment*) hoznak létre. A panelek Kaprow első, 1959-ben megrendezett happeningjén is szerepeltek, a *18 happening 6 részben* díszletelemeként. Ekkor az események három szobában zajlottak, a közönség egy programfüzetet és utasításokat kapott, a következő információkkal: „Az előadás hat részre oszlik... Minden rész három, egyszerre zajló happeninget tartalmaz. Az egyes részek kezdetét és végét csengő jelzi. Az előadás végén két csengőhang hallatszik... Az egyes részek után nem lesz taps, de a hatodik rész után tapsolhatnak.” Továbbá ezek az utasítások azt is előírták, hogy a közönség tagjai mikor cseréljenek helyet, és menjenek át a galéria három szobájának következőjébe, vagy mikor távozhatnak az eseményről. Ezekből jól látszik, hogy Kaprow happeningjében – szemben Cage Musicircusával, ahol a résztvevők szabadon mozoghattak – a nézők mozgásteret erősen kötött. Azt is hozzátehetjük, hogy a közönség interaktivitási lehetőségei is korlátozottak: Kaprow olyan, akár egy játékmester, aki előre meghatározza a szabályokat, aztán ügyel arra, hogy pontosan betartsák azokat.

Ezzel a bemutatóval Kaprow megtalálta új műfaját, innentől kezdve happeningeket rendezett, különböző terekben, egyre nagyobb közönséggel és hosszabb időtartalommal. A happening középpontjában a nézők álltak, az előadók (akik

nem hivatásos színészek voltak) feladata főleg az volt, hogy az ő bevonódásukat, érzéki élményüket erősítsék (mely lehetett kíváncsiság, félelem, izgalom, öröm...). A happeningekről többnyire fotódokumentáció készült, Kaprow maga is jelen volt az eseményeken.

A happeningek szereplői és részvevői kezdetben főként a művészeti közegekből kerültek ki, képzőművészek, költők, zenészek voltak, nem véletlenül hívták ezt az új művészeti ágat „a festők színházának”. A hatvanas években széleskörűen elterjedtté vált, különösen New Yorkban, ahogy ezt Susan Sontag 1962-ben megjelent *Happening. A radikális mellérendelés művészete* című esszéje tanúsítja, melyben nézői szemszögből írja le az új művészeti történéseket (köztük a Kaprow által szervezetteket is), kiemelve a szokatlan helyszíneket, a kiszámíthatatlan időtartamot, az emberek tárgyként kezelését, és különösen azt a módot, ahogy a nézőkkel bánnak:

A nézők többnyire állva szoronganak egy zsúfolt szobában, vagy néhány centi magas vízben elhelyezett deszkákon toporognak. Senki nem törődik azzal, hogy a közönség mindent jól lásson, sőt, a jelenetek egy részét félig sötétben vagy néha több helységben egyszerre játsszák. Kaprow Tavaszi happeningje alkalmával, melyet 1961 márciusában, a Reuben-galériában mutattak be, a közönséget marhavagonra emlékeztető, hosszú, doboz alakú tákolmányba terelték, és a kívül lejátszódó jeleneteket a nézők a faalkotmány falába fúrt kémlelőnyílásokon keresztül követték, nem minden erőfeszítés nélkül persze; amikor a happening véget ért, a falak összeomlottak, s valaki egy elektromos fűnyírógéppel kergette ki a közönséget.

Ezek után nem meglepő, hogy Sontag szerint a happening nem csupán teljesen bevonja a nézőt, hanem meg is bünteti: „bűnbakká” teszi.

Assemblage, environmentek és happeningek

A happeningről szóló első nagyobb összefoglalás Alan Kaprow 1966-ban megjelent *Assemblage, environmentek és happeningek* című könyve volt.

Ahogy az előszóban olvashatjuk, a könyv elsősorban bevezetés akar lenni a művészet újabb fejleményeibe, ugyanakkor a megfigyelő pozíciója nem semleges, ahogy Kaprow bevallja: „Mikor írni kezdtem, az járt a fejemben, hogy amennyire

csak lehetséges, meg kell próbálnom egyszerre megfigyelni és befolyásolni”. Ez is jelzi, hogy alakuló művészeti formákról van szó, még zajló folyamatokról. *Az új formák, anyagok, magatartásformák* című fejezet szerint az új művészet egyik forradalmi gesztusa a képmező kiterjesztése. A kollázs, az assemblage és az environment olyan új formák, amelyek különbsége elsősorban a kiterjedésben áll (az assemblage körbesétálható, az environmentbe be lehet menni). Valamennyi új forma új anyagokat használ: kidobásra ítélt, törekeny, romlandó matériákat. Azonban ezek a művészetben felhasznált „hulladékok”, szemben a tömegkultúra eldobásra szánt termékeivel, egyediek és személyesek. Az anyagválasztás egyben tiltakozás a művészet „örökkévalóságának” gondolata ellen. Művészeti megújulás csak rombolás révén jöhet létre, a művészet útja a teremtés–rombolás–teremtés ciklusát követi. A művész ugyanakkor nem egyedül felelős a mű létrehozásáért, mindig vannak társalkotói (ide tartozhat a természet is), a művészeti változásba pedig szükségszerűen belejátszik a véletlen. Kaprow szerint a (nagybetűvel írt) Véletlen négy területen érvényesülhet: az alkotók kiválasztásában, a felhasznált anyagokban, a kompozícióban, végül a mű az életben játszott funkciójában. Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy a Véletlen használata személyes tett, ezért olyan „drámai dolog, amely egyaránt magában foglalja a biztonságra, valamint a felfedezésre és a kockázatra való igényünket”.

A könyv legismertebb fejezete *Az esemény (event)*. A happening maga is egy esemény, pontosabban több esemény kiterjesztett változata, melynek kapcsán Kaprow néhány „hozzávetőleges szabályt” sorol fel:

- A művészet és az élet között húzódó határvonalat, amennyire csak lehet, cseppfolyósnak és bizonytalanoknak kell tekinteni.
- A témák forrásait, a nyersanyagokat, az eseményeket és a köztük lévő kapcsolatokat meg kell fosztani mindenféle helytől és korszaktól.
- A happening-előadásokat különböző tágas, esetleg mozgó vagy változó helyszíneken kell megtartani.
- Az időnek, mely szorosan kapcsolódik a térbeli megfontolásokhoz, változónak és nem-folytonosnak kell lennie.
- A happeningeket csak egyszer szabad előadni.
- A közönséget teljesen meg kell szüntetni.
- Egy happening kompozíciója pontosan olyan, mint egy assemblage-é vagy egy environmenté: vagyis meghatározott időtartamok alatt meghatározott terekben zajló események kollázsából alakul ki.

Nagyon lényeges, hogy Kaprow ezeket az eseményeket nem esztétikai tevékenységként fogja fel, hanem filozófiai kutatásként és az igazság kereséseként. A happening a művészet és a nem-művészet határvidékén helyezhető el. Habár csak „megtörténő” (*it happens*) események kiterjesztése, mégis az az érzésünk, hogy ami történik, az valami fontos. A happeningben megjelenő hétköznapi események egyaránt reflektálnak a mindennapi élet mesterséges vonatkozásaira és a megtervezett cselekvések életszerű jellegzetességeire.

Kaprownak azonban hamarosan több nehézséggel és kritikával is szembe kell néznie: ezt jelzi 1967-ben írt nyilatkozata, melyben így ír: „A *happening* nem éppen szerencsés elnevezés. Eredetileg nem is művészeti forma akart lenni. Semleges szó volt, 1958–59-es terveim egyikének a címében szerepelt. Gondoltam, ezzel a szóval veszem elejét, hogy művemem „színdarabnak”, „előadásnak”, „játéknak” avagy „totális művészetnek, vagy bármi másnak kelljen neveznem.” A *happening* viszont azért nem szerencsés elnevezés, mert egyfajta könnyed közömbösségre és spontaneitásra utal, miközben – ahogy már láttuk – az ő happeningjei olyan belülről irányított események, melyekben a spontaneitásnak nincs lényeges szerepe.

A hetvenes évekre csökken a nagyszabású happeningek iránti érdeklődés, Kaprow ekkor kisebb csoportoknak (gyakran pároknak) szervez eseményeket, melyek már az ő személyes felügyelete nélkül zajlanak, viszont a résztvevők előzetesen kapnak egy kis programfüzetet (leírásokkal, gyakran fotókkal illusztrálva). Az is előfordul, mint egy terápiás foglalkozáson, hogy a résztvevő párok utólag megvitatják a szerzett tapasztalatokat. Ez mutatja, hogy Kaprow számára a happeningben a belső megélés és a kommunikáció a legfontosabb.

„A nem-színházi performance” című, 1976-os szövegében Kaprow részletesen bemutat egy ilyen happeninget. *A rokonszenv hét fajtája* két szereplőt igényel: A és B egy előre leírt cselekvéssorozatot hajtanak végbe, melynek első mozzanata:

A, miközben ír,
időnként kifújja az orrát
B, miközben néz,
utánozza A-t, amint az orrát fújja.

A további cselekvések is hasonlóan egyszerű, hétköznapi gesztusok: köhögés, varázás, torokköszörülés, mutogatás, néhány szó ismételtetése (kinyitni, rágni, nyelni) stb.

Ahogy a darabhoz írt kommentárból kiderül, Kaprowt főleg az érdekli, hogy az elsődleges és másodlagos üzenetek (egymás utánzása, figyelése vagy épp negligálása) az üzenetváltás folyamatában hogyan fonódnak szétválaszthatatlanul össze. Ahogy ebben a kölcsönös megfigyelési szituációban az is eldönthetetlen, hogy ki a megfigyelő és ki a megfigyelt.

Kaprow persze nem csak saját darabjait elemzi, kitér a fluxus-eseményekre (elsősorban Georg Brecht eventjeire, melyek kis kártyákon közreadott, egyszerű és filozofikus partitúrák). Valamint azt is hangsúlyozza, hogy a nem-színházi performance-ok sora a happeningeken és eventeken túl gazdagon kibővült, néhány példát említve: aktivitások (*activities*), földmunkák (*landworks*), konceptművek (*concept pieces*), információs darabok (*information pieces*), testmunkák (*bodyworks*).

Ebben a szövegben Kaprow olyan tendenciákra is kitér, melyeket napjainkban is érezhetünk. Az egyik a performance PR-eszközzé válása, mivel a befolyásos galériák és művészeti intézmények „arra használják őket, hogy a közönséget más művészek »igazi« munkáinak eladásához vagy bemutatásához a kiállítótermekbe vonzzák”. Ha megnézzük a kortárs kiállításmegnyitókat vagy egyéb művészeti kíséreseményeket, számtalanszor találkozhatunk hasonló jelenséggel.

Szintén aktuális az a felvetése, hogy a performance alap kutatás lehet. Érdeemes pontosan idézni a kaprow-i példákat:

- Ha egy mindennapi rutint performance-ként fogsz fel, és egy hónapon át gondosan feljegyzed, hogyan üdvözölsz valakit nap mint nap, mit fejez ki a tested, az elhallgatásaid és az öltözeted; és ha gondosan feljegyzed az ezekre kapott válaszokat – ez alap kutatás lehet.
- Ha figyeled, hogy a performance-od miként hat valódi életedre és partnereid valódi életére; és ha figyeled, hogyan befolyásolja a társadalmi és természeti környezetet – akkor ez a nyomkövetés is performance és alap kutatás lehet.
- Ha tudományos, társadalom-politikai és oktatási munkában közreműködsz; és ha a performance-od kifejezetten hasznos – ez alap kutatás lehet.

Napjainkban, amikor a performanszkutatás már bejáratott diszciplína, és az egyetemeken *Performance Studies* képzések indulnak, evidensnek tűnik Kaprow felismerése, mely a hetvenes években még paradigmaváltást jelentett.

Richard Schecher és a performansz

A performansz első átfogó elméletét Richard Schechnernek (1934–) köszönhetjük, aki munkásságában szintén ötvözte az elméletet és a gyakorlatot. Teoretikus írásaiban a színháztudományt összekapcsolta az antropológiával és a szociológiával. Nagy hatással volt rá Victor Turner munkássága és legismertebb műve, a *Rítustól a színházig*.

Pár mondatban érdemes megjegyezni, hogy az ötvenes évektől kezdve az etnológiai és antropológiai kutatások erősen hatnak a művészetekre. Jean Rouch, az etnográfus filmkészítő, a *cinéma vérité* egyik fontos képviselője, 1955-ben mutatja be *Les Maitres Fous* („Bolond Tanítómesterek”) című rövidfilmjét, melyben az afrikai Accra város teljesen átlagos lakóit látjuk, amint egy Hauka-szertartáson teljesen átváltoznak, és démoni megszállottságukban mintegy azonosulva eljátszszak a gyarmati intézményrendszer legfontosabb alakjait, miközben egy rituális szertartást is bemutatnak: feláldoznak egy kutyát, akit aztán közösen elfogyasztanak. Rouch filmjében az a legdöbbenetesebb, hogy nemcsak a kollektív transzot látjuk, hanem az azt megelőző és követő állapotot is: ahogy a kedves, mosolygós, normális emberek kifordult szemű, habzó szájú, fetrengő és vergődő őrjöngőkke válnak, majd másnap – mintha mi sem történt volna – visszatérnek megszokott, rutinszerű életükbe.

A színház és antropológia lényegi kapcsolatát mutatja Schecher *Essays on Performance Theory* című könyve is, mely 1970–76 között írt szövegeit tartalmazza. (Az 1984-es magyar kiadás címe: *Performance: a színházi előadás elmélete*.) Ebben az egyik legkorábbi szöveg, a *Valós aktusok: betekintés az előadás-elméletbe* (1970), szintén nem színházi példával kezd, hanem egy tiwi (ausztrál törzsi) szertartást ír le: egy rituális küzdelmet egy öreg és egy fiatal harcos között, mely egyszerre emlékeztet párviadalra és bírósági tárgyalásra (ahol a nézők a döntnökök). Ebben a rítusban „vér bőven folyik, de nincs maradandó sérülés”. Megvannak az előre kiosztott szerepkörök: a harc során az öreg megőrzi felsőbbrendűségét, a fiatal pedig egyszerre bizonyítja bátorságát és alázatát. Ugyanígy „valós aktus” a hevehe törzs maszkos tánca, mely egy hónapon át tart, egészen a maszkok elégetéséig. De találhatunk kortárs és nyugati példákat is, ilyen Allan Kaprow *Fluids* (1967) happeningje. A Pasadenában megszervezett eseménysorozatban a helyi lakosok jégszerkezeteket építettek különböző helyszíneken. A mű előzetes „partitúrája” a városban elhelyezett óriásplakátokon volt látható. A kollektív cselekvés keretén

belül ismeretlenek fogtak össze, munkájuk eredménye – a jégszerkezet – azonban elkerülhetetlenül elolvadt, megsemmisült. Ezért ez a happening a „kapitalista termelés és fogyasztás disztópikus allegóriája” volt, mely cáfolta a műtárgy állandóságának gondolatát. Később többször újrajátszották, így az *Allan Kaprow – Art as Life* (2008) posztumusz retrospektív kiállítás részeként. Az eredeti happeningből Schechner azt emeli ki, hogy a három napon át tartó jégtömbépítés egyfajta misztériumra hasonlított.

A felsorolt, nagyon eltérő törzsi rítusokat és közösségi happeningeket az rokonítja, hogy mind olyan valós aktusok, melyek „itt és most történnek meg, hatásuk van és visszavonhatatlanok”. Schechner továbbá a valós aktusok öt fontos jellemzőjét sorolja fel:

- folyamat, valami itt és most történik;
- következetes, jóvátehetetlen és visszavonhatatlan cselekedetek, cserék vagy helyzetek;
- küzdelem, valami kockán forog az előadók és gyakorta a nézők számára;
- beavatás, státusváltás a nézők-résztevők számára;
- a teret konkrétan és szervesen használják.

A valós aktusok színházi gyakorlata Schechner rendezői munkájában is megfigyelhető.

1967-ben alapítja meg a Performance Groupot, melyet environmentális színháznak nevez, mivel „talált”, véletlenszerű terekben tartják előadásait, a teljes teret kihasználva, a nézők aktív bevonásával. Ezekben a performanszokban minden elem egyenrangú, a szöveg pedig (habár klasszikus drámákhoz nyúlnak) el is hagyható.

Legfontosabb bemutatójuk a *Dionüszosz 69*, melynek hosszadalmas próbafolyamatairól Brian de Palma filmet forgatott. A csoport próbahelyén, egy garázsban bemutatott esemény kezdő gesztusaként a Dionüszoszt játszó színész (!) meztelenül kiállt a nézők elé, és azt mondta: „Jó estét, a nevem Joan MacIntosh, és én egy isten vagyok.” A valótlanságnak ez a nyíltszíni vállalása, a látszat és a „mintha-színház” tagadása, teremtette meg azt a lehetőséget, hogy az előadás során „valós aktusok” jöjjenek létre, vagyis a közönség megérezze azt, hogy a színházi eseménynek igazi tétje, valódi kockázata van, nem csupán az előadók, de a nézők számára is. A nézők és a színészek között nem volt semmilyen mesterséges, elválasztó határ; nemcsak színpad nem volt, de nézősorok sem, így a nézők

valóban tevékenyen asszisztálhattak az estéről estére változó darab közös létrehozásában. A közönség olyan erőteljes, alakító tényezőjévé vált a közös játéknak, hogy egy esetben az is megtörtént, hogy Pentheuszt – azzal a szándékkal, hogy megmentsék a rituális feláldozás alól, és persze azért is, hogy az előadást provokációjukkal még élőbbé tegyék – az előadás során egy diákcsoport elrabolta. Ebben az esetben (annak érdekében, hogy ne Pentheusz megmenekülésével érjen véget a darab), egy beugró néző vette át a túszul ejtett színész szerepét. Ez a példa is mutatja, hogy a Performance Group előadása ahhoz a kultikus, ősi színházeszményhez próbált visszatalálni, melyben a nézők és a játszóké valamennyien egy közös térben és időben, kölcsönösen megtapasztalt, rituális esemény résztvevőiként fogták fel saját, minden esetben valóságosan is megélt szerepüket.

Schechner későbbi rendezései közül érdemes megemlíteni a *Kurázi māmát* (1974), melyben még a teljes társulat szerepel, vagy *A balkont* (1979). 1980 után azonban végleg feloszlik a társulat, Schechner felhagy a gyakorlati színházcsinálással, innentől csak teoretikus munkát folytat. Ennek része korábbi elmélete – mely immár klasszikussá vált – revíziója is. Ezért amikor 2003-ban újra kiadja a *Performance Theory*-t, új fejezeteket ír hozzá, melyekből a legérdekesebb a rasaesztétikával (*Rasaesthetics*) foglalkozó szöveg. Az elmélet forrása a Bharatának tulajdonított *Nátja Sásztra* (kb. i.e. 2. század – i. sz. 2. század), melyet az indiai *Poétikának* is neveznek, habár annál sokkal terjedelmesebb és versformában írt szöveg, valamint az arisztotelészi alapművel ellentétben ez nem műcentrikus, hanem előadó- és befogadófókuszú. Továbbá nem a tragédiát, hanem a zenét és a táncot (az indiai táncdrámát) helyezi középpontjába, és a művek befogadásának érzelmi hatását írja le. A *rasa* (szanszkrit szó, melynek jelentése: íz, lényeg, élvezet, érzelmi hangulat) esztétikája hangsúlyt helyez olyan érzékszervi észlelésekre (ízlelés, tapintás, szaglás), melyek a korábbi – főleg látásra és hallásra alapuló – esztétikákban háttérbe szorultak. A performanszok leírásához azonban ez a megközelítésmód nagyon termékeny lehet.

Figyelemre méltó az is, hogy Schechner a 21. századhoz közeledve (a performanszmozgalmak lecsengése után) egyre kevesebb különbséget lát a hagyományos színház és a performansz között, mivel mindkettő élő előadás. *Színház a huszonegyedik században* cikkében azt írja: „Az élő színház befejezhetetlen. Minden egyes pillanatának szüksége van arra, hogy valamit másképp csináljanak benne.” A színház és a performansz egyaránt a változás művészete, egyik sem lehet minden elemében előre megtervezhető, bármelyikben lehetnek valós aktusok,

mivel a „színpadon töltött néhány óra maga az esemény”. Schechner szerint az új évezredben már az sem jelent majd különbséget, hogy a színház nagyobb közönséghez ér el, mivel a színházban a „21. század vonósnegyesét” látja, melynek kicsi, de odaadó közönsége lesz. Elképzelése nyomán az új színházban tíz nézőre jutna egy színész, ez biztosítaná a színház érzéki erejét és intimitását.

A 21. század második negyedében azt látjuk, hogy ez jóslat (egyelőre) nem valósult meg, de talán nem is a bekövetkezte az érdekes, inkább az, ahogy a performansz és a színház közötti határvonalak elmosódnak. Schechner gondolataihoz hozzátehetjük, hogy nem csupán azt kell újragondolnunk, hogy mit értünk 21. századi színházon, hanem azt is, hogy mit értünk 21. századi performanszon.

Szakirodalom

- Kaprow, Allan (1981): Nyilatkozat (Falvay Mihály ford.). In: *A neoavantgarde*, Gondolat, Budapest. 314–317.
- Kaprow, Allan (1998): *Assemblage, environmentek és happeningek* (Horányi Attila ford.). Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest.
- Kaprow, Allan (2000): A nem-színházi performance (Ivacs Ágnes – Szőke Annamária ford.). In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest. 46–66.
- Schechner, Richard (1984): *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről* (Regős János ford.). Múzsák, Budapest.
- Schechner, Richard (1998): Színház a huszonegyedik században (Imre Gé Zoltán ford.). *Theatron*, 1998(4). 80–81.
- Schechner, Richard (2003): *Performance Theory*. Routledge, London – New York.
- Sontag, Susan (1971): Happening. A radikális mellérendelés művészete. In: *A pusztulás képei* (Osztovits Levente ford.). Európa Kiadó, Budapest. 262–276.

6. A magyar performansz kezdetei (Erdély Miklós, Hajas Tibor)

Az első akció és happening

Erdély Miklós (1928–1986) művészete műfaji sokrétősége miatt (építészet, film, költészet, képzőművészet, performansz) besorolhatatlan, ahogy az alkotó szándéka szerint (hiszen Erdély egyik fő tézise a jelentéskioldás) értelmezhetetlen is. Életműve egyszerre folytathatatlan és megkerülhetetlen. Az egész magyar neo-avantgárd számára egyfajta „esztétikai katalizátorként” működött, meghatározó viszonyítási pontként. A mai napig elevenen érezhető nem csupán művészetének, de teoretikus (filmelméleti, művészeti írásainak) és pedagógiai tevékenységének hatása.

Erdély apja építész volt, anyja spiritiszta médium, féltestvérei koncentrációs táborban haltak meg – mindezek beépültek gondolkodásába. Először a Képművészeti Főiskolán folytatott szobrászati tanulmányokat, majd a Műegyetemen építész diplomát szerzett, aztán rövid ideig a Színház és Filmművészeti Főiskolán filmrendezőnek tanult.

1956-ban, a forradalom során, rendezte meg első akcióját, *Őrizetlen pénz az utcán* címen. Az Írószövetség pénzgyűjtési akciójaként a város különböző pontjain ládákat helyeztek ki, a következő felirattal: „Forradalmunk tisztasága megengedi, hogy így gyűjtsünk mártírjaink családjának.” Erdély Miklós visszaemlékezését idézve (egy Peternák Miklóssal folytatott beszélgetésből):

Az volt a feladatom, hogy járkáltam az Írószövetség autójával, és a láda mellé álló nemzetőröket elzavartam, mert képtelenek voltak felfogni, hogy ezt most nem kell őrizni. Majdnem belém lóttek egyszer, mikor azt mondtam, hogy fiúk, takarodjatok a láda mellől... Tehát ez, pont a művészi gondolkodás alkalmazása egy adott szituációban, ha lelkesedésből, hirtelen egy ilyen új morális jelenség megjelenik, azt észre kell venni a művésznek. Erre hangsúlyt kell tenni, ez a művész feladata.

Az akció felhívja a figyelmet a művészet társadalmi szerepére (a szolidaritásra) és kollektív alkotásként valósul meg (minden adakozó társalkotó). Ugyanakkor, szó szerinti értelemben, forradalmi művészet: helyszíne az utca, célja az ember-tömegek mozgósítása és a közöny felszámolása. A művészettörténet ezt tartja számon az első magyarországi akcióként, habár Erdély (az idézett interjúban) hangsúlyozza, hogy akkor még nem is hallott arról, hogy létezik happening vagy akció a világon.

1966-ban jelenik meg első fontos teoretikus írása, a *Montázs-éhség*, mely a jövő művészeteként a filmet nevezi meg (Erdély az 1970–80-as években készít filmeket: *Partitúra, Álommásolatok, Verzió, Vonatút, Tavaszi kivégzés*). Tanulmányában hangsúlyozza a montázs zeneiségét, de számba veszi a montázsnyelv más művészeti ágakban (festészet, zene) való megjelenését, a színház kapcsán pedig Antonin Artaud-hoz köti, aki színpadi montázs-látomásával közvetlenül a szellemhez kívánt szólni, az intenzitás minden fokán. Hasonlóképpen gondolkodik Erdély is, amikor így ír: „A montázs rendelkezzen a rémület gyorsaságával, mintha az utolsó számbavétel lenne, a fölismerő tudat kapkodása, véglegesen meghatározó egybevetés. A szétdarabolt valóság legyen ráilleszthető az asszociáció rekeszes futószalagjára, illeszthetősége folytán alapos, közvetlenül ható, és nemcsak foltokban tapintható hasonlatosság. A pszichikum természetét kövesse, ne az eseményeket.”

A montázs lehetőséget biztosít arra, hogy kilépjünk a fogalmi közlés és a kiüresült jelek használatából (ebben a jelentéskioltás-elv előképe). Ugyanakkor a befogadó szerepe is megváltozik, mivel a montázs – mint közvetlenül ható, előttünk kibontakozó, élő forma – önvizsgálatra és világnézetünk felülvizsgálatára ösztönöz.

Szintén 1966-ban kerül sor az első magyarországi happenigre, mely Szentjóby Tamás, Altorjai Sándor és Jankovics Miklós nevéhez fűződik, Erdély a helyszín megtalálásában segíti őket, és ötleteket ad. A happening címe: *Az ebéd. In memoriam Batu Kan*. A szertartásszerű eseményre egy pincében (egykori kinzókamrában) került sor, ahová egy kerten keresztül lehetett bemenni. A kert bejáratánál egy babakocsi állt, két foszló babával. A kert végén Szentjóby a földre ásva gépelt, miközben kötéllel egy lábast mozgatott (benne élő csirkével), mögötte pedig egy babakocsi lángolt. A pincébe lejutás olyan volt, akár egy beavatás. A nézők, mielőtt lemehtek volna, hosszasan várakoztak a sötétben (Penderecki *Hirosima* zeneműve szólt, eltorzítva, hatalmas hangerővel), ahol egy felgyújtott rózsacsokor adta az egyetlen fényforrást. Odalent terített asztal várta őket, rajta az ebéddel

(a lábashoz kötözött csirke az asztal mellett hevert). A happening szereplői felhúztak egy órát, hozzáláttak a hideg paprikás krumpli elfogyasztásához (mellyel a csirkét is megették), majd az ebéd végén nejlonszákokba hánytak. Ezt követően véletlenszerű akciók követték egymást (törés-zúzás, gipszdobálás), eksztatikus hangulatban, miközben Beethoven *Örömdája* szólt, végül az embereket összekötötték egymással és a tárgyakkal, összetörték a villanykörtét és a sötétben magukra hagyták a nézőket, akiknek ki kellett szabadulniuk ahhoz, hogy elhagyhassák a pincét. Ebből a rövid leírásból is jól látszik a happening néhány jellegzetes eleme: állatok és talált tárgyak szerepeltetése, provokatív gesztusok, a közönség bevonása. Habár a zártkörű esemény nézői főként a művészközegből kerültek ki, az eseményt az Állambiztonság is megfigyelte, titkosszolgálati jelentés készült róla (Altorjai '67-ben külföldre emigrált, Szentjóbby '75-ben kiutasították az országból). Az is tanulságos, hogy a happening első nyilvánosan megjelenő leírását (melyet Altorjai írhatott, bár névvel nem jegyzi) Tolnai Ottó közölte 1968-ban az *Új Szimposionban* (Bori Imre könyvéről írt kritikája mellékleteként).

Erdély még csak nézője ennek a happeningnek, ahogy a beszámoló utolsó soráiban olvashatjuk: „E.M. szerint T-vel és J-vel frontról érkező, kiegészített katonákhoz voltunk hasonlatosak”. Két évvel később azonban ő is rendez három rövid akciót, *Három kvarkot Marke királynak* címen. Szinopszisukat így írja le:

1. *Klipsz*. Szétnyitható ágyon megágyaztam, lavórban körömkefével megmostam egy fehér gumibotot és egy fej káposztát. Mindkettőt behintőporoztam, és a dunna alá dugtam. A párnára egy rádiót helyeztem, melyet szándékaim szerint az Esti Krónika időpontjában nyitottam volna ki, és az ágy mellett ülve, két, fülemre erősített ötkilós súllyal hallgattam volna végig. Időelcsúszás miatt sajnos az Esti Krónikát előre elkészített magnetofontekercs bejátszásával kellett pótolnom. Az ágyat életlenül beállított színes mozgófilm világította meg.
2. *Dirac a mozipénztár előtt*. Az előre megírt párbeszédjellegű szöveget libasorban állva (én, Urbán Miklós, Cseh Tamás, Szentjóbby Tamás) mondtuk fel. Aki egy mondatot elmondott, egy lépést előrelépett, így fokozatosan haladtunk előre, a kijárat irányába. A hely ugyanakkor visszafelé haladt, célozva Dirac lyukelméletére. Egy nagy méretű felirat és egy haladásunkkal ellentétes nyíl jelezte „az igazság áramlási irányát”.

3. *Sejtések*. Szintén előre megírt mondatokat úgy olvastam fel, hogy minden mondat után tühegyű papírröppentyűt dobtam egy nagy méretű női fotóportréba.

A három akcióból érdemes kiemelni, hogy Erdély a természettudományok nyelvét (Paul Diracra, a kvantummechanika egyik megalapozójára utalva és mondataival tézisszerkezeteket építve) ötvözi az új művészet nyelvével. Ezek a szövegek bekerülnek *Kollapszus.orr* kötetébe (1974-ben a párizsi Magyar Műhely adja ki), mely Erdély legfontosabb irodalmi műve.

Erdély Miklós művészetpedagógiája

A mi szempontunkból különösen fontos Erdély pedagógiai tevékenysége, melynek előmennyeként Joseph Beuyst és a Fluxust említhetjük. Beuys kapcsán már szóba került az 1974-ben alapított FIU (Free International University), melynek célja a szabadság és kreativitás szabad kibontakoztatása volt, és amely az interdiszciplináris szemléletet hirdette (művészet, politika, közgazdaságtan oktatásával). A Fluxus kapcsán pedig elsősorban Robert Filiou nevét érdemes említeni, akinek '70-ben jelent meg *Teaching and Learning as Performing Arts* című könyve, és aki elsősorban a játékosságot, a permanens alkotást hirdette. 1972-ben Joachim Pfeufferrel együtt kitalálta a Poipoidromot, mely „a gondolkosás, a cselekvés és a kommunikáció funkcionális viszonya”. Számptalan formája lehet, a minimálistól (amilyen egy szék, egy munkapad vagy egy nyitott elme) az optimálisig (azonnal megvalósítható, 24 x 24m-es épület). A Poipodrom prototipusát 1976-ban a Fialat Művészek Klubjában is kiállították.

Erdély művészetpedagógiai munkássága három szakaszra osztható: 1975–76 között Maurer Dórával közösen, „Mozgástervezési és kivitelezési akciók” néven, a Ganz-MÁVAG Művelődési Központban Kreativitási Gyakorlatokat tart, melyet 1977-től FAFEJ (Fantáziafejlesztő Gyakorlatok) néven egyedül folytat a Vizivárosi Klubban, '78-tól pedig megalakul az Indigo (Interdiszciplináris Gondolkodás) csoport.

A két éven át tartó Kreativitási Gyakorlatok célja nem a tanítás, hanem a felzabádítás. Ahogy Erdély írja *Kreativitás és fantáziafejlesztő gyakorlatok* című tanulmányában, a kreativitás nem feltétlenül aktív vagy produktív állapot, ahogy

nem is teljesítmény, sokkal inkább egy készenléti állapot. A résztvevők többnyire páros vagy kollektív gyakorlatokat végeznek, kezdetben a hagyományos művész-modell szituációra emlékeztetőket, ahol a szerepek folyamatosan felcserélődnek. Ezek közül néhány gyakorlat: egy letakart test helyzetének rekonstruálása, megfigyelés vakufényben, zavarva rajzolni, villámrajz, láncrajz, önportré két rajzból, véletlen kompozíciók spontán mozgásra, árnyékrajz (álló ember árnyékát rajzoló árnyékát rajzolni), tükörmozgások, szóval rajzolás, közös életrajz megírása...

A művészetek interdiszciplináris jellegét jelezve a gyakorlatokat gyakran filmre veszik, és az Új Zenei Stúdióval is együttműködnek. A kétéves kurzust egy kiállítás zárja le. Ugyanakkor, ahogy Erdély hangsúlyozza, a kurzusnak nem a látható eredménye a lényeges, mert a gyakorlatok hatása talán csak jóval később és más területen jelentkezik.

A Kreativitási Gyakorlatok után Erdélynek új helyet kell keresnie, és más célok mozgatják. Az ekkor alapított FAFEJ tisztán a gondolkodásra ható foglalkozásokat ígér, törekvése az ismert gondolati sémák megkérdőjelezése és az evidenciák kétségbevonása. Erősen érezhető benne a zen-filozófia hatása, hiszen az egyik feladat a koan-írás (Erdély a koant olyan montázsnek látta, ahol a kérdés és a válasz között nincs semmilyen kapcsolat). A gyakorlatok a gondolkodás értelem alóli felszabadulásához vezetnek, a jelentéskioldás útján. Ugyanakkor ez nem az egyetlen lehetséges út, hiszen – ahogy Erdély a zen nyomán vallja – mindenhol el lehet jutni mindenhova, „az útnak nincs végpontja – az út a végtelenbe vezet”.

Mindkét csoport jelentősége túlmutat önmagán, hiszen ahogy Erdély (egy Sebők Zoltánnak adott interjúban) megfogalmazza: „A Kreativitási gyakorlatokban és a FAFEJ-ben az egész avantgarde háttér-eszmerendszere és az egész filozófiai udvara sűrítve volt”.

Végül az Indigo újra visszatér a művészeti gyakorlathoz, a művek létrehozásához, miközben felveti a műértelmezés kérdését. A csoport tagjai tematikus kiállításokon (összesen tizenkettőn) állítanak ki együtt, melyek közül első az 1978-as *Szén és szénrajz*. A katalógus Erdély szövegével indul: „A *Szén és szénrajz* című kiállítással éreztetni akartuk képzőművészeti indíttatásunkat csak úgy, mint attól való elszakadási hajlandóságunkat. Azáltal, hogy az ábrázolásról az eszköz anyaga felé toltuk a hangsúlyt, a képzőművészeti tevékenység szélesebb környezetét vontuk be a jelentéseggyüttesbe; a szén mint anyag atmoszferikus hatását kihasználva szociális-pszichikai-energetikai összefüggésekre mutattunk rá.”

Ebből a pár sorból is látszik az új szemléletmód, Beuys-hatása és az interdiszciplináris megközelítés. Ezt a sokrétűséget és a kreativitás sokféle használatát a csoport utóélete is igazolja, hiszen tagjai a legkülönbözőbb területeken helyezkedtek el (lettek köztük színészek, szobrászok, filmrendezők, intermédia-művészek, művészettörténészek, amatőr művészetkedvelők stb.) Érdekes megjegyezni, hogy az indigó (mint másolópapír) Erdély számára művészeti kihívást is jelent: a csoport megalakításával egyidőben készíti „szétmásolt rajzait”, ahol a rajz egy részletét a rajz egy másik részére másolja át, így egyazon rajzon belül veti fel az eredeti és a másolat kérdését.

Optimista előadás

Erdély gazdag életművéből érdemes röviden kitérni előadásaira és nyilvános vitáira, melyekkel egyszerre tanít és provokál. Ezek jellegzetes példája 1981-ben, az ELTE Esztétika Tanszékén tartott *Optimista előadása*. A szöveg, mely a poszt-neoavantgárd korszakból indul ki, pesszimistán kezd, mivel a szónok úgy látja, hogy „az emberekből – az ifjúságot is beleértve – valóban kiveszett a változtatás igény, kifáradt bennük a képzelőerő”.

A képzelőerő hanyatlásának legsúlyosabb következménye az, hogy „az embernek nincs víziója saját szabadságáról”. Erdély azt a nyitott gondolkodást hiányolja a művészetekből, amely elsősorban a természettudományok felé lenne nyitott, beleértve azok új fejleményeit és kritikáit (főleg Feyerabendra hivatkozik, a tudománytörténet legnagyobb provokátorára, akitől szintén nem állt távol a performatív gondolkodás és viselkedés). A természettörvényekben való hit megrendülése azonban Erdély szerint vissza is adhatja az ember méltóságát, és ha elmúlik az átmeneti válság korszaka, kialakulhat egy új esztétika. Ennyiben lesz végül mégis optimista a '81-es előadás (ez a sajátos lecture-performance), melynek lezárása szerint: „A 80-as évek eleje óta kialakult egy olyanfajta esztétika, ami a művektől – a képzőművészeti és a zeneművektől is – olyan szépséget vár el, amely emlékeztet a tiszta gondolatra, illetve a gondolat szépségére”.

Másik példánk a *Demokratikus festmény*, egy 1984-ben a Kossuth Klubban Birkás Ákos és Hegyi Lóránd társaságában végrehajtott akció. Ebben Erdély először a közönség és az előadó viszonyát problematizálja, minek következtében az előadók a továbbiakban (önmaguk „elhomályosítása” érdekében)

egy tüllfüggönnyel letakarva ülnek, így szavaztatják meg a közönséget arról, hogy milyen legyen az Erdély által (a helyszínen, a tüll takarásában) megfestett festmény. Ezen az alkalmi festményen három elem (jegenyefa, felhő, tank szerepel), és Erdély deklarált célja egyrészt az elképzelés és a megvalósítás közötti ellentét, másrészt a festő és az akcióművész közötti különbség felmutatása. Ahogy megfogalmazza: „az akcióművész elképzelheti azt, hogy mit fog csinálni, de soha nem látja azt, hogy ténylegesen mit csinált, hacsak filmen nem. Egy festő viszont húz egy vonalat, és azonnal visszaszól neki az, amit csinált.” Az első ellentétet azonban az akció cáfolja, hiszen ahogy az alkotó végül leszövegezi: „Ez a kép pontosan úgy néz ki, mint amit elképzeltem, nyomasztóan úgy néz ki.” Majd hozzáteszi: „pont úgy képzeltem el a vitát is.”

Erdély látványosabb felolvasásokat és akcióikat is tart, mint az 1980-as, *A kalcedoni zsinat emlékére*, ahol a Berzsenyi Kollégium padlóján többszörös keresztformát helyezett el (kátránypapírból, üvegből), a kereszt közepére maceszlapokat rakott, majd forró ólommal végigöntötte a kereszt szárait (miközben a megolvadó maceszlap kenyérillatot árasztott). A falon végtelen számsor futott körbe, jelezve, hogy „az univerzum 99,99999...% felesleges”. Erdély egy felfordított alumínium tepsin állva, lángoló cipőfűzővel a kezében, olvasott fel. Ebben az environment-akcióban vagy lecture-performance-ban felfedezhető a szent és a profán (a látható és a láthatatlan világ) szétválaszthatatlan összefonódása, mely Hajas Tibor művészetének is központi eleme volt. A két művész kapcsolatát példázza, hogy Erdély 1979-ben egy magnéziumgyújtó akciót mutatott be, *Eskaton Exit for Hajas Tibor* címen (az amszterdami *Works and words* fesztiválon, Hajas megbízásából, mivel őt nem engedték ki az országból). Hajas egy évvel későbbi hirtelen halála (autóbal esetben halt meg) azonban utólag újraértelmezte ezt a művészarbát szolidaritást, és a halál előzetes (bejelentő) performanszává változtatta.

Hajas Tibor kegyetlen színháza

Hajas Tibor (1946–1980) tragikusan rövid életideje alatt a legradikálisabb művészek útját járta, nemcsak performanszaiban, de irodalmi munkásságában és életvitelében is. Az *Önéletrajz I*-ben azt írja:

Ez nem önéletrajz. Ez nem személyes vallomás. Ez nem lírai meditáció. Ez nem ars poetica. Amit olvas, öndivatbemutató. Itt én vagyok saját magam manökenje. Manökennek lenni nem privilégium. Mindenki manöken. Mindenki önmaga divatbemutatója. Mindenki prospektus. Mindenki reklám. Mindenki kínálat önmaga percről percre történő sorozatgyártásából. A függetlenedés lehetősége az önellentmondás.

Ez az ironikus szöveg előremutat 1976-os *Öndivatbemutató* című dokumentumfilmjére, melyben a Moszkva téren sétáló embereket látunk, akiket a rendezői hang narrál. Ez a látszólag hétköznapi jelenet ugyanakkor megkonstruált, hiszen az amatőr szereplők mellett feltűnnek Hajas barátai, a neoavantgárd jellegzetes alakjai (Erdély Miklós, Najmányi László, Molnár Gergely, Beke László). Ugyanakkor ez az „utcai jelenet” egyszerre mutat rá a színház és a film számos alapkérdésére: azt igazolja, hogy bármi lehet színház (ahogy ezt Brecht *Munkanaplóiban* írja) vagy film (ahogy ezt a cinéma vérité mutatja), miközben a valóság és a fikció egyidejű megkérdőjelezésével a dokumentarizmus lehetőségét és hitelességét is kérdőre vonja (a rendezői tekintet és a kamera tekintete mindig manipulatív). Mégis, az „öndivatbemutató” mint forma számos színházi előadásnak és performansznak a része lett (pl. Jeles András rendezéseiben gyakran találkozhatunk manökenszerűen felvonuló szereplőkkel).

Hajas tabudöntögető és felkavaró akcióinak előképét a testet a művészet eszközeként és felületeként használó body artban, vagy még korábban Antonin Artaud és Jerzy Grotowski művészetében találjuk. A performansz történetében a body art először a Gutainál jelent meg (Shiraga fellógatott testét ecsetként használta), képzőművészeti előképét pedig Jackson Pollock action paintingjében találjuk, de említhetnénk Yves Klein *Anthropométries*-performanszait is, ahol „élő ecseteket (meztelen modelleket) használt a testnyomatok készítéséhez. Jorge Glusberg *Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance* (1979) tanulmányában a body art mint épp kanonizálódó művészet jelenik meg, melyet különböző tendenciák (antropológiai, pszichoanalitikus, rituális, fenomenológiai, kinetikus) felől lehet megközelíteni. Céljai közül kiemelhetjük az emberi test térviszonyainak, más testekkel való kapcsolatának vizsgálatát, a mozgás mint kifejezőmód tanulmányozását, a test részekre bontását és egyes részeinek kihangsúlyozását (pl. mimika, gesztus által). Emiatt a body art az ember saját testéhez való viszonyának – mely történetileg, kulturálisan meghatározott – újragondolása, és ezáltal a test

újra birtokba vétele. Célja továbbá a test határainak megtapasztalása (különböző kiprovokált és megkonstituált határhelyzetek által), és mindenekelőtt a test felszabadítása. A body art a test nyelvének kutatása révén akar eljutni a test új megismeréséhez. Glusberg tanulmánya szerint ezen új kutatások nyomán „a test új státuszt kap, egy ismeretlen dologét, amelyhez fokozatosan kell közeledni, hogy megismerjük legmélyebb vibrációit és legjelentéktelenebb megnyilvánulásait”. Valamint hangsúlyozza, hogy ezekben az új művészeti formákban „még a rituálék és szertartások másolása is valami radikálisan új, mivel megváltozott a kontextus”.

A szöveg kitér néhány határesetre is, hiszen az önégetés (a tibeti szerzeteseknél vagy a politikai tüntetőknél), a nyilvános áldozathozatal vagy a szenvedés látványos színrevitele sok rokon vonást mutat a body art szélsőséges példáival, amelyeket például a bécsi akcionisták (Herman Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus) brutális-rituális akcióiban látunk. Önmaga iránti kegyetlenségével közülük is kiemelkedik Rudolf Schwarzkogler, aki hat akcióját közönség nélkül hajtotta végre, majd 1965-ben öngyilkos lett (egy hamis legenda szerint sikertelen önkasztrációjába halt bele), és akinek megítélése a magyar művészettörténészek és esztétikák között is jelentős vitát váltott ki.

Az elméleti előzményeket nézve Hajas minden performansa az Artaud és Grotowski által megkövetelt kegyetlen és szent színházat valósítja meg. Artaud kegyetlen színháza azt követeli a színészekről, hogy „legyenek olyanok, mint az elevenen megégetett vértanúk, akik még a máglyáról is jeleket adnak nekünk”, Grotowski pedig szegény színházában a „szent színésztől” a teljes lemeztelenedést és önfeladást várja el, hogy színpadi cselekvései „teljes aktusok” legyenek. A Laboratórium Színház vezetője számára az előadást transzgresszív aktus, ahogy *A szegény színház felé* című szövegében megfogalmazza: „Miért foglalkozunk a művészettel? Hogy átlépjük gátjainkat, hogy kilépjünk korlátaink közül, hogy feltöltsük azt, ami üres vagy fogyatékos bennünk, hogy megvalósuljunk, vagy – én így szeretem mondani – hogy beteljesüljünk. Nem állapot ez, nem egyszerűen valamiféle kondíció, hanem folyamat, keserves emelkedés, melynek során az, ami bennünk sötét, átvilágosul.”

Grotowski ugyan a hetvenes évekre felhagy a színházi rendezéssel, de megőrzi mester, tanító, lelki vezető szerepét. Egyik kései előadásának *A Performer* címet adja, ahol így írja le az előadások új aktorát: „A Performer – így nagybetűvel – a cselekvés embere. Nem ő az, aki eljátszik valaki mást. Táncos, pap, harcos, kívül áll a műfaji felosztásokon. A rituálé performance, teljes aktus, tett. Az elkorcsosult

rituálé látványosság. Nem azt akarom felfedezni, ami új, hanem amit elfelejtettünk.”

Ugyanebben a szövegben Grotowski leszövegezi: „*Performer* – ez létállapot”. Miközben a Performer a megismerés embere is, aki önmaga megismerése érdekében a legveszélyesebb utakra vállalkozik, de ezt előre megtervezetten teszi, munkájához pontos struktúrára van szüksége, mivel egyszerű és fegyelmezett műveleteket kell végrehajtania. Hajas munkáiban is megfigyelhető ez a tudatos fegyelem és figyelem, mint ahogy ő is a rítusként történő megismerésre vagy újra felfedezésre, a teljes aktusra és a transzgresszióra törekszik. Emiatt Grotowski szavai akár Hajas szavai is lehetnének: „Minden alkalommal, amikor felfedezek valamit, az az érzésem, hogy ezt a valamit már ismerem magamból. A felfedezéseink messze mögöttünk vannak, és hosszú utat kell megtennünk visszafelé, hogy rájuk találjunk.”

Fotóperformanszok

Hajas Tibor élete végén, 1978 és 1980 között, készíti legfontosabb performanszait (*Dark Flash, Hiroshima, mon amour, Engesztelés, Érintés, Psyché, Chöd, Cím nélkül nr. 7, Kihallgatás, Cím nélkül nr. 9, Virrasztás*). Ezek előképét Vető Jánossal készített fotósorozataiban (pl. *Húsfestmény, Képkorbácsolás, Felületkínzás*) találjuk, melyekre közönség nélküli fotóperformanszokként is tekinthetünk. A fotókat Hajas tablókba rendezte, melyek még inkább hangsúlyozzák a folyamat- és eseményjellegét. Ezek az egyszemélyes passiók vagy rituális akciók egyben meg is állítják az időt, a pillanatot kimerevítik, örökkévalóvá teszik. Roland Barthes a *Világoskamrában* a fotó és a színház kapcsán arról ír, hogy mindkettő lényegi kapcsolatban áll a halállal („Ismerjük a színház és a halálkultusz ősi kapcsolatát: az első színészek azzal váltak ki a közösségből, hogy a holtak szerepét kezdték játszani”). Ez Hajas fotóperformanszaira is igaz, melyek profán halálszertartások. A csupán néhány tárggyal (mosdó, radiátor) berendezett szobában vagy üres fal előtt készített képeken a művész hol szenvedő, áldozati pózban jelenik meg, felmutatva saját passióját, hol provokatívan kihívva a halált, hol a halálon mintegy túllépve (szárnyas angyalként vagy démonként). A fényképeket utólag átfesti, roncsolja, magnéziumporral égeti, manipulálja, így valóban kínzott és sebzett felületek lesznek. A képeken megjelenő meztelen test is küzd az őt elborító festékkel, néha

fehér szoborrá válik, az arc deformálódik, és maszkká alakul (mint a *Parapszichológiai maszkokban*). Valamennyi kép célja, hogy mintegy megsebezze (a barthes-i „punctum”-képhez hasonlóan) a néző tekintetét, hogy mélyen és kitörölhetetlenül beleégjen.

Erre a kízó és égető, kegyetlen hatásra törnek Hajas performanszai is, mint a *Chöd* (1979. december 18., Bercsényi Kollégium), mely szinte végig sötétben zajlik, miközben a nézők Hajas saját szövegét és Hamvas Béla *Tibeti misztériumok* című könyvének szövegmontázsát hallják, egészen addig a kitarított pillanatig, amíg – Beke László leírását idézve – „[a] szöveg alatt hideg kvarcfény gyullad fel: óriási festett vászon előtt, melyen többek között kék alapon felfelé mutató fehér nyíl, Hajas vonaglik térdelő tartásban. Fején, két kezén és ágyékán gézből és ragtapaszból összeábrált bandázs. Expandert feszít ki számtalanszor, nagyon lassan, de karjait az expander fogantyúján átvezetett két kötél sohasem engedni nyugalmi állapotba kerülni. A kvarclámpa kialszik – sötétség – magnéziumlobbanás.”

Kárhozat és virrasztás

Hajas Tibor *Virrasztás*-performanszát *A halál szexepilje (A kárhozat esztétikája I–II)* szövege felől közelítjük meg, mely egyszerre olvasható ars poeticaként és személyes vallomásként. Eszerint a performansz a „testen keresztül érkezett, megismételhetetlen üzenet”, mivel a „test az egyetlen megbízható médium”. Hajas a performer akcióját a festő gesztusához hasonlítja, ahhoz a mozdulathoz, amikor művének kezdetén húz egy vonalat. Ez a kezdet azonban már nem ártatlan, mivel a művész „életre hívott valamit, ami nagyobb nála, és amelyről soha nem lehet biztos, hogy nem fordul-e ellene”. A művész egyszerre egy nála nagyobb erő végrehajtója (ennyiben kegyelemként éri a gesztus), miközben önveszélyes és önpusztító, hiszen saját testén (húsán) keresztül közvetít egy üzenetet: „műalkotásá kényszeríti magát, saját Gólemje lesz”. Ebből adódik a művész „embertelensége”: egy őt meghaladó erő vagy hatalom manökenjeként cselekszik. A bábu azonban (ahogy ezt Kantor halálszínháza is üzenté) lényegibb az embernél. A performer, amikor hús-vér testét bábuként engedni mozgatni, élet és halál határvidékére lép. Arra a kísérleti terepre, ahol „semmilyen tapasztalat túlélésére nincs garancia”. Hajas számára minden performansz ezen a senkiföldjén, ebben a földi purgatóriumban játszódik, túl mindenben: „A performance a búcsúzás gesztusa, a búcsú

lehetetlen kísérlete egy olyan állapotban, amikor már nem létezik semmi, amitől búcsút lehetne venni.” A performer a halál határterületén lehetetlen túlélőként van jelen. Mégis, ez a halálon túli tér egyben szexuális erőter is (a halál szexepilje hat benne). Itt a performer egy másfajta létezést tapasztal meg: egy intenzív és égető létezést, mely talán a kárhozat tapasztalata is, de ezen a ponton már nincs számára visszatérés. Hajas egy másik szövegében (*Tájékp zuhanás közben*) azt írta, hogy „minél mélyebb a kárhozat, annál közelebb a kegyelem”. Vagyis létezik egy határterület, ahol ez a kettő elválaszthatatlan, mindkettő a transzcendencia megtapasztalása. Hajas minden akciójának célja az, hogy eljusson abba az állapotba, ahol ki tud lépni a hétköznapi létezésből, és ahonnan mintegy visszatekinthet. Számára a létezés, a maga legintenzívebb módján, csak akkor tapasztalható meg, ha túllép rajta, ha megtörténik a határátlépés, a transzgresszió. Ahogy a *Kárhozat esztétikája* utolsó soraiban írja: „A performer belép a saját víziójába. Onnan visszatekinthet minden létező pusztá káprázat, hallucináció, alacsonyrendű valóság. Minden alacsonyabb létfokon áll, mint amit megélni érdemes. Két túlvilág, két pokol mered egymásra.”

Hajas utolsó performansa a *Virrasztás*, melyre 1980. május 18-án a Bercsényi Kollégiumban került sor, Csömöri István, Vető János, Ötvös Géza segédletével. Az esemény leírását a *Szövegek* kötetben is megtaláljuk (három részre tagolva: Színpadkép–Akció–Szöveg). Eszerint a nagy terem felét adja az akciótér, a másik felét a közönség foglalja el. Az előbbi egy üres tér, kopár és aszketikus, kőpadlóval és fehér háttérrel. A középtengelytől kissé balra egy fadobogó van rajta, melyen egy farkaskutyakölyök alszik (ami felidézheti Beuys prérifarkas-akcióját). Oldalt, két másik fadobogón, hangszórók vannak, fehér zsinórokkal. A performer és segédei fehér műtősruhát viselnek.

Az akció elején Hajas egy vödör vizet önt szét a kőpadon. Majd villanykörtevel a kezében, bekötött szemmel és bottal, átmegey a tócsán, az izzót a padlóra dobja, ami felrobban, és minden elsötétül. Ezután a víz másik oldalán felgyulladó kvarclámpa világítja meg a teret. A performer megszabadul a vakság attribútumaitól, széttárt karokkal lassan a tócsához kúszik, melyben saját tükörképét keresi, aztán felébreszti a kölyökkutyát, végül hanyatt fekszik, és segédei rapid altatót injekciónak bele. Míg eszméletlenül hever, megszólalnak a hangszórók, a segédek pedig a magatehetetlen testtel feltörlik a vizet. A hangszórókról hallott hang a performer hangja: „Nem könnyű elkezdni beszélni önmagamhoz, nem könnyű különválni, ha ebben csak magamra számíthatok...”

A szövegben megjelenő fő témák: test és szellem különválása, vakság és tekintet, álom és virrasztás (a hang maga válik virrasztássá az öntudatlan test felett). A többször visszatérő motívum – „ne hagyd magad megtéveszteni” – a tibeti misztériumokra utal, ahol a haldoklónak mondják, miközben lelke lét és nemlét között bolyong. Ám ebben az esetben a figyelmeztetés nem valaki más hangján, hanem saját hangon szólal meg: az öntudat hangjaként az öntudatlanság állapotában. A vak test felett a hang válik őrző tekintetté, önmagára irányuló figyelemmé. Egyszerre személyes és személytelen, semleges és közönyös, nem reagál a test tortúrájára. A hang elhallgatása az akció végét jelzi, a test azonban továbbra is mozdulatlanul hever, amíg a közönség kimegy (a segítők csak ezután térítik magához a performert).

Ebben a performanszban Hajas gyakran használt motívumaira ismerhetünk: vakság és tekintet, fellobbanó fény (magnéziumláng, izzó), víz-tükör, függés-felfüggesztés, asszisztensek és állat szerepeltetése, testről leválasztott hang, áldozati szerep (passió), folyamatos beszéd, erőszak, kiszolgáltatottság, öntudatlanság és önreflexió. A művész az akciók dokumentációjára (fényképes, filmes rögzítésére) nagy figyelmet fordított. Mindazonáltal „megkésett nézőként” – dokumentumok alapján rekonstruálva – már csak elképzelni tudjuk azt a sokkhatást, döbbenetet vagy akár felháborodást, melyet a nézők érezhettek. Hajas szertartászerű eseményeinek az adta a megrendítő erejét, hogy nem kísérletezések voltak, hanem élet-halál játékok, „megváltástripek”. Ahogy egy beszélgetésben (Ungvári Rudolfnak) megfogalmazta „a transzcendencia iránti igényem akkora, hogy az önvesszélyesség nem akkora kockázat, mint a transzcendenciáról való lemondás”.

Szakirodalom

- A Köztes lét túloldalán. Hajas Tibor művészete és a tibeti misztériumok* (2019). Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest.
- Artaud, Antonin (1985): *A könyörtelen színház* (Betlen János ford.). Gondolat, Budapest.
- Barthes, Roland (2024): *Világoskamra* (Marsó Paula ford.). Kijárat, Budapest.
- Beke László (1980): A performance és Hajas Tibor. *Mozgó Világ*, 1980(10), 98–101.
- Beke László (szerk.) (2004): *Képkorbácsolás (Hajas Tibor Vető Jánossal készített fotómunkái)*. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest.
- Derék Pál – Müllner András (szerk.) (2004): *Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció Kiadó, Budapest.
- Erdély Miklós (1991): *Művészeti írások*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest.

- Erdély Miklós (1995): A montázs-éhség. In: *A filmről*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest. 95–104.
- Erdély Miklós (2025): *Tarts önmagadtól*. Corvina, Budapest.
- Glusberg, Jorge (2000): Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance. In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest. 90–114.
- Grotowski, Jerzy (1989): *Színház és rituálé* (Pályi András ford.). Kalligram, Pozsony.
- Hajas Tibor (2005): *Szövegek*. Enciklopédia Kiadó, Budapest.
- Hornyik Sándor – Szőke Annamária (szerk.) (2008): *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO*. MTA MKI – Gondolat – 2B – EMA, Budapest.
- Müllner András (2023): *Neoavantgard mozaik*. Magyar Műhely, Budapest.
- Nemes Z. Mária (2012): A performer antropológiája. Hajas Tibor Húsfestményeinek filozófiai antropológiai horizontja. *Balkon*, 2012(2), 6–12.
- Tolnai Ottó (1968): Néhány megjegyzés Bori Imre *A legújabb magyar líráról* című írásához. *Új Symposion*, (34), 12–13.
- Vita a bécsi akcionizmusról a *Holmiban* (2000). In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest. 185–252.

7. Színházi események (Halász Péter, Jeles András)

A performansz és a színház közötti határvonalak kezdettől fogva átjárhatóak voltak (gondoljunk Tadeusz Kantor vagy Jerzy Grotowski munkásságára), erre jellegzetes példát találunk két minden struktúrára kívül álló magyar rendező, Halász Péter (1943–2006) és Jeles András (1945–) munkásságában is. Mindketten az alternatív (underground, amatőr) szcéna felől érkeztek, Halász formabontó kísérleteinek jelentős részét emigrációban valósította meg, Jeles itthon maradt, független és közsínházi előadásáiban egyaránt megőrizve a kísérletezés szabadságát.

Halász Péter és Squat Theatre

Ha azt kérdezzük, hogy melyik volt az a magyar színházi társulat, amely először szerzett nemzetközi hírnevet, akkor egyértelműen a Squat Theatre juthat eszünkbe. Még akkor is, ha tagjainak a hetvenes években el kellett hagyniuk az országot, New York-i emigrációban éltek, az off-off Broadway közegében alkottak. Kísérletezéseik mégis döntően hatottak a velük kortárs és az őket követő hazai független alkotókra.

A Squat magyarországi előzményei: a Kassák Ház Stúdió és Halász Péter Lakásszínháza.

A Kassák Ház Stúdió, mely 1968 és '72 között működött, Halász Péter és Koós Anna együttese volt. Mindketten a hatvanas évek független színházi közegéből indultak. Halász Péter korábban az Universitas Együttes meghatározó tagja volt, amely az ELTE Egyetemi Színpadához kötődött. Az Universitas 1962-ben alapították, legfontosabb rendezője Ruszt József, aki a kortárs pszichofizikai színházi gyakorlatot képviselte (Grotowski színházát követve). Itt mutatták be 1967-ban Halász Péter első darabját, *A Pokol nyolcadik körét* (Pilinszky János *KZ Oratóriuma* nyomán, Ruszt József rendezésében). A darab felidézte a koncentrációs táborok embertelen világát, a szereplők folyamatos mozgásban voltak, futottak és köveket

cipeltek, miközben szertartásszerűen énekeltek. Az előadás egyszerre volt rituális és fizikai színház. Ruszt egy rádióinterjút idézve:

Ez a darab lényegében arról szól, hogy meddig tart az ember egyénisége, és egy embertelen szituációban meddig tudja megőrizni az emberségét, és ha mindenképpen meg kell halni, akkor hogyan? A közönség véleménye szélsőséges volt. Volt olyan, aki aludt és így próbált a darab hatása alól kikerülni, volt, aki cinikusan viselkedett és volt, aki sírógörcsöt kapott, voltak, akik kimentek a nézőtérről. Volt, aki azt mondta, ez szadista színház...

Ez is tanúsítja, hogy ugyanolyan erős hatást váltott ki, mint egy happening vagy akció.

Nem meglepő módon a nagy sikerű, külföldi fesztiválokra is meghívott előadást a hivatalos kultúrpolitika betiltotta. Rusztot egy időre eltávolították az Universitas éléről, Halász pedig kivált, hogy saját társulatot alapítson. Ennek fő tagjai (Halászon és Koós Annán kívül): Breznyik Péter, Bálint István, Kollár Marianne, Buchmüller Éva.

A Kassák Ház Stúdió első előadása, a *Mert mindenki csak ül meg áll* (1970), már „közös alkotás” volt, erre nézőként Ascher Tamás így emlékszik vissza:

Nagyon megragadta a képzeletemet egy jelenet, amikor két ember – az egyik Halász Péter volt, a másik nem tudom ki – találkozik az utcán. Emlékszem: „Nahát, a házmester gyereke – mondja Péter –, s elkezdenek nevetgélni s ütögetni egymás hátát, és néhány tréfás szól, de egyre kínosabb, amit mondanak, és a végén agyba-főbe verik egymást. Ez volt az első eset, amikor úgy éreztem, hogy a színház valami élő dolog, valami olyasmi, amiből ráismerek az életre, arra, ami fontos. Humor és borzalom elegyedik, olyan, mint az élet...

Habár 1971-ben kijutottak a Nancy-i Színházi Világfesztiválra (ahol a legnagyobb hatást Robert Wilson *A süket pillantása* előadása tette rájuk), itthon kezdettől fogva az épp csak „tűrt” kategóriába kerültek, ’71-től megfigyelés alá helyezték őket, a *Skanzen gyilkosai* című előadásukat betiltották, működési engedélyüket megvonták. Ettől kezdve illegalitásban folytatták tevékenységüket, Halász és Koós lakásában (Dohány u. 20., IV. em., 25.), mely Dohány utcai Lakásszínház néven vált ismertté, és az ellenkultúra vagy második nyilvánosság egyik legfontosabb

központja lett. Itt 1972 és '76 között eseményeket szerveztek, melyek híre titkosan terjedt, de hamarosan legendássá vált az értelmiségi és művészközegekben. Ugyanakkor a bemutatott darabokban nem volt direkt politizálás. Politikai kérdések csak áttételesen jelentek meg, így *A betlehemi gyermekgyilkos* című darab kortárs problémákról (pl. a diktatórikus hatalom működéséről) és az emberekben élő félelmekről beszélt a bibliai témán keresztül). Az előadásokat ugyan nem tiltották be, de állandó titkosszolgálati megfigyelés alatt tartották. A műsor nagyon sokszínű volt: akadtak köztük rögtönzésszerű darabok (a próbában amúgy sem hittek), formai kísérletezések (beszélgetésszínház, naplószínház), sajátos bábszínház (Halász Péter előadásában), klasszikus szövegek újraértelmezése (pl. Csehov *Három nővérét* Halász Péter, Breznyik Péter, Bálint István alakította), de többnyire rövid jeleneteket, etűdöket adtak elő. Néha el is hagyták a Dohány utcát, így Balatonbogláron, Galántai György művészkápolnájában játszották *King Kong* előadásukat, vagy Szentendrén filmet forgattak (a Balázs Béla Stúdió segítségével) korábbi előadásuk, a *Don Juan-Leporello* nyomán.

Talán legformabontóbb eseményük az 1974 október-decemberben megrendezett *Ház-projekt* volt. Ennek keretében egy Házat építettek a lakásszínház szobájának közepén (egyfajta „ház a házban”-t). A Házba a nézők egy ablakon keresztül nézhettek be, így követhették nyomon a Ház lakóinak mindennapi életét. (az élőben megfigyelt élet témáját később a televíziós csatornák manipulált, kommersz showműsorok formájában újra felfedezik). Halászné esetében azonban valóban az élet és a színház közötti határ elmosódását láthatjuk. Ahogy a társulat egyik tagja, Bálint István megfogalmazta: „A színház törvényeit az előadók személyes viszonyai, fantáziája és ízlése formálta és változtatta, illetve a csoport társadalmi és antiszociális helyzete. A dráma a mindennapi élet drámáiból született, a magánélet pedig a művészet hatására változott meg.”

Halászné színházában a magán- és nyilvános szféra közötti határok is eltűntek. A *Ház-projekt* így azt a kérdést is felvetette, hogy vajon lehet-e egy művészeti projekt a diktatúrában a szabadság szigete? A projektbe ezen ponton a nézők is bekapcsolódtak, interakcióba léptek az alkotókkal, azáltal, hogy írásokat helyeztek el a Ház falán (többek között Tábor Ádám, Molnár Gergely, Surányi László, Szentjóby Tamás), melyek a színház valóságformáló szerepéről és benne lezajló cselekvések valóságáról szóltak.

Mindebből is látszik, hogy a Lakásszínház esetében nem annyira a bemutatott előadások voltak a meghatározók (habár színháztörténetileg ezek is érdekesek),

mint inkább a társulat által képviselt életforma, mely az alkotók (lakók) és a nézők (vendégek) számára egyaránt egy szabad, független élet lehetőségét jelentette. Hálszék közösségben éltek, és alkotóközösséget alkottak. Előadásaikba hamarosan a gyerekeik is bekapcsolódtak, akik szó szerint a színházban nőttek fel. Nézőközönségük elsősorban a baráti közegükből (az underground kultúrából) került ki. Szűk körben meghirdetett előadásaikra bejutni azt jelentette, hogy a néző a kiválasztottak, a beavatottak közé tartozik. Így az előadások elsősorban közösségi élményként maradtak fenn, ahogy ezt a későbbi visszaemlékezések tanúsítják.

Mindeközben a velük szembeni politikai fellépés mindvégig várható volt, a feljelentések nem késtek sokáig (néhányat kiemelve az ellenük felhozott vádak közül: szexuális kicsapongás, gyerekek megrontása, rossz higiénia, zsúfoltság, munkakerülés...). A besúgói feljelentésekben magukról az előadásokról kevés szó esik, sokkal inkább az életforma az, ami elfogadhatatlan. A nonszensz vádak miatt a társulat tagjai az ország elhagyására kényszerültek. Hosszas várakozás után (mert a kitelepülési vízum megszerzése sem volt egyszerű), végül különböző időpontokban megkapták az engedélyt a távozásra, melyet a hatóságok azzal indokoltak, hogy „fertőző gócot jelentenek” a társadalom egészséges testén.

1977-ben hagyták el Magyarországot, innentől Squat Theatre néven (a „squat” jogtalan letelepedést, házfoglalást is jelent) működtek. Rövid franciaországi és hollandiai tartózkodás után érkeztek meg New Yorkba, itt egy üresen álló épületbe költöztek (256 West 23rd Street), ahol művészi tevékenységük és életterük továbbra is szorosan összefonódott. Itt nyolc év alatt három fontos előadást mutattak be: *Pig, child, fire* (1977); *Andy Warhol's Last Love* (1978) és *Mr. Dead és Mrs. Fire* (1981) címen, melyek lakásban és kirakatban előadott darabok voltak. Közülük a legismertebb és leginkább helyspecifikus előadás az *Andy Warhol's Last Love*, mely részben megidézi a pop art művész ikonikus alakját. A társulat tagjai fel is kérték Warholt, hogy játssza el a darabban önmagát, de mivel visszautasította, így Bálint István öltötte magára a jellegzetes fehér parókát. A performansz elején kivetítve látható volt, amint Warhol New York utcáin lovagol, felidézve Kafka *A császár üzenete* novelláját, ahol a hírvivő soha nem jut túl a falakon, így nem tudja kézbesíteni a rábízott üzenetet. Warhol viszont célba ért, méghozzá a Squat épületébe, ahol a többi szereplő (köztük a kövér, meztelen boszorkányként megjelenő Kathleen Kendel) már várta. Az események végig álomszerű logikát követtek, hol a kirakatban, hol az alsó szinten felállított színpadon (mely Warhol művészeti stúdiójára, a Factory-ra utalt), hol az emeleten játszódtak. A jelenetek vizionáriusak,

apokaliptikusak voltak. Előbb kivetítón megjelent az Empire State Building, majd később elhangzott, hogy lángokban áll. Az előadás végén egy ismeretlen nő jött be az utcáról és Warhol ölébe ült. Balettzene csendült föl Mozart *Don Juan*ából, míg a fóliamennyezet leereszkedett. Benne, mint egy tükörben, a közönség megláthatta önmagát. Amikor a mennyezet ismét fölemelkedett, a színtér már üres volt. A „színházban” ülő nézők szembenézhettek az utcán ácsorgó tömeggel, és valamennyien láthatták magukat egy óriás TV-képernyőjén.

Warhol ugyan sohasem látta a róla elnevezett darabot, de más jelentős művészek igen. A Squat egyre ismertebbé vált a New York-i független társulatok között, így amikor 1982-ben „The Golden Age of Squat Theatre” címen rendezvénysorozatot szerveztek – melynek keretében újra lejátszották valamennyi előadásukat, művészeti akciókkal összekötve – akkor ezen olyan ismert művészek vettek részt, mint Jean-Michel Basquiat vagy Jim Jarmusch. Ám ez egyben az aranykor végét is jelente. Habár később is szerveztek különböző eseményeket, mint a *Weekend-parties*, ahol a házigazdák disc-jockey-k, rapperek, graffiti művészek voltak, vagy mint a vetítésekkel egybekötött *Movie Theatre*, de emlékezetes, nagy előadást már nem hoztak létre. Utolsó közösen megvalósított alkotásuk a *Dreamland burns* volt 1985-ben, de még ugyanebben az évben szétvált a társulat: a Squat Theatre nevet Bálint István vitte tovább, míg Halász Péter Love Theatre néven alapított új színházat. Egy közös előadásuk volt, 1987-ben, *Ambition* címen. Az új Squat későbbi előadásaiból kiemelhető a *Train to Eldorado* (1987–89), a Love Theatre előadásai közül pedig a *Kínai* (1987), ami Bartók *Csodálatos mandarin* műve nyomán készült, vagy a *Full Moon Killer* (1990–91).

Ha azt vizsgáljuk, hogy mi tette jelentőssé a Squatot, akkor egyrészt ki kell emelnünk

a szokatlan térhasználatot (lakások és kirakatok használatát), másrészt a technikai újításokat, az intermedialitás tudatos használatát. Kritikusaik kevert eszközöket (*mixed-media*) alkalmazó színházként jellemezték őket, ahol az elemek aszinkron módon vagy egymástól függetlenül működtek. Előadásaikban egyaránt használtak videó-, televízió- és filmvetítéseket. A tudatos elbizonytalanító hatások segítségével folyamatos feszültséget generáltak a fikció és a valóság, a szemlélés és a cselekvés között. A nézőket is bevonták az eseményekbe, átalakították a befogadói konvenciókat. A nézők kintről és bentről (utcáról és szobákból) egyaránt nézhették az eseményeket és egymás reakcióit. Ebben a színházban mindenki

egyszerre volt megfigyelő és megfigyelt (ami persze teljesen más tapasztalatot jelentett a nyugati nézőközönség és keleti blokk egykori lakói számára).

Mi vezetett mégis a feloszlásukhoz? Egyrészt a társulaton belüli feszültségek, másrészt az anyagi és közönségszervezési gondok. A kulturális és beilleszkedési problémák miatt később többen visszajöttek Magyarországra. Így tett Halász Péter is, aki 1991-ben tért vissza. Ekkor napi újságcikkekből rendezett előadásokat (a Katona József Színházban), együtt dolgozott a fiatal független alkotókkal, két éven át pedig egy külvárosi színház (a Kálvária téren működő Városi Színház) társigazgatója volt, Jeles Andrással együtt. A két renitens színházcsináló kapott ugyan egy üres kőszínházat, ám támogatás nélkül, a pénztelenség tehát azonnal ellehetetlenítette a színház működését. Mindennek ellenére a két főrendező meghallgatásokat tartott, társulatot verbuvált, nem teljesen amatőr, inkább a színházi élet „perifériáján” álló, kevésbé foglalkoztatott színészekből. Ez beleillett Halász koncepciójába, aki olyan „elrontatlan” színészeket keresett, akiket még nem fertőzött meg a szakma, akikben még élt a másképp fogalmazás vágya; és ez elfogadható volt Jeles számára is. Azonban már a közös társulatszervezés során egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy mennyire eltérő színházban gondolkodtak. Halászban erős volt a hétköznapi események iránti érdeklődés (lásd lakásszínház, hírszínház), ezért ő olyan színházat akart, mely „már nem élet, de már nézhető színház”. Jeles ezzel szemben azt kutatta, hogyan lehet visszatálcálni a mágikus, rituális színház gyakorlatához.

Habár egyre kérdésesebbé vált a „közös színházi nyelv” megtalálásának lehetősége, mégis sokáig hittek a szinte pénz nélkül létrehozható produkciók esélyében. Halász egy „viccszínház” tervén dolgozott (ebből lett később a *Slicc*), Jeles egy Sade-előadást, a *Szodoma százhusz napját* akarta megrendezni, az utcáról toborzott, civil szereplőkkel (ebből nem lett semmi). A színházban sor került néhány koncertre és beszélgetőestre (például Halász szervezésében volt egy tematikus est a halálról), Jeles András pedig itt mutatta be több címen is futó rendezését (*Színház a színházban*, *Play Molnár*, *Küzdelem*) Molnár Ferenc *Testőr* című darabja nyomán. Az előadásban sérült színészekkel és énekesekkel, valamint artikulációs-hangképzési gondokkal küzdő emberekkel dolgozott. A szórakoztató darabból így lett valódi egzisztenciális dráma, heroikus küzdelem a szöveggel, harc a beszéden túli önkifejezés megtalálásának lehetőségéért. A visszhangtalanul maradt darab után a Városi Színház rövid korszaka véget ért, a színháztörténetben megmaradt egy ígéretes, de kudarcba fulladt lehetőségnek.

Halász Péter utolsó nagy performansa az volt, amikor halálos betegségéről értesülve a Múcsarnok épületében előre megrendezte (2006. február 6-án) saját temetését. Egy ravatalon fekvé hallgatta végig az általa felkért barátok nekrológiáit, melyeket a koporsóban felülve időnként kommentált is, élénk és eleven halottként. Ez volt a búcsúelőadása.

Jeles András és a Monteverdi Birkózókör

Jeles András (1945–), Balassa Péter kifejezésével élve, a „másik színház” képviselője, mely radikálisan új utakat és formákat keres. A magyar színpadokon ez a keresés már a hatvanas években megindult, először a Ruszt József nevével fémjelzett budapesti Universitas társulatnál, majd a Paál Istvánhoz kapcsolódó szegedi Egyetemi Színpadon. Ettől kezdve az újítás és kísérletezés az amatőr színházakhoz és független társulatokhoz kötődött (ilyen volt az Orfeo, a Stúdió K, az Utcaszínház, a Térsház, a Szkéné, az Arvisura stb.). Jeles számára a legmeghatározóbb élményt a Halász Péter vezette Kassák Stúdió, majd a Dohány utcai Lakásszínház jelentette. Fontos megjegyezni, hogy a két öntörvényű művész pályafutása kezdetben élesen különvált: amikor Jeles vidéki kőszínházakban kezdett el rendezni, Halász már a Lakásszínház utolsó előadásain dolgozott, 1976-ban pedig emigrált, így színházi kísérletezéseik két és fél évtizeden át elszigetelve folytatódtak, egészen a Városi Színház már elemzett időszakáig.

Jeles nyolcvanas évekbeli művészetének kontextusához hozzátartozik a magyarországi performansz (Erdély, Hajas), az új táncművészeti törekvések (Természetes Vészek Kollektíva, Angelus Iván), és az új zenei irányzatok megjelenése (Új Zenei Stúdió: Vidovszky László, Sárosi László, Jeney Zoltán, Wilhelm András, Eötvös Péter, 180-as Csoport: Melis László). Mindezek a különböző művészeti ágakban jelentkező, formabontó szemléletmódok kölcsönösen és termékenyen hatottak egymásra. A filmes kísérletezés műhelye a Balázs Béla Stúdió volt, melynek ekkor Jeles is a tagja (számára itt a legmeghatározóbb alkotók: a színházzal szintén behatóan foglalkozó Bódy Gábor és Erdély Miklós). Itt fogalmazza meg első színházi tárgyú kiáltványát, melynek címe: „Levél a Balázs Béla Stúdió tagságának egy színházi laboratórium létrehozásáról”. Ebben azt állítja, hogy a színház (tradicionális, de már rég nem eredeti funkciójában) menthetetlen. Mi lehet a megoldás? Jeles szerint csak az, ha megpróbáljuk előlről kezdeni az egészet. Ez nem

mást jelent, mint az alapvető, ám feledésbe merült kérdések újbóli felvetését, mint például: Legyenek-e színészek? Legyen-e drámai mű?

A színházi alkotóknak tehát ugyanazokat a kérdéseket kell felvetniük, mint a happeningek, akciók, performanszok létrehozóinak. Jeles a színházi konvenció megfordításaként és paródiájaként azt a meglepő ötletet fogalmazza meg, mely szerint – a színpadon mozdulatlanul és kifejezéstelen arccal álló színészekkel szemben – a nézők lehetnének azok, akik átvennék és imitálnák a színészi azonosulás szerepét (sírva, nevetve, végletes érzelmeket mutatva, képtelen cselekedetekre ragadtatva magukat). Azonban pontosan látja, hogy a „színházi gépezet” nem fogja megkérdőjelezni saját működését, így az alapvető kérdések felvetése az amatőrökre vagy a szakma peremén állókra marad. Ebből adódik a BBS-en belüli Színházi Laboratórium elképzelése, melynek elsődleges feladata a következetes és kötelező jellegű kísérletezés lenne. Ez a műhely végül nem valósult meg, de néhány évvel később, a Monteverdi Birkózókör előadásait a BBS stábjá rögzítette (rendező és operátor: Jeles András), és ma már csak a videófelveteleknek köszönhetően alkothatunk hozzávetőleges képet ezekről a valódi színházi eseményekről.

Az 1987-ben megalakult Monteverdi Birkózókör hamar legendává vált. Ez a mindössze néhány évig működő színházi csoport csak három előadást hozott létre, de a magyar alternatív színháztörténetben elfoglalt jelentősége mégis megkérdőjelezhetetlen. A kezdetben még névtelen társulat toborzóján mintegy harminc-negyven jelentkezőből választotta ki Jeles András azt a tucatszámú embert, akikkel a későbbiekben együtt akart dolgozni. A Kassák Klubban tartott válogatás közel másfél hónapon át tartott. A helyzetgyakorlatokon véletlenszerűen „talált” mondatokat és szituációkat kellett a színészeknek előadniük, különféle légző, járó, mozgásgyakorlatok mellett. Intenzív előkészületek voltak ezek, egy konkrétan még nem is tervezett előadáshoz. A társulat nevét az egyik gyakorlat adta: a színészek, végtelenül lelassított mozgással, Monteverdi zenéjére birkóztak, egyfajta kontakt improvizációként.

Ez is mutatja, hogy Jeles célja nem repertoár-előadások létrehozása, hanem teljesen szabad próbák sorozata volt. Az apró jelenetek idővel mégis összeálltak: így született meg a magyar színházi életben páratlan kísérlet, a haiku-színház.

A *24 haiku* a Monteverdi Birkózókör bemutatkozó előadása volt, melyben a szereplők maguk választották ki saját haikuikat. Ezekbe a rövid jelenetekbe, miniatúrákba (hiszen a klasszikus japán haiku rímtelen 3 soros, 17 szótagos vers) kellett belesűriteniük egy-egy önálló és érvényes világot. Így a *24 haikuban* 24 különálló

mikrokozmoszt vagy egy 24 felvonásos darabot láttak a Kassák Klubban azok a szerencsések, akik befértek. A bejutás nehézségét jól jelzi Jeles András Nádas Péterhez intézett levele:

A Monteverdi Birkózókör első bemutatója (24 haiku) a 80-as évek elején az ún. Kassák-stúdióban volt. Mi akkoriban közönségszervezéssel persze nem foglalkoztunk, mégis minden előadáson zsúfolt ház volt, ezen az első bemutatón is, elég sokan kinn rekedtek, tehát lezárattam az ajtókat, ne zavarogjanak a járókelők. A házon belül elült a zaj, csak az utcai kirakatportált ütötte-verte hosszú percekig két huli-gán („Két gésa utazik a vonaton: a Gárdonyi gésa meg a Jókai Mór”), mint utóbb megtudtuk, a két Miklós helytelenkedett: Erdély és Mészöly.

Nem szokványos, hogy egy induló társulat – melynek valamennyi tagja fiatal, lelkes amatőr volt – ekkora „hisztériát” gerjessen értelmiségi- és művészkörökben. Ennek oka az volt, hogy már az első bemutatón mindenki érezte, hogy amit lát, az nem színház, hanem több annál: összművészeti alkotás (a megkomponált színpadképekkel és Melis László gongzenéjével), és egyfajta ősi szertartás, mely olyan érzéseket kelt a résztvevőben, amilyeneket talán a No-színház nézői élhettek át.

Jellemző Jeles komplex és minden kötöttségtől mentes munkamódszerére, hogy a haikuk próbáival párhuzamosan elővette Dobozy Imre *Szélvihar* című darabját, melyet végül *Dramai események* címen mutattak be a Petőfi Csarnokban. Míg a haikuk többségéből hiányzott a komikum, hiszen Jelest ebben az esszenciális formában elsősorban a drámai jelenlét és a katarzis érdekelt, addig a Dobozy-darab színpadra állításakor a színészek a szöveg teljes kifigurázására törekedtek. Szó szerint a „szavakon lovagoltak”. Egy akkori politiccs (’56-ot ellenforradalomként bemutató) szövegből így jött létre egy radikálisan eltérő előadás. A szöveget ugyanis, közmegegyezéssel, értelmezhetetlennek nyilvánították; ezért úgy viszonyultak hozzá, mintha egy ismeretlen korból fennmaradt talált tárgy, egy „régészeti lelet” lett volna, egy olyan rejtjeles üzenet, melyet a színpad nyelvére kellett lefordítaniuk. A szöveget, teljes felbontás során, dekonstruálták. Ám mindeközben (néhány húzástól eltekintve) szinte semmi változtatás sem esett az alapszövegen. Épp ellenkezőleg, Jeles színészei a maga teljes terjedelmében: a szerzői instrukciókkal, a színpadon soha fel nem hangzó „félre” utasításokkal együtt mondták fel az egészet, ám mindvégig és következetesen semmilyen „átélést” nem tanúsítva, a legnagyobb elidegenedéssel. A női szerepeket nagyrészt férfiak játszották,

a jelmezek hevenyészettek és esetlegesek voltak (habár épp eklektikájukban állt szokatlan eredetiségük), a szereplők elbeszéltek egymás mellett. Minden felhangzó szó vagy mondat értetlenségbe fulladt, minden mozdulat és gesztus félrement. A beszéd és a cselekvés között semmilyen kapcsolat nem jött létre, legfeljebb egymás torzképeként utaltak egymásra.

Az '56-os sematikus parasztragédiához a színészeknek (akik alternatív művészek, zenészek, lázadó diákok voltak) semmilyen közülük nem volt. Az előadás így arról szólt, hogy egy tüntetően idegen közegben bolyong néhány félrerajzolt, torz és groteszk alak. Nézői szemmel valamennyien mélyen együgyűnek tűntek egy demagógiáktól átítatott, debil és primitív világban. A parasztok és a kisemizettek társadalmát Dobozy műve megtévesztő és hamis módon ábrázolta, Jeles nagy leleménye viszont abban állt, hogy nem akarta imitálni a szegények világát, hanem megteremtett egy másik, a valóság képzetétől teljesen elszakadó univerzumot – a nincstelenek világát –, amely egy idő után visszautalt eredeti ősképre, arra a mély, egyszerre fizikai és lelki nyomorra, szellemi mélyszegénységre, mely jelen van minden korban. Jeles alakjai a valódi küzdelmet képviselték egy minden ízében hazug világrendben, és azzal szemben. Utolsó emberekként, véglényként tengődtek a kultúra pusztulása utáni állapotban, ahol a szépség csak töredékesen és utalásszerűen (Mozart és Bach zenéjének közvetítésével) jelenhetett meg.

A társulat harmadik bemutatója *A mosoly birodalma* volt, melynek irodalmi kiindulópontját Mrozek *Rendőrség* című drámájának első felvonása (egy kihallgatásjelenet) adta. Ennek megzenésített töredékeihez azonban vendégszövegek társultak (Petőfi-, Majakovszkij-, Goethe-versek), így jött létre egy kortárs opera vagy oratórium. Melis László zenéje a próbafolyamattal párhuzamosan íródott, felhasználva a színészi improvizációkat és a próbákon megszülető ötleteket, így a kész zenei anyag szinte az utolsó pillanatban állt össze. A színpadi megjelenítés a barokk színházat idézte és Kardos Sándor Hórusz-archívumát, az elrontott fényképek gyűjteményét (ebből egyes képeket a próbák során a színpadi állóképekhez fel is használtak).

Azonban – ez is mutatja Jeles munkamódszerét, kockázatra épülő színházát – a bemutatóval sem nem zárult le az alkotás folyamata: annak érdekében, hogy továbbra is fennmaradjon a feszültség és a kihívás, a színészeknek minden egyes előadáson valamilyen váratlan és meglepő dolgot kellett rögtönözniük. A rendező így biztosította a játékhoz szükséges izgalmi állapotot, így vált a színpad kiismerhetetlen tereppé (melyhez az is hozzájárult, hogy különböző helyszíneken léptek

fel: Múcsarnok, Szkéné, Almássy tér): a játékosok tehát teljes bizonyossággal sohasem tudhatták az adott előadás pontos kimenetelét.

Amilyen váratlan volt a Monteverdi Birkózókör betörése az alternatív színházi életbe, olyan hirtelen ért véget a működése. A csoport feloszlásának oka a mai napig nem tisztázott, nem volt egy végső pont, amikor nyíltan kimondták volna a megszűnésüket, a társulat tagjai számára is máskor és máshogyan zárult le az addig közös történet. A Monteverdi talán túlnőtte magát, kezdett üzemszerűen működő gépezetté válni, és ettől a funkcionalizálódástól mentette meg Jeles azáltal, hogy leállította. Az is lehet, hogy így érezte biztosítottnak a személyes szabadság, a valódi függetlenség megőrzését – mind önmaga, mint a csoport tagjai számára. Arról sem feledkezhetünk meg, hogy a Monteverdi-tagok nem voltak hivatásos színészek, számukra a színházcsinálás nem professzionális tevékenységet jelentett, hanem saját útkeresésük egy fontos állomását. A további közös munka azonban már másfajta szervezést és működési kereteket, valamint a tagok részéről is nagyobb elhivatottságot, kizárólagos elkötelezettséget igényelt volna. A nyíltan sohasem deklarált, egyszerűen csak bekövetkezett feloszlás után az egykori Monteverdi Birkózókör rendezője és tagjai új irányokba indultak: a színészek útja többnyire eltávolodott a színháztól. Példájuk mintha azt igazolná, hogy egy valódi színházi laboratóriumi munkát követően a hagyományos színházcsinálás felé fordulás értelmetlen és lehetetlen.

Szakirodalom

- Balassa Péter (1989): *A másik színház*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Beszélgetés a Kassák Színházról 1984. május 22-én az Artpool Stúdiójában* (1985). <https://artpool.hu/Al/al11/KHS-1.html>
- Darida Veronika (2013): *Jeles András és a katasztrófa színháza*. Kijárat Kiadó, Budapest. Halász-különszám. *Színház, 1991*(10–11).
- Imre Zoltán (2018): *Az idegen színpadra állításai: A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*. Ráció Kiadó, Budapest.
- Imre Zoltán (szerk.) (2008): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Jeles András (1993): *Tördékek*. 8 és fél Bt, Budapest.
- Koós Anna (2009): *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Monteverdi-variációk* (2014). <https://szinhaz.net/2014/09/14/monteverdi-variaciok/>

8. Női performerek (Marina Abramović, Ladik Katalin)

A performansművészet történetében végig jelen voltak női előadók is (habár néha háttérbe szorulva, ahogy a Gutai csoportban Atsuko Tanaka vagy a butohban Aschikawa Yoko). Különösen a testművészeti akciók és feminista önéletrajzi performanszok kapcsán azonban fontos kiemelni néhány nőművészt, akik bátorsággal és szabadságukkal sokak számára jelentettek inspirációt.

Marina Abramović performatív önéletrajzai

Az ex-Jugoszláviában született Marina Abramović (1946-) mára egyike a legismertebb performansművészeknek. A belgrádi Művészeti Akadémia képzőművészeti szaka felől indul, és festészetében áttörésként tartja számon *Három titok* (1965) című képét, melyen három tárgyat színes anyagokkal takart le, és az így ábrázolt titokba vonta be a nézőt, akit a műalkotás résztvevőjévé tett (később ezt a képet a témáját megjelenítő installációval együtt állította ki). A hetvenes évek elején tagja a Hallgatói Kulturális Központ köré szerveződő progresszív fiatal alkotók csoportjának, ahol először fónikus kísérleteket folytat, majd testművészeti akcióival hívja fel magára a figyelmet. Ezek közül az első igazán radikális az 1973–75 között készült *Rhythm*-ciklus. A *Rhythm 10* egy szerb kocsmajátékot idéz, melyben az asztallapon széttárt kéz ujjai közé szúrnak egy gyorsan mozgatott késsel, és minden hiba után inni kell. Abramović a római Villa Borghese-ben előadott performansz során 10 kést használt, miközben belső impulzusok diktálta ütemben balkeze ujjai közé szúrt (ha melléütött, akkor kést cserélt), miközben magnóra vette a hangokat, majd a felvételt visszafelé lejátszva megismételte az akciót, egy másik diktafonnal rögzítve a hangokat. Később így írja le ezt az eseményt: „Megtapasztaltam az abszolút szabadságot. Éreztem, hogy a testemnek nincs határa, korlátai, hogy nem számít a fájdalom, semmi sem számít. Megszédültem. Megrészegültem a kézhez

kapott, túlradó energiától. Ez volt az a pillanat, amikor tudtam, rátaláltam a műfajomra.”

A *Rhythm 5* (1974) előadása viszont kudarcba fulladt. Az 5-ös szám az ötágú csillagra (a kommunizmus jelképére) utalt, melyet Abramović dupla fasínek-ből a belgrádi Hallgatói Központ udvarán épített fel, a fasínek közötti forgácsra a performansz elején rászórta levágott körmét és haját, majd meggyújtotta és a belső csillag körébe feküdt. Azonban a lángok a lábába kaptak, az oxigén elfogyott, elvesztette eszméletét – a nézőknek kellett kimenteniük a művészt (aki nem hallgatott a nézőtéren jelenlevő Beuys előzetes figyelmeztetésére: „légy óvatos a tűzzel!”). Az életveszélyes kísérlet ugyanakkor fokozta az iránta való érdeklődést, még ebben az évben került sor a nápolyi Studio Morróban tartott hatórás akciójára, a *Rhythm 0*-ra, melyhez egy útmutatót készített a közönségnek: „72 tárgy található az asztalon, amit szabadon használhat rajtam. Én vagyok a tárgy. Ez idő alatt minden felelősséget vállalok.” Az asztalon egyaránt voltak ártalmatlan és veszélyes tárgyak (parfüm, toll, villa, rózsa, harang, olló, tükör, sál, kés, tű, cukor stb. – valamint egy pisztoly egy golyóval). Az este 8-tól hajnal 2-ig tartó akció első pár órája eseménytelenül zajlott, a mozdulatlanul és rezzenéstelen arckifejezéssel álló művészt előbb alig érték inzultusok, majd a közönség felbátorodott és eldurvult: többen közülük tárgyként kezelték, fizikailag bántalmazták (levetkőztették, tüt szúrtak bele, késsel megvágták a nyakát stb.). Végül Abramović az előre kiszabott idő letelte után szembefordult a nézőkkel: „Pokolian néztem ki. Ott álltam félmez-telenül, a testem vérzett, a hajam csuromvíz volt. Különös dolog történt: abban a pillanatban félni kezdtek tőlem az emberek.”

Valamint ekkor egy alapvető tapasztalatra is szert tett: „Akkor döbbsentem rá, hogy a közönség meg is tud ölni.”

Egyik legtöbbet idézett performansa az 1975-ös *Thomas Lips*, az innsburcki Krininger Galériában (Erika Fischer-Lichte ennek leírásával kezdi *A performatívitás esztétikáját*).

Az esemény instrukciója:

Lassan megeszem 1 kiló mézet
ezüstkanállal
Lassan megiszom 1 liter vörösbort
kristálypohárból
Eltöröm a poharat a jobb kezemmel

Egy ötágúcsillag-formát vágok
borotvapengével a hasamba
Erősen megkorbácsolom magam,
addig, míg végül már nem érzem a
fájdalmat
Lefekszem egy jégtömbökből készült
keresztre
A gyomromra irányított felfüggesztett
fűtőtest hőjétől a bőrömbe vágott csillag vérzik
A testem többi része jéghideg.

A *Thomas Lips* szokatlan kihívás elé állítja a nézőt, mivel nem esztétikai, sokkal inkább etikai kérdésekkel szembesíti. Nézheti-e bárki egy másik ember nyilvánvaló szenvedését (még akkor is, ha az semmilyen jelét nem mutatja a szenvedésnek, és mindez egy művészi akció része), vagy közbe kell avatkoznia? A performansz végül 30 percen át tartott, amikor az erősen vérző Abramovićot Valie Export (oszták performanszművész) lehúzta a jégtömből.

Abramović ebben az évben ismerkedik meg alkotó- és élettársával, Ulayjal, akivel számos közös akciót készítenek, a *Relation worktől* kezdve, melyben a férfi és a női principiumot vizsgálják, a *Relation in Space* összecsapódó testakcióján át olyan munkákig, mint a Bolognában bemutatott *Imponderabilia*, ahol a Galleria Comunale d'Arte Moderna múzeum ajtajába állva, meztelen testükkel egy szűk emberkaput alkottak (az érkező nézőknek közéjük préselődve kellett áthaladniuk).

Az Ulayjal közös munkák azt igazolják, hogy Abramović számára a munka és az élet szorosan és szétválaszthatatlanul összekapcsolódik. Közös életük szinte minden szegmense egy látványos művészi (élet)kísérlet része: így éveken át egy lakókocsiban élnek, a bennszülöttek közé költöznek, vagy múzeumokban órákon át mozdulatlanul ülnek (kiállítási tárgyakként) egymással szemben. Leghosszabban tervezett, legnagyobb performanszuk a Kínai Falon való átkelés, ahol a fal két oldaláról indultak és három hónapon át gyalogoltak egymás felé. Az eredeti cím (*Lovers*) időközben megváltozik (*The Great Wall Walk*), és a séta egyben kapcsolatauk végét jelenti. Az út tanulságait Abramović így fogalmazza meg:

Korábban megvolt az erős érzelmi kapcsolat, akkor lett volna súlya, ha egymás irányába tartunk... már-már legendás szerelmi történet, ahogy a szeretők a sok szen-

vedés után egymásra találunk. Ez elmúlt. Most már csak a puszta fal és közöttem zajlik a csata. Újra kell definiálnom a motivációimat. Mindig eszembe jutnak John Cage szavai: „A Ji-king szerint a nekem legkevésbé tetsző válaszokból tanulok a legtöbbet.”

Az egykori szerelmesek találkozásából így lett végül búcsú, melyet későbbi performanszaiban többször felidéz.

Abramović nagy nemzetközi sikerei közül érdemes kiemelni 97-es szereplését a Velencei Biennálén, ahol az olasz pavilonban (mivel a jugoszláv pavilon visszautasította) mutatta be *Balkan Baroque* performanszát, mely a délszláv háború borzalmát idézte fel, és amellyel elnyerte az Arany Oroszlán díjat. Négy napon át, napi hét órában, padlóra halmozott, véres tehéncsontokon ült, azokat tisztogatta (a rothadó húsokból kukacok keltek ki), miközben a háta mögötti vetítövásznon a partizán szülei fotói látszottak, ő pedig jugoszláv népdalokat énekelt, egy patkányokról szóló mesét szavalt, végül eksztatikusan táncolt. Ahogy megfogalmazta: „Ez a *Balkan Baroque* lényege: iszonyú mélységesen felkavaró történet, amit szexi tánc követ, majd ezt követően visszatérünk a véres borzalomba.” Ez a performansz is igazolja Abramović társadalmi elkötelezettségét: a művészetnek reflektálnia kell a világ valós eseményeire, fel kell mutatnia a háború borzalmát, és saját eszközeivel kell protestálnia.

Nem sokkal ezután Abramović felkeresi a Guggenheim igazgatóját egy ambíciózus tervvel: az foglalkoztatja, hogy miként lehet megőrizni a performansztörténet legfontosabb előadásait. Úgy akarja elmesélni a performansz egy sajátos történetét, hogy közben lehetőséget ad az újraértelmezésre is. Ez a terve csak jóval később, 2005-ben valósul meg, *Seven Easy Pieces* cím alatt, melyben Joseph Beuys, Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane egy-egy művét játssza újra, önmagától pedig a *Thomas Lipset* és egy új performanszot (*Entering the Other Side*) ad elő.

Azt a tényt, hogy Marina Abramović esetében az élet és a mű összetartozik, mi sem tanúsítja jobban, mint hogy saját életrajzát többször is színre viszi. Először 1992-ben *Biography* címen, Charles Atlas videóművész segítségével, egyfajta kiterjesztett performanszként, melyben központi szerepet kap az Ulaytól való függetlenedése. Az ötlet először a Nagy Falon tett séta után fogalmazódik meg benne, így ez egyfajta terápia is. A darab központi „Viszlát-jelenetében” Maria Callas előadásában a Casta Diva szólt, míg Abramović szavalva vett búcsút

a szélsőségektől, a tisztaságtól, az együttléttől, az intenzitástól, a féltékenységtől, a könnyektől, a boldogtalanságtól, a magánytól stb. – de elsősorban Ulaytól.

Több mint tíz évvel később *The Biography of Biographies* című szövegében arról beszél, hogy az életrajz mindig rendszerezett, blokkokba strukturált múlt, egy elemzett történelem. Ugyanakkor saját életrajzát „work in progress”-nek tartja, egy befejez(het)etlen tervnek, melynek megrendezésére hol ő maga vállalkozik, hol más rendezőket kér fel, ahogy a többi szereplő is folyton változik. A 2004-es *Biography remix* (melyet Michael Laub rendezett) előadás például azért volt különleges, mert Ulayt Ulay fia alakította.

A legemlékezetesebb fejezet az életrajzok történetében kétségkívül 2011, amikor Robert Wilsont kéri fel rendezésére, közvetlenül 2010-es, *The Artist is Present* kiállítása után, mely három hónapon át tartott a New York-i Modern Művészetek Múzeumában, és ahol bárki helyet foglalhatott a művésszel szemben, aki valóban „jelen volt”, pontosan 736 és fél órán keresztül. Robert Wilson, akit művei nyomán már a hetvenes évek óta ismert és csodált, szintén felkereste itt. Abramović visszaemlékezését idézve:

Bob már tudta, hogy értem a jelenlét fogalmát, és azt, hogy jelen tudok lenni a térben, amikor leült velem szemben a MoMA-ban a *The Artist is Present* alatt. Ez idáig az életemet a *The Biography* és a *The Biography Remix* című művekben ötféle módon, öt különböző rendező mutatta be. Most, a hatvanas éveim elején, szerettem volna létrehozni egy monumentális alkotást, ami nemcsak az élettörténetemet, hanem a halálom és temetésem történetét is elmeséli.

Érdeemes röviden felidézni, hogy Robert Wilson jelentősége és hatása a performansz történetére (*A süket pillantása* 1970-es bemutatója óta) megkérdőjelezhetetlen. A jelenlét erejét a wilsoni színpadon a legszebben Pilinszky János jellemezte a *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* dialógusregényében, de Erdély Miklós is azt írta az *Einstein a tengerparton* kapcsán (1978-ban), hogy a korszak legambíciózusabb energiái a színházban gyűlnek össze, elsősorban Wilson színházában, mely sajátos időstruktúrájával (az előadás végén a nézők 30 percen át azt figyelhették, amint az üres színpadon egy vízszintes fénycsík függőlegesre fordul) a nézői tekintetet is szempontváltásra kényszeríti.

Wilson formális képszínháza, a *Life and Death of Marina Abramović*, a színesi szabadságot a minimálisra korlátozta, a színész csak egy eleme a pontosan

megkonstruált színpadi látványnak (melynek döntő tényezője a fény). Abramović ezért joggal írta, hogy „Bobbal a munka rémálom volt, de nagyon fontos elemény is. A próbákon soha semmit nem hagyott a képzeletnek: teljes jelmezben, sminkben és világítással kellett készülnünk.” Ugyanakkor olyan kihívások elé is állította (nemcsak színpadon kellett szerepelnie, de énekelnie is kellett, továbbá meg kellett jelenítenie saját anyját...), mely felért a performanszok kihívásaival. A legnagyobb kihívást azonban kétségkívül az jelentette számára, hogy átengedje a kontrollt és az irányítást. Együttműködésük eredményesnek bizonyult: a groteszk zenés komédia vagy vígopera (*opera comique*) három éven át nagy sikerrel ment a világ különböző színházaiban, és fontos fejezetet alkotott mindkét művész életútjában.

Ladik Katalin hangperformaszai és performansz-színháza

Szintén az ex-Jugoszláviából, de a vajdasági magyarok közül származik az újvidéki Ladik Katalin (1942–), aki napjainkra a performansz világszerte elismert művészei közé került. Fontos hangsúlyozni, hogy a hatvanas évektől egészen a nyolcvanas évek végéig a jugoszláv művészek előnyösebb helyzetben voltak, mint a Magyarországon élők, mivel szabadon (útlevéllel) utazhattak, jobban ráláthattak a nyugati kultúrában lezajló folyamatokra, elevenebben kapcsolódhattak az új irányzatokhoz. Ez látszik az 1965-ben alakult *Új Symposion*-kör tevékenységén is, melyben teret kaptak az avantgárd és neoavantgárd művészeti kísérletek (már láttuk, hogy Tolnai Ottó egyik cikkében jelent meg az első leírás *Az ebéd* happeningről).

Ladik Katalin, aki költőként és színésznőként határozza meg magát (habár megélhetési okokból egy ideig banktisztviselőként is dolgozik), a kezdeti években csatlakozik a körhöz. Első verseskötete, a *Ballada az ezüstbicikliről*, 1969-ben jelenik meg, hanglemezsmelléklettel (világszerte is az első fónikus kiadványok között). Ladikra elsősorban hangköltészete révén figyelnek fel. Az emberi hangot ismeretlen, ritkán használt tartományok felé terjeszti ki (a sikolyok, suttogások, kiáltások, nevetések, zihálások, zizegő, susogó, berregő hangok, váratlan hanghatások által). Lerombolja a nyelvet miközben új nyelvet teremt, melynek érzéki (auditív) hatása sokkal lényegesebb, mint a fogalmi jelentése. Egyaránt használja a népköltészet (archaikus) és a szürrealizmus (mitikus-erotikus) elemeit, így alkotásai egyszerre ősi rítusok felidézései és a konvenciók elleni formabontó lázadások.

A hangkölteményeket testművészeti akciók keretében adja elő, saját nőiességét is felhasználva.

1971-ben csatlakozik a Bosch+Bosch neovantgárd csoporthoz, melyet 1969-ben Szabadkán alapított Slavko Matkovic és Szombathy Bálint, majd később olyan művészek kapcsolódtak hozzájuk, mint Kerekes László vagy Csernik Attila. A nevében a flamand festészet vizionárius alkotójára és egy modern techcégre egyaránt utaló csoport a művészet és az élet egységét hirdette, a nyitott életformákban és életterekben hitt. Munkáikban megfigyelhető volt a fluxus, a konceptuális művészet, az arte povera, a land art hatása, valamint sokat kísérleteztek az új médiumok (fotó, film, videó) használatával, de alkotásaikban szerepet kapott a vajdasági táj is mint a művek forrása és közege (ahogy ez megfigyelhető Kerekes László hang- és zajgyűjtéseiben, tájkorrekcióiban). Ladik ekkor elsősorban multimédiás performanszokat készített, például zenei partitúráként énekelt le szabásmintákat, kiállításokkal egybekötött eseményeken (később is megfigyelhető, hogy a szabásmintát „vizuális kollázs-partitúráként” kezeli). Valamint jellegzetes akciója volt 1974-ben az *Újvidék leúsztatása a Dunán*, amikor újvidéki képeslapokat dobált a folyóba, melyről közben fotódokumentáció készült.

A Bosch+Bosch megmaradt független alkotók közösségének, egyetlen kollektív alkotásuk az 1975-ös *ART* a palicsi tó kiszáradt medrében (az A, R, T betűk elhelyezése, egyfajta land artként). Ez egyben a csoport végét is jelentette, bár ekkorra már többen kiváltak, köztük Ladik is (akinek '76-ban jelenik meg második lemeze, *Phonopoetica* címen.)

A hatvanas évek végére Magyarországon is egyre többen felfigyelnek rá. Első budapesti látogatása legendás. Miután az *Új Symposion* oldalain mail-art levelezést folytat Szentjóby Tamással, az felhívja Budapestre, ahová 1968. április 31-én érkezik meg. Másnap (május 1-jén) a szállodája előtt egy kutyás férfi várja, aki elviszi a szentendrei Duna-partra, ahol előbb egy meztelen hátát ostorozó, lábát pedikűröztető férfit lát (Erdély Miklós), majd ki kell csomagolnia egy alufóliába bugyolált ember-múmiát (Szentjóby Tamást), hogy egy közösen elfogyasztott halkonzerv után visszainduljanak a városba. A fotókon megörökített happening az *UFO* címet viseli, és ez Ladik első személyes találkozása a magyarországi neovantgárral.

Két évvel később, a József Attila Művelődési Házban, kerül sor Ladik első magyarországi performanszára, *Sámánének* címen. Ekkor a hangköltemények után sámánöltözékben (mely felsőtestét meztelenül hagyja) ad elő egy rítusszerű

jelenetet, mely hatalmas felháborodást és vitát kelt, ekkor ragad rá a „meztelen költőnő” jelző.

Fontos kiemelni, hogy Ladiknál a női test felvállalása nem exhibicionizmus, hanem harc és lázadás egy olyan férfidomináns társadalomban, ahol költőnként és színésznőként eleve hátrányos helyzetből indul. Ladik ösztönösen lett nőművész, és bár gyakran a feminizmus képviselőként tartják számon, ő elhatárolódik minden címkézéstől és besorolástól. Nála minden akció zsigeri kiállás a női egyenjogúság, emancipáció, intellektuális elfogadás és szexuális felszabadulás mellett. Ám épp öntörvényűsége miatt tud mindig hiteles maradni.

Színészként többnyire kettévált hivatásos színházi munkája (az Újvidéki Színház tagjaként) és performanszművészete, melyet egyszemélyes színházként definiált. A kőszínházba csak kétszer tudta bevinni saját világát: a *Bayer-aszpirin* (1982 és '89) esetében és a beckett-i *Ó, azok a szép napok* egy sajátos változatában, melyet *Az utolsó opera* címen mutattak be (1990-ben, Boris Kovác zenéjével, az Újvidéki Színház kistermében), és amely zenei performansz volt, énekeszékkel és mozgással. Az előadás hangulatát alapvetően meghatározta az akkor kitört délszláv háború.

A *Bayer-aszpirin* monodramát (mely először a *Versek könyvében* jelent meg) Tolnai Ottó eleve Ladik Katalinnak ajánlotta, akinek munkásságát az *Új Symposium* révén kezdetektől fogva nyomon követte. Érdemes a darab szerzői utasítását hosszabban idézni:

*a darabbal semmi mondanivalóm sincs.
a költészetben (legyek karfiol – világpor stb.) kikísérletezett
materialista po-etikám (illyés használja follen kapcsán kis választja így el)
követeli a teret
e teret
egy új materialista színházat
(amely egyformán angyali és könyörtelen)*

Tolnai kiemeli, hogy a valóban szabad vers eredményeit még nem kamatoztatta a színház, ami azért lényeges, mert Ladik sem drámaként, hanem versként értelmezi a szöveget (ráadásul olyan szabadversként, melynek ő maga is társalkotója lesz).

A darab rendezésére Jancsó Miklóst kéri fel (ez egyike kevés színházi kísérletezésének), aki végig a térben instruálja a darabot. A díszlet egy kör alakú aszpirin-pódium, felette egy nagy tükörrel. A színszimbolikát meghatározza a fekete-fehér, kevés tárgyat használnak (esernyőt, madártollakat, valamint Ladik többször átöltözik a színpadon). Konkrét cselekmény nincs, egy migréntől gyötört asszonyt látunk, aki felidézi élete (főképp szerelmi élete) egyes eseményeit. A darab voltaképp egyszemélyes szenvedéstörténet, melynek végén a nő alakja a Bayer-aszpirin ragyogó keresztjére feszül, egyfajta profán megvilágosodásban.

Ladik számára ez egy „maratoni passiójáték” volt, vagy ahogy a kritikák megfogalmazták, egy rituális happening. Az eseményjelleg az idők során egyre jobban felerősödött. Az első évben szerda esténként játszotta, és ahogy visszaemlékszik: „minden szerdán, miként szertartásra jöttek a katarzis élményére vágyó emberek. Én sikoltottam, vetkőztem, haltam meg szerdánként – helyettük.” 1989-ben felújították az előadást, akkor Ladik még szabadabban bánt az eredeti szöveggel: egyrészt saját életrajzi elemekkel egészítette ki, másrészt hangköltészeti előadásában egyszerre torzította és emelte ki bizonyos részeit. A szavakhoz kötődő értelem helyett egy másfajta értelmet adott a szövegnek, mely a művész hangján, mozgásán és gesztusain keresztül nyert kifejezést. Így valóban sikerült létrehoznia egy artaud-i értelemben vett „kegyetlen színház”-at, mely a szereplő naiv és őszinte jelenlététől egyszerre volt angyali is. Hozzátehetjük, hogy Tolnai Ottó versszínházának is ez a nem-színház volt az egyik leghitelesebb előadása.

Szakirodalom

- Abramović, Marina (2021): *Aki átment a falon* (Nagy Ágnes ford.). Athenaeum, Budapest.
- Abramović, Marina (2004): *The Biography of Biographies*, Edizioni Charta, Milano.
- Fischer-Lichte, Erika (2009): *A performativitás esztétikája* (Kiss Gabriella ford.). Balassi Kiadó, Budapest.
- Szombathy Bálint (2019): *B+B*. Forum Kiadó, Újvidék.
- Ladik Katalin (2002): *Hvari napló Budapestről*. <https://www.zetna.org/zek/folyoiratok/72/ladik.html>
- Tolnai Ottó (1992): *Verseik könyve*. Széphalom Könyvműhely, Budapest.
- Oláh Tamás (2023): Aszpirinnel fogok áldozni. *Theatron*, (17), 35–41.

9. Performansz és tánc (Yvonne Rainer, Steve Paxton, Jérôme Bel)

Yvonne Rainer és a nemet mondás

A 20. század második felében megfigyelhető tendencia a tánc újradefiniálása, elsősorban Merce Cunningham hatására egyre többen vallják, hogy bármilyen mozdulat lehet tánc. Szintén hozzá kötődik annak a felismerése, hogy a test minden része egyenrangú, a mozdulatok lehetnek egymástól és a zenétől is függetlenek, bármilyen térben lehet táncolni, és a művészet nem jelentéssel bír, hanem új tapasztalatokat nyit meg.

Cunningham sokszor hangsúlyozta, hogy a tánchoz nem kellene különleges mozdulatok, a leghétköznapibb mozgások is (amilyen például a járás) tekinthetők táncnak. A tánc lényege az „erő és hajlékonyság”. Ezeket a felismeréseket Amerikában a posztmodern tánc első képviselői viszik tovább. 1962-ben alakul meg a Judson Dance Theatre, a legendás manhattani koreográfiai műhely, melynek alapítói között volt Yvonne Rainer és Steve Paxton, és működésének két éve alatt olyan neves művészek (koreográfusok, zeneszerzők, vizuális művészek) csatlakoztak hozzájuk, mint Trisha Brown, Lucinda Childs, David Gordon, Meredith Monk, Carolee Schneemann. Központjuk a Judson Memorial Church volt, egy üres, használaton kívüli templom, mely új színpadi teret biztosított számukra.

Yvonne Rainer (1934–) Martha Grahamnél kezd el táncolni, majd a hatvanas évek elején részt vesz egy Robert Dunn által tartott kurzuson a Merce Cunningham Studióban (ebből nő ki a Judson alapcsapata). Eleinte főleg csoportos munkákban szerepel, melyekben professzionális és amatőr alkotók dolgoznak együtt. Cage nyomán munkáiban a véletlen-elvet alkalmazza, és különösen érdekli a mindennapok vizsgálata, ahogy ez egyik első fontos koreográfiája, az *Ordinary Dance* (1962) esetében is megfigyelhető. Munkáiban a konvenciók ellen lázadás és a tagadás esztétikáját képviseli, melyet nyíltan megfogalmaz 1965-ben közzétett *Nem-manifestumában*:

Nem a látványosságra.

Nem a virtuozításra.

Nem az átváltozásokra, a varázslatra és a szemfényvesztésre.

Nem a sztárkép csillogására és transzcendenciájára.

Nem a hősökre.

Nem az antihősökre.

Nem a trash képekre.

Nem az előadó vagy a néző bevonására.

Nem a stílusra.

Nem a campra.

Nem a néző az előadó általi trükkös elcsábítására.

Nem az excentritásra.

Nem a megindításra vagy a megindultságra.

Egy évvel később elkészíti legismertebb koreográfiáját, a *Trio A*-t, melynek alcíme: *The Mind is a Muscle*. Ezzel egyidőben egy tanulmányt is ír a táncban megfigyelhető minimalista tendenciákról (*A Quasi Survey of some 'minimalist' tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A*). Ebben összehasonlítja a minimal art két jellegzetes formáját: a táncot és a szobrászatot (életrajzi adalék, hogy Yvonne Rainer 1964 és '70 között Robert Morris szobrász élettársa). A táncot nem látványos virtuozitásként, hanem feladatként vagy feladatjellegű tevékenységként jellemzi. Az illusztrációként szolgáló (ekkor még csak készülő mű) három szimultán szőlóból – Yvonne Rainer, Steve Paxton és David Gordon táncából – alkotott trió. Hiányzik belőle minden hagyományos kompozíciós elem: nincs benne narratíva, nincs fejlődés, nincs logikus mozdulatrend, nincs felismerhető vagy tagolt szerkezet, nincsenek variációk. Ahogy nincsenek kiemelkedő mozdulatok sem, a mozgások egyenértékűek, a táncosok között is egyenlő az energiaeloszlás. Egyik legjellemzőbb vonása ennek az új táncnak a sima folytonosság, a megszakítások és pózok nélküli áramlás. A táncosok végig tudatosan, nyugodt kontroll alatt végzik el feladataikat, egyszerre könnyeden és dinamikusan. A megvalósítás módja tárgyilagos és közönyös. A táncok színpadi tárgyakként vagy semleges cselekvőként vannak jelen, nem néznek ki a közönségre, nem teremtenek kapcsolatot a nézőkkel. Nem törekednek a hatásra, érzelmeltetésre, megindításra. Nem akarnak semmit sem kifejezni, a tánc folyamatának

bemutatásán túl. Ez a „tisztá tánc” ugyanakkor felelősséget is ad a nézőnek: tudatosítja benne a tánc nézésének nehézségét, feladatjellegét.

Rainer koreográfiáit letisztultság és látszólagos egyszerűség jellemzi – habár épp a fluiditás és könnyedség miatt másoknak nehéz megtanulni ezeket a koreográfiákat, Rainer ezért csupán a személyes átadásban hisz. A *Trio A* első változatáról csak fényképek maradtak fenn, a filmfelvétel 1978-ban készült, de ezen Rainer már egyedül táncol (több interjúban kritizálja saját előadását, főként a hosszú ideig tartó szünet miatt). A bemutató és a filmfelvétel között történik egy lényegi változás: Rainer a hetvenes évek elején felhagy a táncsal, és filmeket készít, melyekben társadalmilag érzékeny témákat, főként gender kérdéseket tárgyal (a női szexualitást, menopauzát, öregedést stb.).

1999-ben azonban *Trio A Pressured* címen (Steve Paxton és négy másik táncos részvételével) felújítja emblematikus művét a Judson-kápolnában, és később több változatban még többször előadja. 2010-ben *Geriatric with Talking* címen mutatja be és ezen előadás során azokat a mozdulatokat, amelyeket már nem tud véghez vinni, kommentárokkal helyettesíti. 2013-ban egy tanulmányban (*The aching body in dance*) összegzi így szerzett tapasztalatait. Előbb meghatározó nézői élményeit idézi fel, amikor Ruth St. Denist hetvenévesen vagy Martha Grahamet hatvanévesen látta táncolni. Ezen lázadó, a konvenciókkal harcoló előadások kapcsán fogalmazza meg fő kérdését: „Vajon mikor jön el az idő, hogy búcsút mondjunk a táncnak?” Ezt a kérdést azonban, Yvonne Rainer szerint, ideje lenne elengednünk. Bár a közel nyolcvanéves táncos evidens módon már nem tud egy mozdulatot ugyanúgy bemutatni, mint harmincas éveiben, a mozdulat új megvalósítási módja miért ne lenne ugyanolyan jó? Az öregedő test új tapasztalatokkal gazdagítja és átírja a darabot, mely épp ettől lesz formabontó és eleven. Ahogy a tanulmány végén áll: „Szeretném, ha úgy gondolnának a *Trio A* ezen új változatára, mint az avantgárd tánc egy új formájára.” Yvonne Rainer (Cunningham és a butóttáncosok nyomán) meggyőződéssel vallja és hitelesen képviseli, hogy a tánc egy életen át tart, és az öreg test láthatatlanná tételére nemet kell mondani.

Steve Paxton és a kontakt improvizáció

Steve Paxton (1939–) pályafutása elején Merce Cunningham társulatának tagja, de kezdetektől fogva leginkább a mindennapos cselekvések és mozdulatok érdeklik,

különösen a járás kutatása. '62-ben a Judson Dance Theatre egyik alapítója lesz, sok közös munkát jegyez Yvonne Rainerrel, de vele ellentétben ő nem a táncos izolációjában, hanem az előadó és a néző közötti kapcsolatban hisz. Formabontó koreográfiái a tánc határait feszegetik: a *Satisfyin Lover* (1967) több tucatnyi ember (30–84 között) sétája egy meghatározott távon, a *Smiling* (1969) két előadó öt percgig tartó mosolya.

1970 és '75 között, mintegy a Judson Theatre folytatásaként, a Grand Union egyik alapítója, ahol Yvonne Rainerrel és hét további koreográfussal együtt improvizációs csoportokat hoznak létre, közösen alkotnak. Itt kezd el kialakítani a nevéhez kötődő kontakt improvizációt, mely közösségi kísérletként indul. Paxton műhelymunkákat szervez, hogy feltegyék a legfontosabb alapkérdéseket (a testtel, az eséssel, a térérzékeléssel kapcsolatban).

A kontakt improvizáció a test kimozdítása vertikális egyensúlyi állapotából, a gravitáció tudatosítása, egyéni és páros súlyátvételi gyakorlatok sorozata. A lényeg a kibillenő és egymást fenntartó testek között az energia, a súly és a lendület átadása. Ez a mozgás egyszerre kapcsolódik a posztmodern tánchoz, a keleti küzdősportokhoz (aikidó, thai-chi) és az állatok (főleg a macskák) játékához. Könnyed tudatosságot és gyors megfigyelőkészséget igényel, de táncstudást vagy előképzettséget nem. Az alapgyakorlatok (esések, emelések, ugrások, bukfenckes stb.) elsajátítása után bárki gyakorolhatja. Egyik alapgyakorlata a „small dance”, amikor valaki teljesen ellazult állapotban lassan jár, majd elengedi a testét, hagyja kibillenni és előre zuhanni, de még időben visszarántja magát saját testsúlyával, és folytatja a járást. Ebből nőnek ki a páros és csoportos gyakorlatok, a kölcsönös interakciók, melyek a kockázatvállalás és az egymásba vetett bizalom kérdéseit is felvetik. A kontakt improvizáció mint a „helyzetek művészete” valóban felszabadító hatású. Nagyon jól fejleszti a reakciós készséget és a rugalmasságot, hiszen a teljesen improvizatív közös mozgás során minden eshetőségre készen kell állni. Nem véletlen, hogy a résztvevők és megfigyelők között kezdettől fogva voltak pszichológusok, akik terápiás céllal is használják. Az „okos hempergés” művészete, ahogy Nagy József (Szkipe) definiálta, egyszerre teszi nyitottabbá a személyiséget, és formálja a közösséget. Magyarországon a kontakt improvizációval először Nagy József (aki Párizsban Mark Tompkinstól sajátította el) a Kreatív Mozgás Stúdió számára tartott workshopjain ismerkedhettek meg az érdeklődők (köztük sok későbbi táncos, koreográfus és színész) a nyolcvanas évek közepén. Ugyanebben az időben, ahogy már láttuk, Jeles András Monteverdi Birkózóköre is egy kontakt

improvizációs gyakorlatról kapta a nevét, ami azt jelzi, hogy később sok mozgás- vagy táncszínházi előadásnak része lesz.

A kontakt improvizáció, a performanszokhoz hasonlóan, az élet és a művészet közötti határ elmosódását mutatja. Paxton a hetvenes évektől elsősorban a technika átadásával foglalkozik, de a táncsal sem hagy fel. 1986 és '92 között Bach *Goldberg variációinak* Glenn Gould-féle interpretációi nyomán készít egy csodálatos előadást. Gould kétszer rögzíti a zeneművet ('55-ben és '82-ben, extrém gyorsasággal és lassan), teljesen más felfogásban és időtartamban. Ez inspirálja Paxtont, hogy egy olyan szabad improvizációs előadást hozzon létre, melyben mindkét Gould-felvételt felhasználja, és ahol egész testével hallgatja, átfolytatja magán a zenét, minden alkalommal teljesen más mozdulatokkal és gesztusokkal élve. Ennek a folyton változó remekműnek a róla készült videófelvétel (Walter Verdin munkája) csak egy variációját rögzíti, de megmutatja Paxton légius könnyedségét, hajlékony eleganciáját és jelenlétének drámai erejét. Azt igazolja, hogy a nem-tánc egyik előfutára nagy táncos volt.

Jérôme Bel és a nem-tánc

A kortárs táncban egyre több olyan előadással találkozunk, amely deklaráltan nem-tánc (csak néhány példát említve: Boris Charmatz, Xavier le Roy, Ivana Müller, Jérôme Bel munkáiban). Itt a tánc elsősorban már nem mozgásforma, hanem konceptuális művészet, olyan gondolkodásmód, mely radikálisan megkérdőjelezi a táncról alkotott korábbi fogalmainkat.

Jérôme Bel (1964–) minden darabja pontosan megtervezett, de ugyanakkor végtelenül szabad és felszabadító hatású. Legyen szó akár mozdulatlan táncról, sérült színházról (*disabled theatre*) vagy a táncformák és szerepkörök felcserélhetőségéről (*Gala*), azt tanúsítja, hogy a tánc nem kiváltság, hanem egy természetes ösztön, és valamilyen módon mindenki táncol. Bel demokratizálja a táncot azáltal, hogy nem-táncból teszi.

Darabjaiban többször visszatérő téma a táncos tematizálása, (ön)színrevitel formájában való bemutatása. Ez ugyanakkor számos kérdést vet fel: Miként mutatható meg a szerepek mögött rejtőző táncos személyisége? Hogyan lehet hangot adni annak, aki a színpadon csak a testével beszél? Milyen kihívást jelent a megszólalás egy táncos számára, hogyan kapcsolható össze a monológ és a szóló?

Jérôme Bel 2004 és 2009 között létrehozott négy előadása (*Véronique Doisneau, Pichet Klunchun and myself, Lutz Förster, Cédric Andrieux*) egyfajta tetralógiának is tekinthető.

A négy darab négy életkorban, nemben, képzettségben, tapasztalatban különböző táncost, négy eltérő életutat mutat be. Az előadások szerkezeti felépítése hasonló: a táncosok a közönség köszöntésétől és a bemutatkozástól jutnak el az elköszönésig és a meghajlásig.

A középső részben pedig feltárják az életüket, nyíltszíni vallomásként és beszélgetésként.

A darabok közül a 2004-ben bemutatott *Véronique Doiseau* tekinthető prototípusnak. Ez a mindössze harminc perces alkotás minden részletében hibátlan remekmű. Egy búcsúelőadás tanúi vagyunk, hiszen ahogy a balett-táncos első mondataiban elmondja, nyolc nap múlva befejezi pályafutását. A 42 éves, kétgyermekes nőnek ez az utolsó fellépése, ahol most először övé a főszerep. Lényeges, hogy Bel nem a párizsi Opera balettkarának egy vezető táncosát választja ki, hanem a baletthierarchiában alattuk álló „sujet”-t, aki ugyan kisebb szólókat is táncol, de alapvetően a balettkar része. A saját nevén szereplő Véronique Doisneau felkavaró nyíltsággal beszél arról, hogy soha nem lett igazi „csillag”: vagy nem volt elég tehetséges, vagy túl törekeny volt fizikailag. Azonban épp ez a vállalt gyengeség teszi valóban erőssé. Az életpálya felvázolása a fontos mesterek és az eltáncolt vagy vágyott szerepek felsorolása révén történik. Megtudjuk, hogy első mestere Nurejev volt, másik mesterének pedig Merce Cunninghamet tartja, akitől megtanulta, hogy mit jelent csendben táncolni, más táncosok ritmusát figyelve. A *Points in Space* koreográfiából előad egy részletet, ám előtte ruhát vált: leveszi klasszikus balettcipőjét és egy gyakorlócipőt vesz fel. Ezt a meditatív és néma táncot követően meg nem valósult szerepálmairól beszél (a vágy pár pillanatnyi realizálását ez az előadás nyújtja számára, hiszen – visszavéve balettcipőjét és túllszoknyát öltve – egy rövid szólót ezekből is eltáncol). Az előadás legelgondolkodtatóbb része azonban az, amikor a *Hattyúk tava* kapcsán a balettkar tagjaként megélt megalázó élményéről beszél: arról a bevett gyakorlatról, hogy a koreográfia gyakran csak élő díszletelemként alkalmazza a háttértáncosokat. Elmondja, hogy a mozdulatlan, hosszú pózok során sokszor kedve lett volna hangoosan üvölni, vagy elhagyni a színpadot. Majd meg is mutat egy ilyen részletet (egymagában állva a színpadon, szólótáncosok és kar nélkül). A mozdulatlanságra

kényszerített táncos kiszolgáltatott alakja ekkor egy megszokott és elfogadott színházi működésmód súlyos kritikáját nyújtja.

Egy évvel későbbi a *Pichet Klunchun and myself*, melyben Jérôme Bel is színpadra lép, a thaiföldi khon táncos beszélgetőtársaként. Kezdetben mintha egy interjút látnánk, ahol az egymással szemben ülők közül egyértelműen Belre hárul a kérdező szerep, aki egy ölében tartott laptopba jegyzetel. Laikus és őszinte érdeklődést mutat, így egyre spontánabbá válik a beszélgetés, hamarosan a földre kerül a számítógép, mindketten felállnak, és a nyugati koreográfus megpróbálja utánozni a keleti táncos mozdulatait. Egy órával később viszont felcserélődjenek a szerepek, ekkor Klunchun lesz az, aki meglepődve hallgatja a nyugati táncszokásokat. Bel hosszan beszél saját táncos múltjáról és a táncból való kiábrándulásáról, arról a két évről, melyet csak olvasással töltött, és amely elvezette saját színházához. Ez utóbbi illusztrálására megmutat egy szinte minden előadásában látható alapjelenetet: a mozdulatlanságot, a nézőkkel való szembefordulást. Ugyanebben az előadásban kifejti saját ars poetikáját is: olyan színházat akar csinálni, amely számol a néző első csalódott reakciójával, amikor az egy távolról sem tökéletes mozgást lát, mely talán még táncnak sem nevezhető. Ugyanakkor a csalódáskeltés egy szándékos provokáció része: a néző azt érezheti, hogy erre a mozgásra ő is képes, így eltűnik a művész és az amatőr közötti különbség. A színpadi tér és a nézőtér között megszűnik a határ, olyan valódi közösség jön létre, amelynek alapja az egyenlőség. A táncos nem kivételes képességekkel bíró lény, hanem éppolyan esendő és botladozó alak, mint a néző. Vagy másként fogalmazva, mindenki tud táncolni, mert a nem-tánc is tánc (sőt, ez a leglényegibb táncforma, hiszen benne rejlik minden tánc potencialitása). Továbbá, a nem-tánc (terminusként használva) a befogadóból mélyebb és őszintébb reflexiókat hívhat elő.

2009-ben, pár év kihagyás után, Jérôme Bel két újabb táncportréja szinte egymást követi. A *Lutz Förster* és a *Cédric Andrieux* egyben két táncműhely/-technika bemutatása is. Lutz Förster Pina Bausch, Cédric Andrieux pedig Merce Cunningham táncosa volt, így mindkét visszaemlékezésben fontos szerepet kapnak a mesterek. Míg Förster esetében úgy érezhetjük, hogy egy lezárt életutat látunk, addig Andrieux jövője még nyitott. Habár pályafutásának a Cunningham-műhelyben töltött szakasza ekkorra már lezárul, visszaemlékezései mentesek minden hamis nosztalgiától. Nyíltan beszél saját akkori kétségeiről, önmagával szembeni elégedetlenségéről. Arról, hogy a nyolcvanéves mester utasításai végrehajthatatlanok voltak, ezért táncosai folyton a saját képességeik határán, a lehetetlennel dacolva

táncoltak. Rá azonban ez nem felszabadítóan, inkább gyötrelmesen hatott: hibái miatt állandóan megalázottnak és szerencsétlennek érezte magát. Nem értette, hogy Cunningham miért nem teszi szóvá a rontásokat, vagy mit ért az alatt, hogy a hibák teszik érdekessé a mozgást.

Andrieux 2007-ben, több mint tíz év után hagyta el Cunningham társulatát, és szerződött a lyoni operához, ahol új koreográfusokkal (Maguy Marin, Mats Ek, Trischa Brown) dolgozott együtt, és részt vett Jérôme Bel *The show must go on* előadásában. Vallomása szerint itt döbbsent rá arra, hogy mit jelent valóban szabadon létezni a színpadon: stressz, izgalom vagy szorongás nélkül – hiszen ebben a darabban nem volt mit elrontani. Ezt egy bemutatott részlet is érzékelteti: Andrieux négy percen át (az *I'll be watching you* dalára) mozdulatlanul néz szembe a közönséggel, vizslatja őket; ez azonban (szemben Véronique Doisneau kényszerű és megalázó tapasztalatával) szabadon választott, önkéntes mozdulatlanság.

Ahogy a négy példa is mutatta, Bel táncportréi mindig elemi kérdéseket vetnek fel: Mi a színház? Mi a tánc? Mi egy előadás? Hogyan viszonyul az előadó a szerepéhez? Mi a néző szerepe? Felcserélhetők ezek a szerepkörök? Mit jelent a színházi kommunikáció? Hogyan értelmezhető egy előadás? Mi a színház társadalmi szerepe?

A portrék később újakkal bővültek, köztük Bel önreprezentációs előadásával. A 2021-es *Jérôme Bel* műfaji megjelölése szerint „auto-bio-koreo-gráfia”. Ebben Bel – aki ökológiai szempontok miatt nem akar utazni – személyesen nem szerepel, hanem megírt monológját minden országban más előadóra bízta (a Trafóban Udvaros Dorottya alakította). A színpadi monológ alatt kivetítve láthatjuk legfontosabb előadásainak néhány részletét, de a legemlékezetesebb mégis az őszinteség, ahogy a monológ a táncos életének (magánéletének és politikai szerepvállalásának) és művészetének összefonódásáról beszél, felvállalva a kudarokat, végig rengeteg könnyedséggel, öniróniával és humorral. Ez a sajátos lecture-performance valóban nem-tánc, de sokkal többet mond el a táncról, mint egy hagyományos táncelőadás.

Szakirodalom

- Fuchs Livia (szerk.) (1995): *Fejezetek a modern tánc történetéből*. Magyar Művelődési Intézet, Budapest.
- Gál Eszter (2021): Kontaktimprovizáció Magyarországon (1986–2016). *Theatron*, 15(2). https://theatron.hu/theatron_cikkek/kontaktimprovizacio-magyarorszagon-1986-2016-2/
- Lepecki, André (2006): *A tánc kifulladásáa. A performansz és a mozgás politikája* (Kricsfalusy Beatrix – Ureczky Eszter ford.). Kijárat Kiadó, Budapest.
- Rainer, Yvonne (1968): A Quasi Survey of some 'minimalist' tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A. In: *Minimal Art: A Critical Anthology*. E.P. Dutton, New York. 381–389.

10. Performansz és képzőművészet (Robert Morris, Giuseppe Penone, Josef Nadj, Miquel Barceló)

Előképek

A performansz jelentős művészei gyakran a képzőművészet felől érkeztek, ahogy erre már több példát láttunk: Tadeusz Kantor, Joseph Beuys, Allan Kaprow vagy Marina Abramović esetében. Ahogy arra is utaltunk, hogy a képzőművészeti alkotófolyamat gyakran tekinthető performansznak: ez jellemzi Jackson Pollock action paintingjét vagy a Gutai on Stage akcióit, de említhetnék Yves Klein antropometriáját, ahol meztelen női modelleket „kék ecsetek”-ként használt. A Klein-kiállításokhoz kapcsolódó eseményeken minden részlet pontosan megtervezett volt: a nézők Klein *Monoton-Csend szimfóniáját* hallgatták (melyben egy húsz percig kitartott hangot húsz perc csend követ), kék koktélokot kortyolva, miközben a kékre festett testeket és papíron hagyott kék lenyomatukat csodálták (a festő által felfedezett Yves Klein-kékben). Lucio Fontana szintén több felvételen örökítette meg, ahogy roncsolja, szétvágja és felhasítja fehér vásznait.

Robert Rauschenberg (1925–2008) nevét a Black Mountain College első happeningjei kapcsán említettük, ahogy azt is, hogy fehér festményei (*White Paintings*, 1951) fontos inspirációt jelentettek Cage számára, aki hasonló radikalizmusra törekedett *4'33"* „csend-darabjával”, melyben a környezet hangjai olyan szerepet töltek be, mint a fehér festményekre vetülő fények és árnyékok. 1964-ig Rauschenberg a Merce Cunningham társulat látványtervezője volt, miközben önálló performanszokat is készített, melyek közül a legismertebb az 1963-as *Pelikan*. Ebben a Daidalosz és Ikarusz mítoszát felidéző előadásban a táncosok görkorcsolyát és a hátukon ejtőernyőt viseltek. Rauschenberg saját színháza leginkább képszínház volt (a Gutai happeningjeit idézve). Később a Judson táncszínház tagja lett, ahol darabjaiban Steve Paxton és Trisha Brown is szerepelt. Itt sem követte a minimalista tendenciát, előadásait meglepő látványelemek, szokatlan

megvilágítás, hibriditás, vetítések és új technológiák alkalmazása jellemezte. Egész életében megmaradt kísérletezőnek (mint legnagyobb példaképe: Marcel Duchamp). A konkrét színházi tevékenységgel ugyan 1967-ben felhagyott, de ezt követő munkái is tekinthetők sajátos, ember nélküli performanszoknak. Erre példa a *Mud Muse* (1968–71), melyet gejírek ihlettek, és amelyet mérnöki segítséggel alkotott meg. Itt egy nagy tartályban elhelyezett folyadék (vízzel elegyített vulkáni hamu) a környezet hangjaira reagálva bugyog és fröcsköl, vagyis valódi interakcióba lép a közönséggel.

Robert Morris és a minimalizmus

Robert Morris (1931–2018) képzőművészeti tevékenysége mellett táncos és koreográfus volt. Kezdetben az absztrakt expresszionizmus és Jackson Pollock festészetére hatott rá, majd miután a hatvanas években New Yorkba költözött, a minimalista szobrászat egyik legfontosabb alkotója lett. Itt ismerkedett meg Yvonne Rainerrel és a Judson táncszínház más alkotóival, akik a minimalista táncot képviselték. Morris maga is készített olyan koreográfiákat, amelyekbe beleépítette minimalista szobrait. Szobrászatában mindig a környező tér, a fények és a nézők figyelembevételével gondolkodott, szem előtt tartva az emberi test arányait. 1961-es *Untitled (Box for Standing)* szobra voltaképp egy saját méretére tervezett doboz, melybe a fotókon bele is állt. A képeken úgy tűnik, mintha a művész egy állókoporsóba, saját ravatalára lépne, ahonnan kifejezéstelen arccal tekint ránk.

Hasonló, csak zárt óriásdoboz jelent meg ugyanebben az évben készült *Column* performanszában, mely a doboz lassú eldőlését mutatta. A dobozban először a művész is benne volt, de mivel ez túl veszélyesnek bizonyult (Morris a főpróbán megsérült), végül üres maradt. Ám a doboz így is teljes értékű szereplő volt a színpadon. Morris előadásában amúgy sincs hierarchia az ember és a tárgyak között: egyformán a színpad részei, egyforma értékű szereplők. Ez figyelhető meg Merce Cunningham *Canfield* (1969) előadásához tervezett díszletében: ahol egy hátulról megvilágított, szürke, függőleges gerenda a színpad előterében oda-vissza mozog. Ez az oszlop épp olyan eleven, mint a táncosok, a táncosok jelenléte pedig épp olyan semleges, mint az oszlopé.

A tárgyi jelenlét még jobban megfigyelhető Morris 1964-es *Site* koreográfiájában, melyben Carolee Schneemann-nal együtt szerepelt. Míg Morris a saját

arcvonásait másoló papírmásé maszkot viselt, és nagy lemezlapokat mozgatott a színpadon, addig Schneemann Manet *Olympiájának* jellegzetes pózában, a színpad másik oldalán pihent, a háttérből pedig léghalapács hangja szólt. A mozgatott lemezekkel a táncos hol kitakarta, hol eltakarta a meztelen nő alakját, miközben mozgása absztrakt táncnak hatott, és éles ellentétben állt az akt mozdulatlanságával. Ez egyben a „művész és modellje” szituációt is leképezte, ahol a modellt eltárgyasítja a férfitekintet (*male gaze*), de a művészt épp így eltárgyasítja a nézők tekintete. A viszonylag rövid (kb. 17 perces) koreográfiában nagy szerepe volt az ismétlődésnek, a visszatérő mozdulatoknak, a struktúraépítésnek.

1965-ben jelenik meg Morris *Jegyzetek a táncról* című szövege, melyben arról beszél, hogy színpadi tevékenysége során elsősorban a mozgó testekre fókuszál. A mozgásban viszont kerüli a tánc antigravitáns mozdulatait, és inkább a hétköznapi, természetes mozdulatokat alkalmazza. A tárgyak mozgatása abban segíti, hogy olyan szituációkat hozzon létre, melyek a cselekvésjellegét hangsúlyozzák, és speciális kapcsolatban állnak a térrel és az idővel. Morris hangsúlyozza a táncban a szerkezeti struktúra fontosságát. Ezt jól mutatja a *Site* szerzői instrukciója: „egy háromszög alakú térben, egy fehér téglalapnak támaszkodva, egy mozdulatlan női akt fekszik a színpad végén, a színpad közepétől jobbra, míg a színpad jobb oldalán egy fehér doboz van (egy alig hallható hangforrás), és egy másik előadó a színpad bal oldalán egy fehér, téglalap alakú táblát mozgat, miközben alig néhány négyzetméternyi területen mozog”. Morris azt állítja, hogy mind az öt színpadi táncával (*Arizona*, *21.3*, *Site*, *Waterman Switch*, *Check*) egy-egy sajátos problémára keresett választ. Ennyiben koreográfiái mind konceptuális művek.

Elméleti írásai közül érdemes még kiemelni 1966-os *Jegyzetek a szobrászatról* című hosszú tanulmányát, mely visszautal a korai performanszokban is alkalmazott egyszerű formákra (hasábokra, oszlopokra). A reprezentáció kényszere alól felszabadult új szobrászat ilyen egyszerű, autonóm és konkrét formákat követel, melyek viszont kikövetik a saját, konkrét területet. Esetükben különösen fontos az elhelyezés, ahogy Morris írja: „az elnyújtott hasáb nem ugyanolyan felállítva, mint oldalra fektetve”. A korábban már tárgyalt *Column* performansz ennek a lényegi pozicionális különbségnek a demonstrálása. Ugyanakkor az egyszerű formák használata nem jelenti a tapasztalat egyszerűségét, épp ellenkezőleg, ez az új művészet a nézőktől más látásmódot igényel: egy pásztázó, szinkretikus, nem-differenciált tekintetet.

Morris szerint az új szobrászat alkotásai nem helyezhetők el egy művészetalapú rendszeren belül (más szándék vezérli őket, más eredményre jutnak, más tapasztalatot nyújtanak). Nem a lezárttság, hanem a folyamatszerűség jellemzi őket, ezért megítélésükben a hangsúly átkerül az elrendezésre, az alkotás folyamatára, az észlelés jelentőségére. Azt mondhatnánk, hogy Morris ugyan struktúrákat hoz létre, de ezek nyitott struktúrák, mivel nézete szerint „a művészet a változással, a dezorientációval és az elmozdulással, az erőszakos diszkontinuitással és megváltoztathatósággal, illetve a zűrzavarra való hajlandósággal kapcsolatos tevékenység”. Ez a definíció pedig nem csak a szobrászatra, de a táncra is igaz.

A néző aktív bevonását célozzák Morris olyan későbbi szoborinstallációi is, mint a nyolcvanas években épített *Labirintusok*. A geometrikus formájú, egyenes útvesztők egyetlen központ felé vezetnek, de mivel gyakran kissé emelkednek és csak az ég felé nyílik belőlük kilátás, így enyhe szédülést és klausztofóbiát váltanak ki, és valódi kihívást jelentenek, még akkor is, ha eltévedni nem lehet bennük. A néző teljes testével és idegrendszerével bevonódik ebbe az environment-színházba.

Giuseppe Penone és a természet színháza

Robert Morris korai művei gyakran megörökítik – fényképeken vagy filmfelvételeken – magát a művészt és az alkotás folyamatát. 1969-es *Mirror* filmjében, tükörrel a kezében egy havas, viharos tájban sétál, míg a nézők a tükröben tükröződők, a járástól imbolygó tájat látják. A művész itt valóban tükröt tart a természetnek. Egy évvel később Giuseppe Penone elkészíti *Rovesciare i propri occhi* című fotósorozatát, ahol szemekre kontaktlencse helyett tükröt helyez, így az ő szemében is a természet tükröződik, miközben az akció idejére a vakság tapasztalatát éli át.

Giuseppe Penone (1947–) az *arte povera* mozgalom egyik jelentős alakja. A hatvanas években induló irányzat döntően megváltoztatja a művészet anyagát, amikor értéktelennek ítélt anyagokból (törmelék, föld, cement, újság, kidobásra szánt dolgok stb.) hoz létre olyan gyakran múlandó alkotásokat, melyek felülírják a hagyományos esztétikai kategóriákat (nem szépek vagy fenségesek, ízlésítélettel nem megítélhetők). Ez a „szegény művészet” egyben társadalom- (kapitalizmus-) kritika, mivel szembefordul a műkereskedelemmel és a művészet piaci árucikké degradálásával. Az *arte povera*hoz sorolható Joseph Beuys, Richard Serra vagy

Jannis Kounellis számos műve, Olaszországban pedig az irányzat további meghatározó képviselői: Michelangelo Pistoletto, Pino Pascali, Claudio Parmeggiano.

Penone legtöbb alkotásának témája az ember és a természet kapcsolata, korai művei a természetbe kihelyezett akciók. Egyik első ilyen jellegű munkája során (*Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968) egy fa törzsébe illesztette saját kezének viaszlenyomatát, mintegy megérintve és egyben át is formálva a fát. Ez a jellegzetes gesztus végigkíséri egész munkásságát, melyben a fák központi szerepet játszanak. Előfordul, hogy frottage technikával végigköveti egy fa erezeit, a törzstől egészen a felső ágakig, majd a kéreg lenyomatából csodálatos rajzokat alkot. Máskor szobrokká formálja a fát, mint a *The Listener* (2008) szoborban, mely a 2021-es Biennálé szimbólumává vált.

A kortárs művészek közül kevesen gondolkodnak hozzá hasonló érzékenységgel a természetről, Penone az első természetfilozófusok követője, amennyiben újra rácsodálkozik a természeti elemekre, és mintegy maga mögött hagyva a művészet korszakát, a természetet tekinti alkotónak és teremtőnek (*natura naturans*).

A természettel együtt és a természet nyomán alkot: az *Essere fiume* (1995) sorozatának kőszobrai úgy keletkeztek, hogy előbb a folyókból emelte ki a víz által megformált köveket, melyeknek elkészítette az emberi kéz által megformált változatát, majd az eredetit és a másolatot – a maguk megkülönböztethetlenségében – együtt állította ki. A művészet így lesz a természet valóban hű és hiteles másolata. Penone szerint „a szobrászat a természet művészete”, ezért műveiben megőrzi és felmutatja azok eredetét (a fát, a követ, a márványt). A művészeti alkotás számára olyan organikus folyamat, amely a természeti metamorfózisokat imitálja. Eközben összemosódnak nem csak a természet és a művészet; de az ásványi, a növényi és az emberi létezés határai. Penonét, számos kortársától eltérően, nem az állattá válás izgatja, sokkal inkább a növénné vagy kővé változás. Azt vallja, hogy az ember, ha visszatalál a természethez, sajátos átalakuláson megy át: részben ő maga is növénné változik (ezt mutatják Penone rajzain az ágakká formálódó karok és kezek), másrészt felfedezi saját testén a növényi és ásványi jellegzetességeket (az erezeteket utánzó ereket, a kérget helyettesítő bőrt). Ezeket a természeti nyomokat (öslenyomatokat) kutatva maga is nyomot hagy a természetben. Művészetét ez az érintés és kontaktus határozza meg. Penone ugyanakkor annak is tudatában van, hogy a természettel való kapcsolat és érintkezés egyúttal a természetbe való (gyakran erőszakos) behatolást is jelent. A megérintett természet már nem azonos az érintetlennel, ahol ezt 1968-as akciója is igazolta, ahol

a fa törzsébe elhelyezett viaszkéz megakadályozta a fa további fejlődését az érintés helyén, és deformálta a fa természetes formáját. A művészi kéz által megformált faszobrok pedig már halott fák, bármennyire is próbálják visszaadni az eleven fa tökéletes lenyomatát. Ahogy a szobrász szerint maga a szobrászat is „egy gyökértelen fa, egy kísértetfa”.

Korai akcióin túl, művészi szemlélete is a performanszhoz kapcsolja: ő is a változásban, a mulandóságban, a dolgok örökös átalakulásában hisz. Kiállításai bevisszik a múzeumok terébe a természetet, installációi pedig a természet színházai, melyek nézői reakcióra és interakcióra várnak.

Eleven műalkotás (Josef Nadj és Miquel Barceló)

A képzőművészet és a performansz találkozására záró példaként a koreográfusként, táncosként és képzőművészként egyaránt alkotó Josef Nadj (Nagy József) és napjaink egyik legismertebb spanyol képzőművésze, Miquel Barceló kettősét idézzük fel. A 2006-os avignoni fesztiválon bemutatott *Paso doble* performansznak valójában három főszereplője volt: Nagy József, Miquel Barceló és az agyag. A háttérteret alkotó agyaggal ugyanis már az első képben úgy jelent meg, mint egy mozgó, lélegző, pulzáló anyag; a performansz fő tétjét pedig az agyaggal való fizikai és szellemi közelségbe kerülés, a vele folytatott párbeszéd jelentette. *Paso doble*-ben egy nyitott műterembe, a szobrász műhelyébe leshettünk be. Ez mindkét művész számára egyszerre volt kihívás, hiszen mindketten ismeretlen terepre (a szobrászat és a performansz terére) léptek. Céljuk egy olyan eleven, élő műalkotás létrehozása volt, amely csak a létrehozás ideje alatt létezik, utána azonnal eltűnik (az alkotók a létrehozott tablót minden előadás után megsemmisítették).

Érdeemes felidézni a koncepció kialakulását. A legfontosabb előzmény Nagy József érdeklődése Miquel Barceló világa iránt, melybe személyes megismerkedésüket követően közeli betekintést nyert. Erre így emlékszik vissza:

Részemről minden akkor kezdődött, mikor mélyebben megismertem Miquel képi világát: nemcsak beengedett a műtermébe, de megengedte, hogy sokáig ott legyek, annyira hosszú ideig, amennyit nem lehetünk egy kiállításon. Közvetlen kapcsolatban lenni a képekkel, érezni az illatukat, megfigyelni a felületüket, száz meg száz

információt begyűjteni, melyeket lehetetlen más módon észrevenni. Csodálatos dolog volt megélni, hogy láthattam a leendő képeket, a még »nyitott« műveket.

A műteremlátogatások nyomán fogalmazódik meg bennük egy olyan közösen megvalósított mű terve, mely az alkotói gesztust helyezi a középpontba, a műalkotás létrehozásának folyamatát, és ahol az anyaggal folytatott küzdelem, harc jelenik meg. A performanszban használt anyag: az agyag. Ezt az ősmatériát Barceló így jellemzi: „Az agyag egyszerű, nyers, radikális, elemi. Engedi, vagy inkább ránk kényszeríti ugyanazt az egyszerűséget, lényegiséget. Azonkívül öreg, mint a világ, és mégis kortárs. Minden hasadásban, minden repedésben, minden balesetben varázslatos módon tűnnek elő a halak, a kibontott gyümölcsök, állatfejek-profilok.”

Az agyag színpadi kibontásához az alkotók szintén egyszerű, „primitív” szerzőket használtak: fabunkókat, kalapácsokat, vésőket, kaparókéseket, ezek segítségével formálták meg egyre szenvedélyesebben és hevesebben. A performansz egyik emlékezetes képében Nagy József mintegy belevetette magát az agyagba, miközben Barceló agyagkorsókat dobált a fejére, egészen addig, míg a táncos a falhoz tapadva, formátlan masszaként, szinte beleolvadt, mialatt a szobrász egy festékszóróval fehérre fújta az alakját, élő szoborrá változtatta. Nagy József ezt a pillanatot így idézte fel: „Mindez mostanra egy nagyon archaikus, már csaknem beavatási kísérletté vált. A súlyok, amiket magamon tartok, a föld nedvessége, a félhomály, a bentről észlelhető hangok, Miquel ütéseinek visszhangja, a légszomj, és persze a váratlan fizikailag is embert próbáló. Itt már nincs játék, tartani kell és elviselni.”

Ez a vallomás egyben jelzi az előadás valós kockázatát, mely minden egyes alkalommal extrém szituációba állította az alkotókat. A nézők számára ennek a háttérhelyzetnek az érzéki megtapasztalását a zene is segítette, melybe a zeneszerző (Alain Mahé) belekomponálta a próbák hangjait: a lélegzetvételeket, zihálásokat, az ütések hangjait.

Fontos továbbá, hogy a performansz – az agyaggal való küzdelem – során a nézők számos létrehozott és lerombolt művet láthattak. Egy állandó változásnak, létrejövésnek, autogenezisnek lehettek tanúi, ahol az anyag irányította a művészek (előre eltervezhetetlen) mozdulatait. Ezt a folyamatot, minden kegyetlenségével és kiszámíthatatlanságával együtt, tette jelenlévővé a prezentáció. Ebben az esetben nem beszélhetünk re-prezentációról, minden performansz egy új esemény, váratlan képeket tartogató, közösen létrehozott tabló volt.

Ezért olyan sokatmondó, hogy a *Paso doble* több előadásból összevágott filmváltozatának utolsó képén a két művészt mintegy magába szívja az agyagfal: az ember eltűnik az általa létrehozott műalkotásban. Majd ezt követően a fal lassan visszanyeri eredeti formáját, és olyan érintetlen felületté válik, amilyen az emberi jelenlét előtt volt.

Szakirodalom

- Joseph, Branden W. (2003): *Random order. Robert Rauschenberg and the neo-avant-garde*. The MIT Press, Massachusetts–London.
- Morris, Robert (1965): Notes on danse. *Tulane Drama Review*, 10(2). 179–186.
- Morris, Robert (1966/2024): *Jegyzetek a szobrászatról* (Földvári Ármin ford.)
<https://exindex.hu/hu/nem-tema/jegyzetek-a-szobraszatrol/>
- Penone, Giuseppe (1989): *The Eroded Steps*. Aegis Publishing, Brighton.
- Penone, Giuseppe (1994): *L'image du toucher*. Fonds régional d'art contemporain de Picardie.
- Penone, Giuseppe (1999): *Respirer l'ombre*. École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.
- Ketten és az anyag (Beszélgetés Nagy Józseffel és Miquel Barcelóval). *Eső*, 2007(nyár).
<https://www.esolap.hu/authors/286-bloede-myriam/861.html>
- Darida Veronika (2017): *Eltérő szinterek – Nagy József színháza*. Kijárat Kiadó, Budapest.

11. Performansz és intermédia (Nam June Paik, Bruce Nauman, William Kentridge)

Fluxus-hatás

A performanszokban kezdettől fogva megjelentek intermediális kísérletezések, maga a performansz is tekinthető intermediális jelenségnek. Dick Higgins *Intermédia* (1966) szövegében azt írja, hogy a korban születő legjobb művek jelentős része egy médiumhoz sem sorolható, köztes jelenség. Ennek előzményeként egyrészt Marcel Duchamp ready made-jeit említi, melyek különböző közegek között helyezkednek el, a művészet és élet közötti mezsgyén, és a különböző területeken különböző jelentéssel bírnak (gondoljunk Duchamp 1917-es *Fontaine*-jére: a múzeum kiállítóterében elhelyezett piszoár a legradikálisabb kérdőre vonása annak, hogy mit tekinthetünk művészetnek). További példa a határátlépésre Higgins szerint a kollázs, ahol a festmény vásznán a legszokatlanabb dolgok jelenhetnek meg. Példaként Robert Rauschenberg egyik művét említi, melybe „egy festékkel befröcskölt és gumiabroncsba bújtatott kitömött kecskét” helyezett. Allan Kaprow pedig kiterjesztette a kollázs fogalmát: a közönséget körülvevő kollázs (vagy assemblage) alkotja az environmentet. Higgins kiemeli, hogy a happening *par excellence* intermediális jelenség, mely a kollázs, a zene és a színház között helyezkedik el.

Dick Higgins a Fluxus-mozgalom egyik alapító tagja volt. Az első Fluxus-fesztivál 1962-ben George Maciunas kezdeményezésére jött létre, aki felismerte, hogy a világ különböző részein (főleg Európában, Japánban, USA-ban) sokan dolgoznak hasonló művészi formákkal, és ezért egyfajta szellemi közösséget alkotnak. A fluxus mint irányzat rendkívül heterogén, és szinte definiálhatatlan. Tizenkét kritériumát Ken Friedman így foglalta össze: globalizmus, a művészet és az élet egysége, intermédia, experimentalizmus, véletlen, játékoság, egyszerűség, utalásosság, példaszzerűség, specifikusság, időbeli jelenlét, muzikalitás. Ez a felsorolás ugyanakkor nem általános vagy kötelező érvényű, egy fluxus alkotótól sem kérhető

számon valamennyi elem. Főként azért nem, mert a fluxus lényege a szabályoktól való elszakadás, a kreativitás, a szabadság, a spontaneitás. A művek fogalmi modellként működnek, a fluxus minden gondolkodásformát demokratikusan elfogad. Ezért tartozhattak olyan különböző művészek ide, mint Allan Kaprow, Jim Dine, Georg Brecht, Robert Filio, Yoko Ono, Alison La Monte Young és Nam June Paik.

Nam June Paik videóművészete

A dél-koreai származású Nam June Paik (1932–2006) a második világháború után hagyja el szülőhazáját, majd ezt követően számos helyen él (Hongkong, Japán, Németország, USA). Kezdetben zongoristának tanul, de 1957-ben találkozik John Cage-dzsel, és hatására a kortárs művészet felé fordul. Paik, akit főleg a videó- és komputerművészet egyik megteremtőjeként ismerünk, fontos közvetítő szerepet töltött be: a kultúrák, a művészetek és a művészek között. Munkáiban egyszerre van jelen a fluxust jellemző játékoság, provokáció és a zen buddhizmus szelleme. Az elsőre példa egy 1960-as kölni akciója, amikor zongorakonzertje közben (ahol Chopint játszott) abbahagyta a zenélést, a zongorára vetette magát, majd a közönség sorai között ülő Cage-re és Tudorra támadt (elvágtá ruhájukat és sampont öntött a fejükre). Cage biztatására kezd el a zen buddhizmussal foglalkozni, a hatvanas években több „zen darabot” hoz létre, melyek többnyire performanszok. Az 1961-es *Zen for Head* Karl Stockhausen felkérésére született (a zeneszerző *Originale* darabjának kísérőeseményeként). Paik a fejét, kezét és tintába mártott nyakkendőjét ecsetként használva lassan végigkúszott a padlón kiterített papíron, így rögzítette testének mozdulatait. A Gutai-akciókat idéző esemény összekapcsolta a színpadi cselekvést a (test)festészettel és a kalligráfiával. Ez ugyanakkor La Monte Young *Composition 1960 #10 to Bob Morris* (1960) művének szabad interpretációja volt, mely eredetileg így hangzik: „Rajzolj egy egyenes vonalat, és kövesd azt.” Paik a következő évben ezt a performanszot újra előadta a Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik fesztiválon, a performanszhoz használt négyméteres papírt pedig önálló műként is archiválta.

Az 1963-as *Zen for walking* egy újabb performansz, melynek során a szereplők különböző tárgyakat (pl. kanalat vagy hegedűt) lassan maguk mögött húzva, az utcán sétálnak.

A *Zen for film* (1962–64) viszont műfajt vált, ez egy minimalista kísérleti film. Paik egy üres, átlátszó filmszalagot vetít le egy fehér vászonra, azonban a vetített kép sohasem lesz teljesen tiszta és homogén, mivel megjelennek rajta a filmszalagon levő karcolások, szennyeződések, a levegőben keringő por. A közel húszperces némafilm során a nézők egyszerre látnak egy üres, mégis telített képet, melynek történeti előzményeire – Rauschenberg *White Painting*jeire és Cage *4'33"* kompozíciójára – is ráismerhetnek. Paik képnélküli filmje a film médiumára (a filmszalagra, a vetítés folyamatára) irányítja a figyelmet, miközben a nézők a vetítés időtartamát tapasztalják meg. A *Zen for film* végignézése olyan, akár egy meditációs gyakorlat, mely az elme kiüresítésére és elcsendesítésére irányul.

Érdekes még felidézni Paik legismertebb zen művét, az 1974-es *TV-Buddha* installációt, ahol egy 7. századi koreai Buddha szobor ül egy tévéképernyő előtt, amelyben önmagát nézi.

Ez az alkotás az elektronikus művészet és a zen buddhizmus váratlan és meglepő találkozására.

Az 1960–70-es években Paik több zenei performanszt készít a csellista Charlotte Moormann társaságában, aki saját meztelen testét a művészet eszközeként használta, például akkor, amikor Paik által tervezett tévé melltartót viselt vagy tévécsellóján játszott. Ezekkel az akciókkal Paik célja az volt, hogy humanizálja a technológiát, az emberi testtel intim közelségbe hozza.

Paik az új technológiákat nem öncélúan, hanem az ember új önismereti módjainak új eszközeként használta. Ahogy *Nem-időbeli információ* (1980) című írásában megfogalmazta: „A videó az élet nagyon durva modellje. Olyan, mintha segítségével az ember saját antropológiáját teremtené meg, hiszen a videóval megismerjük az életet.”

A videó elsősorban az életidő és az öregedés folyamatának megtapasztalásában segít, mivel a szalag eleinte lassan tekeredik le (ahogy fiatalon hosszabbnak érezzük az időt), végül viszont nagyon gyorsan (ahogy az élet vége felé közeledve gyorsabbnak tűnik az idő múlása). Ugyanakkor számos különbség is megfigyelhető: a videót előre és vissza lehet tekerni, le lehet lassítani, és meg lehet állítani, és főként kicserélhetjük a szalagokat. Paik szerint a videószalag fő problémája az, hogy nem lehet megváltoztatni a rögzített tartamokat. Ezzel John Cage egy jóval korábban (1958-ban) megfogalmazott tervére utal, aki olyan elektronikus zenét szeretne komponálni, ami előadható három másodperc, de harminc óra alatt is, nincs meghatározott rögzítési ideje. Húsz évvel később Paik úgy látja, hogy a jövő

útja a digitalizáció lesz, a digitális technikákra való egyre teljesebb áttérés (habár ennek hátrányait még nem érzékeli).

Legnagyobb formátumú eseménye az 1984-es *Good Morning Mr. Orwell*, melyet újév napjára szervezett, utalva Orwell disztópikus regényére, de a technológiai fejlődés pozitív hatásaira koncentrálva. Egy sokcsatornás, nemzetközi, műholdas adást hozott létre, pontosabban egy élőben közvetített videóinstallációt, ahol adás közben manipulálta a képeket. A szereplők részben a New York-i WNET Stúdióban, másrészt a párizsi Centre Pompidou-ban léptek fel. A különböző események szimultán módon zajlottak, csak a közvetítés révén reagáltak egymásra. Néhány eseményt felsorolva: Cage egy általa feltalált hangszerezen játszott (egy szárított kaktusz tüskéit egy tollal simogatva), Beuys a Pompidou-ban zongorázott, Cunningham műholdas késleltetéssel sugárzott képével táncolt. Rajtuk kívül még olyan ismert szereplők léptek fel, mint Laurie Anderson, Peter Gabriel, Allen Ginsberg stb. Habár az adás során állandóak voltak a technikai problémák, ezek Paik szerint csak az „élő hangulatot” erősítették. Összegezve elmondható, hogy ez a „szatelit művészet”, ahogy Paik nevezte, sikeresen ötvözte a magas- és tömegkultúrát, mivel a kortárs művészet legnagyobb alakjait felsorakoztató műsort 25 millióan nézték.

Bruce Nauman mozgásgyakorlatai

Az intermédia-művészet másik nagy úttörője, Bruce Nauman (1941–), matematikai és zenei tanulmányok után fordul a művészet felé. Pályafutása a hatvanas években indul: szobrászat, performansz, fotó és videó intermediális használatával. Mivel Californiában alkot, így nincs közvetlen kapcsolatban sem John Cage-dzsel, sem Merce Cunninghammal, sem a Judson Dance Theater alkotóival (Yvonne Rainerrel, Steve Paxtonnal), de tőlük függetlenül ő is a hétköznapi mozgásokat, a legegyszerűbb gesztusokat vizsgálja. Korai munkáinak egyik fő témája: saját testével és alkotóterével való kapcsolata. Ez látszik olyan fotókon, mint a *Self-Portrait as a Fountain* (1966–67) melyen meztelen felsőtesttel, széttárt karokkal, szoborszerű pózban vizet köp a levegőbe (a címmel ironikusan utalva Duchamp *Fontaine*-jére). Az *Art Make-Up* (1967–68) már videó, mely négy egyedi, egyenként tízperces szegmensből áll. Ezeken Nauman ujjait egy kis sminkes tálba mártja, majd vastag festékréteggel keni be arcát és testét, amíg teljesen be nem borítja. Fehér sminkkel

kezdi, ezután rózsaszínre, zöldre, végül feketére vált, és minden színt az előzőre rétegez. Azt is meghatározza, hogy a kiállításokon egy szoba négy falára kell vetíteni a videókat, hogy azok körbevegyék a nézőt. Az arcra és az arc eltörlésére fókuszáló műveknél azonban talán még érdekesebbek a mozgástanulmányai, mint a *Dance or exercise on the perimeter of a square* (1967–68), amelyben körbetáncol egy a műterme padlójára ragasztócsíkkal felragasztott négyzetet, és lábait metronómként lengetve halad körbe, egy mechanikus (szintén metronómszerű) zene kíséretében. Performanszai forgatókönyvét leírja (később nyomtatásban is megjelennek), de közülük több nem valósul meg, vagy már eleve megvalósíthatatlan, mint az *Untitled piece* (1969), melynek kezdő instrukciója: „Egy személy belép egy szobába és ott él hosszú ideig – évekig vagy egész életén át.”

Nauman korai mozgásgyakorlatain erősen érződik Samuel Beckett hatása. Beckettet szintén nagyon érdekelték az új technológiák: kísérletezett hang- és tévéjátékkal, filmmel és videóval. Kifejezetten filmforgatókönyvnek egyedül a *Filmet* írta (az 1963-as szöveget egy évvel később Alain Schneider rendezte meg, Buster Keaton főszereplésével). A *Film* a kamera tekintetét tematizálja, mely végig nyomon követi a főszereplő útját – utcákon és szűk folyosókon át egy üres szobába – ahol azzal szembesül, hogy végig önmaga elől menekült. Ez a filozofikus filmetűd a megfigyelő és a megfigyelt azonosságát tematizálja, és az önészlelés paradoxonára reflektál. Ezért is sokatmondó az, ahogy a *Film* végén, önmagával szembesülve, a főszereplő eltakarja a szemét.

Nauman 1968-as *Get out of my mind, get out of my room* (1968) című installációja mintha indirekt válasz lenne erre az (ön)tudathasadásos állapotra. Itt a néző egy világos, üres szobába lép be, ahol a művész eltorzított hangja magnófelvételtől hallható, amint a címadó mondatot ismételve: amit hallunk, az nem emberi beszéd, inkább hörgés, nyögés, a hangok erőszakos és fájdalmas kipréselése. Ez a láthatatlan forrású hang a látogatót mindenhol körbeveszi, nem lehet kitérni előle, nem lehet nem hallani. A hallás révén megkínzott néző a nyitott szobában a klausztofóbia és fenyegetettség érzését élheti át.

Neuman 1968–69-ben készült videóperformanszai közül néhány kifejezetten beckett-i „hommage”, különösen a *Slow, angle walk*, mely alcíme szerint: *Beckett walk*. Ebben a sétáló alak az egyik lábát 45 fokos szögben előreleldíti, majd leengedi és ráereszkedik, miközben a hátul levő lába felemelkedik, majd előreleldül, a súly áthelyeződik, és így halad tovább... Mindeközben a lépegető alak a karjait hátul összefonja, mintha járása közben mélyen gondolkozna. A járást Beckett is

gyakran tematizálta műveiben, így a televízióra írt *Quadban* (mely későbbi, mint Nauman sétatanulmányai). Beckett *Nem én* című monológját (melynek főszereplője egy hatalmas száj) is megelőzi a *Lip Sinck* (1969) videó, melyen Neuman szája megfordítva és megsokszorozódva látható, amint a két címadó szót ismétlgeti. A szavak ismétlés általi kimerítése (mely szintén egy beckett-i gesztus) Neuman más műveit is jellemzi. Hosszasan lehetne sorolni a két művész közötti párhuzamokat: az új médiumok iránti érdeklődéstől kezdve a nyelv lebontásáig, a test fragmentálásáig, a folyton kibillenő egyensúly reménytelen kereséséig, az ismétlődés és a ritmus meghatározó szerepéig. Neuman egy interjúban beszél arról, hogy milyen nagy hatást tett rá Beckett *Elveszejtő* című írása, melyben az emberek reménytelenül próbálnak kitörni egy cilindrszerű, lüktető és lélegző térből (mely egyszerre emlékeztet az anyaméhre és a gázkamrákra).

A beckett-i szorongás és bezártság érzetét Naumannál főleg a folyosók közvetítik. 1968-as

A Walk with Contrapposto videójában a művész egy szűk (50 cm-es) folyosón megy át, csípőjét ütemesen mozgatva, a klasszikus szobrászat kontraposzt-pozícióját imitálva. Majd egy évvel később ezt a folyosó installációját egy kiállítóterembe helyezi, ahol már a nézőknek kell áthaladniuk rajta. Később a folyosót továbbfejleszti, az 1970-es *Live-Taped Video Corridor* végén két monitor volt, melyek a bejáratnál elhelyezett kamerákhoz kapcsolódtak. A látogató így előrehaladva hátulról láthatta magát, egyre kisebbként, az egyik monitor élő képén, míg a másik monitor korábban felvett felvételeket sugárzott, a folyosó még üres bejáratáról. Ezáltal elbizonytalanította a nézőt, aki egyszerre látta és nem látta magát.

Arthur C. Danto Neumanról írt tanulmányában hangsúlyozza a kései Wittgenstein filozófiájának hatását a művész alkotásaira, melyek maguk is értelmezhetők (nyelv)játékokként, miközben a nézőt aktív részvételre ösztönzik. Danto szerint Nauman művei azt jelentik, amilyen hatást kiváltanak belőlünk („The meaning of the piece is what it does to us.”). Valamint, szintén beckett-i reminiscenciával, kiemeli Nauman műveiben a „tanult tehetetlenséget”, mely úgy jelenik meg, mint az emberi természet metaforája.

Neuman művészetében fontos szerepet kap az ismétlés, többször visszatér (különböző módokon) ugyanazokhoz a témákhoz. Ez igaz korai járástanulmányaira (*Walk with Contrapposto*) melyeket 2015–16-ban újraalkot, *Contrapposto Studies I–VII.* címen.

Az újrafogalmazást az új digitális technikák teszik lehetővé, hiszen a művész már könnyűszerrel képezőkre bonthatja a saját járását megörökítő képeket, ezeket egymás mellé helyezheti, megfordíthatja a járás irányát, felgyorsíthatja vagy lelassíthatja tempóját, miáltal meglepő elcsúszások, amorf torzulások, lehetetlen testpozíciók, lenyűgöző testmodifikációk jönnek létre a képernyőn. Szinte elképzelhetetlen, hogy mire (nem) képes a *virtuális test*. Miközben a művész, ötven év múltán is, ugyanazt az egyszerű mozgást végzi: kissé előredőlve, testsúlyát előre helyezve, egészen lassan jár.

Az egykori szerepek újrajátszására, saját teste élő szoborrá formázására Neuman a kortárs technikák (3D, 4D) felhasználásával vállalkozik. A 3D felvételek révén a nézők beléphetnek a művész műtermébe, aki középen kettévált testtel jön velük szembe a már jól ismert kontraposzt-járással. Ebben a közeli perspektívában olyan apró részleteket is észre lehet venni, hogy milyen tárgyak hevernek szétszórva a földön, vagy hogy a művész pólója lyukas. Ez utóbbi jól jellemzi a neumani *póztalanságot*. Az általa bemutatott helyzetek habár szokatlanok, de nagyon emberiek, mint az az ösztönös reakciója is, ahogy az egyik 3D jelenet végén egy nagyot sóhajt, és megvakarja az orrát. Egy másik 3D felvételen, melyen fejfelé, széttárt karokkal közeledve látható, mintha a gravitáció szabályait elvető kötél táncos lenne. A testkép ekkor is fragmentalizálódik, egészen addig, míg a felső testfél egyszerűen otthagya az alsót, és kilép a képből. Ebben a játékos gesztusban is érezhető az újrajátszásokat végig átható humor és önirónia. A sorozat utolsó tanulmányában Bruce Neuman, szokásos farmerjában és pólójában, egykori képmásai elé sétál, egy kis ideig megfigyeli, majd magára hagyja őket. Ezzel a gaggel zárul a digitális performansz.

William Kentridge önarcképei

William Kentridge (1955–) napjaink legismertebb dél-afrikai művésze, aki képzőművészeti tevékenysége mellett készített már animációs filmeket, részt vett a Handspring Puppet Company előadásainak létrehozásában (*Faustus in Africa*, *Woyzeck on the Highveld*, *Ubu and the Truth Commission*), és rendezett operákat is. Többcsatornás videóinstallációi a nézőket kvázi-szereplőkké teszik, mint a Magyarországon is bemutatott *Lágyabban járd a táncot*, melyben fő témája jelenik meg: a menet vagy vonulás (*procession*). Ez nála egyszerre diadalmas felvonulás

és gyötrelmes munkamenet, körmenet és gyászmenet, örömtánc és haláltánc. A cím Paul Celan *Halálfügáját* idézi („lágábban játszd a halált”), miközben a halálba táncoló alakok végigvonulnak a huszadik század tragikus történetén (világháborúk, holokauszt, apartheid). A menet hol szénrajzként, hol árnyékként, hol élő animációként feltűnő alakjai között éppúgy találunk embereket, mint állatokat és tárgyakat (telefonpóznákat, kávéfőzőket, lemezjátszókat stb.), meg persze vidám csontvázakat. A nézőket körbevevő videóinstalláció felidézi a művészet- és színháztörténeti előzményeket: a diorámát, a panorámát, valamint a diavetítőt és a korai mozit. A háttérben végig egy rezesbanda szól (utcai, templomi zenét és jazzt játszik), a nézők pedig szabadon választhatják ki, hogy milyen sorrendben nézik végig a nyolc (egymást követő) csatornát, melyik előtt időznek el hosszabban. Egyszerre tragikusak és komikusak a képek, ám épp ezáltal váltanak ki megrendítő és felemelő hatást.

Amíg a videóinstallációk még feltételezik a néző testi jelenlétét, addig Kentridge 2020 és 2022 között készült videósorozata, a *Self-Portrait as a Coffee Pot*, már a távollétet tematizálja.

Érdekes megjegyezni, hogy a már streaming oldalakon is fellelhető alkotást a Velencei Biennálén mutatták be, az Arsenale Institute for Politics of Representation épületében. A műterem atmoszféráját idéző vetítőhelység mintegy reprodukálta Kentridge tárgyait és rajzait (a rajzasztaltól a felvevőkameráig, a Biedermeier-foteltől és a rajta elhelyezett tubától a falat borító rajzokig, fotókig, újsággállásokig, az asztalon mászkáló papíregerekig...). Naponta kétszer vetítették le az egész (kilenc harmincperces részből álló) sorozatot, melybe bárki bármikor bekapcsolódhatott és távozhatott.

Self-Portrait as a Coffee Pot a Covid-pandémia idején készült, így rögtön az elején reflektál a „Torschlusspanik”-ra, mely egészen más értelmet nyert a tényleges lezárások alatt, amikor a művész (még sokkal inkább, mint alkotómunkája során) műtermének foglyává vált. Az első rész címe, „A műterem természettörténete”, Plinius *Természettörténetét* idézi, és a művészi alkotás sokrétű folyamatába enged betekintést. Már az első képsoron megfigyelhető a valóság és a fikció játéka: Kentridge a rajzai előtt sétál, majd belép saját alkotásába, ahol tovább rajzolja önmagát. Ez a megkettőződés folytatódik akkor is, amikor önmagával készít interjút. Két különböző énje ül egymással szemben: az egyik elemzőbb és kritikusabb, a másik a képzelet világában élő művész, aki saját műtermére úgy tekint, mint koponyája belsejére, melyben megelevenednek gondolatai és álmái. A műtermében

a darabokra hullott világot próbálja összerakni, miközben tudatában van annak, hogy az így létrehozott tárgyak nem felelnek meg valós másuknak. Például a festő nem iszik az asztalára helyezett kávéfőzőből, hanem festéktartónak használja, akkor is, ha a fekete folyadék szétfolyik, és szinte lehetetlen festeni vele. Az elrontott és széttépett kávéfőzőt ábrázoló rajzokból viszont bármikor összeállhat – önmagától, művészi beavatkozás nélkül – egy kis rinocérosz papírmásé figurája, aki aztán táncra perdülhet egy papír kávéfőzővel, felidézve Kentridge animációinak és bábszínházának mágikus világát. A filmetűdökben megfigyelhető, amint a műteremben a művészt saját magánmitológiája veszi körbe, míg a tárgyak tőle független, önálló életet élnek.

A második, címadó rész az önarcképkészítés problémáira reflektál. A videó elején Kentridge megpróbálja lerajzolni saját árnyékát, de mozdulatára elmozdul az árnyék, így csak egymásra rétegződő körvonalakat tud felskiccelni, nem tudja megragadni önmagát. Már ez a mozgássor is olyan, akár egy performansz: a művész táncossá válik, aki hol hasonmásával, hol csontvázával, hol egy törekeny dél-afrikai táncos-koreográfussal (Dada Masilóval) táncol. A táncosnő mintha Degas egy kispasztikájáról vagy rajzáról lépett volna ki, légies könnyedsége éles ellentéte Kentridge darabos sutaságának. Táncuk közben kilépnek a valós térből és egy könyv terében (Robert Burton monumentális *Anatomy of Melancholy*-jának lapjain) folytatják a mozgást. A tánc jelentheti a gondolkodás metaforáját, de tekinthetünk rá a művészi alkotás paradigmájaként is. Eszerint olyan szabadon és játszi könnyedséggel kellene alkotni, ahogyan a táncos táncol. Kentridge mégis más módon szabadítja fel magát, nem a test, hanem az imagináció segítségével. Így tud átlépni saját fizikai határain, miként a tükör két oldala közt is könnyedén átsétál, saját tükörképével táncolva vagy kergetőzve. Ám mindeközben önmagával szemben távolságtartó marad: kritikus énje kijavítja a művészi énje által készített rajzokat, szigorúan kommentálja őket. Azonban a saját tanácsait sem fogadja meg, önmagával is vitázik. A különböző ének megsokszorozódása végül odavezet, hogy az önarcképkészítés lehetetlen feladat lesz: hiszen ki tudná megmondani, hogy az ének melyik énje portréját kellene elkészítenie? Vagy miért ne ismerhetne a művész leghitelesebb önarcképére egy kávéfőzőben? Arra, hogy miért épp egy kávéfőzőben, nincs más válasz, mint hogy Kentridge már évtizedek óta rajzolja őket (különösen a Bialetti kávéfőzőket), ahogy más tárgyakat és állatokat is (gondoljunk a villanypóznákra, telefonokra, írógépekre, harsonákra, macskákra, rinocéroszokra...). Bármelyik lehetne művészi önarckép, és talán mind az is,

hiszen Kentridge-nél a tárgyak életre kelnek, áttelelkesülnek, és egy olyan sajátos világot alkotnak, mely elevenebb, mint a valóság világa, és amely segít kitörni vagy kivonulni (a jellegzetes menetek vagy felvonulások során) a valóságból. A járvány alatt johannesburgi műtermébe zárt művészek a korlátlan és szabad művészi képzelet segítségével sikerült megalkotnia egy olyan etűdsorozatot, amely humort, életszeretetet és optimizmust sugároz, és amely – a kis tárgyak felé irányuló, lan-
kadatlan figyelmével – valódi nagy művészet.

Szakirodalom

- Danto, Arthur C. (2002): Bruce Nauman. In: *Bruce Nauman* (Robert C. Morgan szerk.). PAJ Books, Baltimore–London. 146–154.
- Friedman, Ken (2008): Fluxus és társai. In: *Fluxus*. 63–90.
- Higgins, Dick (2008): Intermédia. In: *Fluxus* (Klaniczay Júlia – Szőke Annamária szerk.). Artpool – Ludwig Múzeum, Budapest. 99–106.
- Paik, Nam June (1983): Nem-időbeli információ. In: *A videó világa. Videóművészet*. Népművelési Intézet, Budapest. 103–106. <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/paik.htm>
- Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words* (2005). Szerk. Janet Kraynak. The MIT Press, Cambridge–London.

12. Performansz és társadalmi aktivitás (Lettrizmus és szituacionizmus)

A performansz gyakran összekapcsolódik a társadalmi és politikai szerepvállalással, véleménynyilvánítással. Egyik fő törekvése ekkor az, hogy felrzza az embereket: kimozdítsa a passzív állapotból, és valódi cselekvésre ösztönözze őket. Ezekben az esetekben a performansz messze túllép a színházi és művészeti kereteken, és társadalmi megmozdulások, tüntetések, demonstrációk formájában jelenik meg. Ebben a fejezetben két olyan csoport működését vizsgáljuk, melyek a társadalmi aktivizmust összekapcsolták a performatív aktusokkal. A lettrizmus és szituacionizmus napjainkban újra felfedezett irányzata a művészetet életformává akarta változtatni, egy szabad és játékos élet formájává.

Isodore Isou és a lettrizmus

A szituacionizmus előfutára a lettrizmus, és fő képviselője a román Isodore Isou (1925–2007), aki zsidó származása miatt csak a véletlennek köszönhetően menekül meg az 1941-es bukaresti pogromból, az üldözöttség és halálközelség élménye azonban döntően meghatározza további életét, megerősíti benne az elhivatottság és kiválasztottság tudatát. 1945-ben érkezik meg Párizsba, a Saint-Germain-des-Prés művésznegyedébe, az irodalmat megváltó tervekkel. Itt alapítja meg a Lettrista Mozgalmat (alapítótársa: Gabriel Pomerand), melynek már első eseménye is provokáció volt: 1946-ben félbeszakították Tristan Tzara egy darabjának bemutatóját, és ezt követően szétszórták folyóiratukat, az egyetlen számból álló „Lettrista diktatúrát” (*La Dictature Lettriste*), melyben azt hirdették, hogy a lettrizmus a művészeti avantgárd egyetlen kortárs mozgalma. 1947-ben jelenik meg Isou könyve, a *Bevezetés az új költészetbe és zenébe*, melyben erősen érezhető a dadaizmus és a szürrealizmus hatása. A művészetek szimultán megújítása mellett érvel, de elődeinél sokkal radikálisabb rombolást követel. Nemcsak a szavakig akarja dekonstruálni a nyelvet, hanem egészen a betűkig, hangokig, lélegzetvételig. Egy új

nyelvet akar teremteni, melyben a sikollyá vált hangok már nem a konvencionális jelentések, hanem egyedi művészi tartalmak hordozói. A lettrizmus emiatt fonizmusnak is tekinthető, miközben nagy hangsúlyt fektet a szövegek képiségére, az írás vizualitására. Az irányzat legautentikusabb performanszai azonban a térbe helyezett szövegek: a lettrista hangbemutatók, rögtönzésekkel és afóniákkal (sugóságok, hangtalan beszédek). Ezek az események az értelmezhetetlen (pontosabban az értelemadás előtti) hangokat visszavezették közös alapjukhoz: a csendhez. Habár a lettrizmus elsősorban Isou alakjához kötődött, a későbbi hangköltészeti kísérletek fontos előzményét jelentette.

Isou arra is felfigyelt, hogy a művészetek lerombolásának igénye elkerülte a legfiatalabb művészetet. Kísérletezéseit ezért egy új területre, a filmre is kiterjesztette, és 1951-ben elkészítette *Traité de bave et d'éternité* („Értekezés a nyálról és az örökkévalóságról”) című filmjét, az első diszkrepáns mozit, melynek legnagyobb formai újítása a montázsban, a hang és kép szétválasztásában és autonómiájában állt. Isou deklarált szándéka a hang felszabadítása volt a képek uralma alól. Így nem meglepő, hogy a Cannes-i bemutaton a film nagyrészt képanyag nélkül vetítették le, mivel az még nem készült el. Isou két évvel később (mindössze harminc példányban) publikált könyve, az *Esthétique du cinéma*, azt állítja, hogy „a kamera nem rögzít, hanem teremt”. A teremtést azonban szükségszerűen egy rombolásnak is meg kell előznie. A képrombolásban több társra talál: 1952-ben Gil J. Wolman *Anticoncept* című filmje az első kép nélküli film, melyet egy óriásléggömbre vetítettek. Isou Cannes-ban ismerkedik meg a gimnazista Guy Debord-ral (1931–1994), aki csatlakozik a lettristákhoz, és egy évvel később saját kísérleti filmet készít. A *Hurlements en faveur de Sade*-ban („Üvöltések Sade kedvére”) egy áttetsző és egy fekete filmszalag vetítése váltja egymást: a világos képek alatt összefüggéstelen szövegtöredékek (újságcikkek, jogi törvénycikkek, Joyce-idézetek, filmszövegek stb.) hallhatók, míg a sötét szakaszok némák, egészen az utolsó 24 percig, amikor csak a sötét és néma vászon pereg. Ám ezt a részt a közönség már nem várta meg, korábban elhagyták a nézőteret. A vetítéseket állandó botrányok kísérték: volt, hogy maga Debord mondott szokatlan felveztőt („Nincs többé film. A mozi halott. Térjünk át, ha kívánják, a vitára!”), máskor a nézők között ülő lettristák hangosan vitatkoztak, bekiabálásokkal zavarták az előadást, lisztet szórtak a nézők fejére stb. Debord még tovább vitte az Isou által elkezdett nézőprovokációt. Célja az volt, hogy a mozi valódi eseménnyé változzon, mely a nézőket kiragadja a vetítőterem homályában való passzív rejtőzködés

állapotából, és aktív reakcióra ösztönzi. Egyszóval a néző felszabadítását akarta. Ugyanakkor a *Hurlement* vetítése a Lettrista Mozgalom elleni támadások voltak, Isou és Debord – túl erős és autoriter egyéniségük miatt – eltávolodtak egymástól, 1952-ben Debord a lettristák egy csoportjából (Serge Berna, Jean-Louis Brau, Gil W. Wolman) létrehozta az Lettrista Internacionálét, mint a „valódi lettrista” irányzatot.

A két csoport nyilvános szakítására a Charlie Chaplin-botrány kapcsán került sor, mely maga is egy happening-szerű esemény volt. Chaplin 1952-ben saját filmje, a *Rivaldafény* bemutatójára érkezett Párizsba, ahol a sajtóbemutatót Debord és barátai egy *Finis les pied plat!* („Elég a lúdtalpából!”) feliratú röpirat terjesztésével zavarták meg. Isou – Chaplin művészetének tisztelőjeként – elhatárolódott ettől az akciótól, Debord viszont amellet érvelt, hogy a „szabadság legsürgetőbb feladata a bálványok ledöntése”.

Guy Debord és a szituacionizmus

Az új lettristák, immár Debord vezetésével, saját folyóiratot alapítottak *Lettriste internationale* címen, majd 1954-től ezt követte nagyobb példányszámú, legendás kiadványuk, a *Potlatch*. Azt hirdették, hogy túl kell lépni a művészetten, és a művészetet életformává kell változtatni. A konstruált szituációk a mindennapi élet körülményeinek megszervezését jelentették, a legintenzívebb tapasztalatok érdekében. Ezáltal az élet egy projekt lesz, melyben az eseményeket és hangulatokat konkrétan és célirányosan meg kell tervezni, a szabadság megvalósítása érdekében. A szituációktól egyszerre követelt spontaneitásban és tudatosságban egy ellentmondásra bukkanhatunk, nem véletlenül, hiszen az egész irányzat (szándékosan) törekedett az ellentmondásra és polémiákra. Ez részint Debord személyiségéből adódott, akinek „antiművészete” a megszakításokra, a törésekre, az át-nem-adhatóságra, a folytathatatlanságra épült. Jellemző, hogy alig hozta létre saját csoportját, máris elkezdte kizárni annak alapító tagjait. 1957-ben, mire minden eredeti tagot lecserélt, megalapította a Szituacionista internacionálét.

Ugyanakkor ironikusan azt hirdette, hogy a szituacionizmus mint irányzat vagy doktrína nem létezik, csak az antisztuacionisták agyalták ki. Ami úgy is érthető, hogy az antidoktrinér szituacionizmus nem saját elméletet vagy művészetet hoz létre, hanem eltérít és kisajátít korábbi elméleteket és művészeteket (ezt

láthatjuk a marxizmus tételeinek átfogalmazott átvételében, vagy a dadaizmus-hoz és szürrealizmushoz való ellentmondásos kapcsolódásban). A szituacionizmus nem utat tör, hanem sodródik, és sodródása vagabond kaland. Egy olyan autentikus és „bohém életforma” kísérlete, melyben a szituációk elsősorban ünnepek, botrányok, szerelmi találkák. A szituacionisták meg akarják változtatni a mindennapok menetét: felgyorsítva, megszakítva, átformálva azokat. A hétköznapiakban akarják megtapasztalni a revelációt. Egész attitűdjükben van valami romantikus (tagjai a párizsi Saint Germain-des-Prés lázadó fiataljai), de szemben a romantikusok természetkultuszával, őket a nagyvárosi élet foglalkoztatja (ebben leginkább Baudelaire-hoz kapcsolódnak). Ezért lesz egyik legismertebb gyakorlatuk a pszichogeográfia: annak vizsgálata, hogy a földrajzi környezet miként befolyásolja az érzelmi viselkedést, hogyan lehet egy új városi környezetet az érzelmekhez hangolva kialakítani. 1953-ban Debord megismerkedik Ivan Chtcheglovval, aki „Egy új városépítési forma” című kiáltványában olyan játékoságra alapuló várostervet dolgoz ki, amelyben lehetséges a sodródás. A *derivum* olyan kísérleti viselkedésmód, mely a különböző városrészek és hangulatok közötti átjárás technikája. Habár Chtcheglovot is hamar kizárják, de a pszichogeográfia elmélete megmarad. Ezt igazolják a későbbi szituacionista térképek és városstervek, melyek mind utópiák.

Az Új Babylon (Debord és Constant városterve) egy kísérleti város, melyet labirintusszerű szerkezet és lebegő architektúra jellemez (ehhez hasonló várossterveket korábban Friedrich Kiesler tervezett). Azonban a szerkezetnél fontosabb a benne megvalósuló életforma: egy antikapitalista társadalom, melyet általános nomadizmus, a kötelező munka megszüntetése és a szórakozás kiterjesztése jellemez. Ez voltaképp egy munkátlan társadalom utópiája.

A szituacionizmus egységes urbanizmuselmélete elsősorban a modern várostervezés kritikája, mely nem veszi eléggé figyelembe a benne élő egyéneket és szabadságukat. Nem véletlen, hogy a szituacionizmus hatása a későbbiekben nem annyira a művészetekben, mint inkább a városépítészetben, a társadalomelméletben és a filozófiában (Baudrillard, Deleuze, Agamben) lesz jelentős.

A spektákulum társadalma

Debord legismertebb műve *A spektákulum társadalma* (1967), mely a kapitalista társadalom metszően éles kritikai bírálata. Ugyanakkor, híven a *détournement* (eltérítés) elvéhez, mely tagad minden autoritást és dicséri a plágiumot, Debord szabadon használja fel Marx gondolatait. Ez a könyv első mondatából is nyilvánvaló, mely Debord-nál így hangzik: „Azoknak a társadalmaknak a teljes élete, melyekben a modern termelési mód uralkodik, mint óriási spektákulumgyűjtemény jelenik meg.” (ebben felismerhető *A tőke* sokat idézett mondata: „Azoknak a társadalmaknak a gazdasága, melyekben a tőkés termelési mód uralkodik, mint óriási áru gyűjtemény jelenik meg.”)

Debord szerint ami korábban közvetlen élmény volt, már eltávolító reprezentáció lett. A mindent látvánnyá változtató társadalomban a képek elvesztették életvonatkozásukat, a személyközi társadalmi viszonyok pedig éppúgy elidegenedtek, mint a képek. Debord pontos diagnózissal vázolja fel a jövő (hamarosan elérkező) társadalmát is: „Ahol a valóságos világ pusztá képekké változik, ott a képek valóságos lényekké változnak, amelyek egyfajta megváltozott viselkedésre készítetnek.”

Debord-t elsősorban az elidegenedés jelensége foglalkoztatja: „a néző minél többet szemlélődik, annál kevesebbet él át”. Ennek művészeti következményeit azonban csak a mű végén tárgyalja, ahol a művészet meghaladásáról beszél: „A dada anélkül akarta megszüntetni a művészetet, hogy megvalósította volna; a szürrealizmus anélkül akarta megvalósítani a művészetet, hogy megszüntette volna. A szituacionisták által kidolgozott kritikai álláspont utóbb megmutatta, hogy a művészet megszüntetése és megvalósítása elválaszthatatlan aspektusai a művészet meghaladásának.”

A spektákulum társadalma ugyan alig említi a művészet (nézete szerint már meghaladott) kérdését, de a későbbi művészetek és művészetelméletek számára számos tanulsággal szolgált. Gondolhatunk a minden látványosságot és reprezentációt elvető színházi és antiszínházi formákra (a brooki üres térre, a happeningekre, a performanszmozgalomra), a politikailag elkötelezett művészeti gyakorlatokra (Boal fórumszínházára vagy láthatatlan színházára) vagy akár a baudrillard-i szimulákrumelméletre, melyben a szimulákrum válik elsődlegessé, és a valóságra vonatkoztatás lehetősége is elveszik.

A *spektákulum társadalma* még közvetlenül a '68-as diáklázadás előtt jelent meg, Debord ekkor még reménykedett a forradalmi változásban. '68 után, a csatlódást követően, elkezdődik a szituacionisták felbomlása. 1972-ben, amikor megszűnik a csoport, Debord-on kívül szinte nincs is más tagja. Debord saját múltjára való szép visszatekintése az *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) filmje, melyben így emlékszik saját fiatalságára:

A világ felfordításának képletét nem könyvekben kerestük, hanem csavarogva. Nagyszerű sodródás volt ez, semmi sem volt olyan, mint az előző nap; és sosem volt vége. Különös találkozások, tekintélyes akadályok, nagyszabású árulások, nyaktörő ígézetek, volt minden ebben a hajszában e másik, elátkozott Grál után, amely senki-nek sem kellett. S ekkor, egy szerencsétlen napon, a legnagyobb játékos köztünk el-tévedt az örület erdejében. – A legnagyobb örület az, ahogy ma az életet szervezik.

Debord élete végéig, habár egyre jobban elszigetelődve, megmarad forradalmárnak és provokátornak, aki szereti örök közellenségként feltüntetni magát. Egy személyben antiművész, a művészet lerombolója, a botránykeltés művésze (aki a botrányokat változtatja műalkotássá) és valódi életművész, egy zűrzavaros, kaotikus világban, mely épp ezért a saját kora volt. Ahogy filmje zárlatában megfogalmazza: „Az idő múlását mindig nagyon erősen érzékeltem, és nagyon vonzott, ahogy mást a nagy magasságok, vagy a víz látványa. Ilyen értelemben szerettem a koromat, amelyben lassan minden létbiztonság elszivárgott, elúszott minden társadalmi rendezettség. Ilyen élvezettel a legmagasabb művészet gyakorlása sem szolgálhatott volna számomra.”

Egy kizárás rövid története

A szituacionizmusnak magyar vonatkozása is van: Kotányi Attila (1924–2003), a magyar származású költő, filozófus, építész három éven át volt a csoport meghatározó tagja, az *Internationale Situationaliste* szerkesztője. Magyarországon Hamvas Béla fedezte fel, Szabó Lajos és Tábor Béla köréhez tartozott. 1956-ban emigrált, és 1960-ban Brüsszelben került kapcsolatba a Szituacionalista internacionáléval. Az Egységes Urbanizmus Irodájának vezetőjeként erős kritikát fogalmazott meg az urbanizmus fennálló gyakorlatával szemben, mely véleménye szerint

nem más, mint „spektakuláris ideológia”. A modern nagyvárosokban a várostervezés a „tér kapitalista átnevelése”, a közlekedés pedig az egyetemes elszigeteltség megszervezése, mely lehetetlenné tesz minden találkozást. Ezzel szemben az egységes urbanizmus célja az, hogy támaszpontokat hozzon létre egy „kísérletező élet” számára, a találkozások és a szabad élet kialakítására is helyet biztosítva. Kotányi hitt abban, hogy a szituacionizmus egy olyan forradalmi program, mely a világ átalakításának gyakorlati és interszjektív tervezete. Debord-ral együtt írt szövege, a *Tézisek a párizsi kommunről* (1962) a kommun idejét a 19. század legnagyobb ünnepének nevezi, és a forradalmi urbanizmus egyetlen megvalósulásának tartja. Nem meglepő, hogy a *Téziseket* a '68-as párizsi tavasz után újra kiadják. Ekkorra viszont Kotányi Attila már nem tagja a mozgalomnak. 1963-ban hivatalosan kizárják egy exkommunikációs nyilatkozatban, melynek vádpontja szerint egy teoretikus átszervezést sürgető programszöveget terjesztett a csoport tagjai közt. Az okok ennél valószínűleg bonyolultabbak: a kizárást előidézhette Kotányi nem teljes politikai elköteleződése a szituacionisták marxizmusa mellett, valamint „gnosztikusnak és misztikusnak” titulált olvasmányai. A fő ok azonban valószínűleg Debord intellektuális féltékenysége volt. Kotányi később Düsseldorfban tanított „Anti-építészetet”, majd 1989 után hazatért Magyarországra. Kizárásának története rámutat a szituacionisták belső működésének anomáliájára és botrányára. De ez is része volt annak az alapelvnek, hogy a botrányok szükségesek.

Szakirodalom

- Debord, Guy (1978): *In girum imus nocte et consumimur igni* (Erhardt Miklós ford.) <https://exindex.hu/hu/nem-tema/in-girum-imus-nocte-et-consumimur-igni/>
- Debord, Guy (2006): *Oeuvres*. Quarto–Gallimard, Paris.
- Debord, Guy (2022): *A spektákulum társadalma / Kommentárok A spektákulum társadalmához* (Erhardt Miklós ford.). Open Books, Budapest.
- G. Horváth Mihály (2023): A fiatal Debord és a megvalósult szituáció. *Replika*, 2023(130). 149–180.
- Kotányi Attila (2025): *Éberem kutató élet* (Tillmann J. A. szerk.). Prae Kiadó, Budapest.
- Marcolini, Patrick (2013): *Le mouvement situationniste: Une histoire intellectuelle*. L'échappé, Montreuil.
- Nagy V. Gergő (2025): Csak ketten lehet világra hozni egy táncoló csillagot (Isodore Isou 100). *Filmvilág*, 68(5). 44–47.
- Szombathy Bálint (2005): *A konkrét költészet útjai*. Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár.

13. Újrajátzások

Az újrajátzás a klasszikus színház, opera és tánc bevett gyakorlata, ami jelentheti régebbi darabok elővételét vagy bevált sikerdarabok repertoáron tartását. Ez a gyakorlat megfelel a nézői elvárásoknak, biztosítja a színházak üzembiztos működését, nem jelent túl nagy kockázatot. Emellett fontos szerepe lehet egy színház identitásának és emlékezetpolitikájának kialakításában, hiszen a legendás előadások megőrzésével a színház egy tradícióhoz kapcsolódik, transzmissziós szerepet vállal. Egy színház egykori előadásainak új bemutatása egyszerre lehet *hommage* a művek és az alkotók felé. Ugyanakkor minden alkalommal kérdés, hogy mennyiben képes az újrajátzott előadás megfelelni az új közönség igényeinek, mitől nem lesz muzeális vagy „holt színház”.

Újrajátzások a táncszínházban (Pina Bausch, Boris Charmatz, Josef Nadj)

Idővel a legújítób, legformabontóbb színházi kísérleteket is fenyegeti az a veszély, hogy kiüresednek, önismétlővé, új gondolat nélküli, holt színházakká válnak. Ezt a fenyegetettséget jelzi Pina Bausch táncszínháza, mely nem csupán a táncról, de a színházról és a kollektív alkotásról való gondolkodást is megváltoztatta.

Pina Bausch (1940–2009) 1973-ban alapította meg a Wuppertáli Táncszínházat (az Operaház balettegyütteséből), ekkor már másfél évtizedes tánc tapasztalattal – a Folkwang Intézetben és a Juillardon tanult, az USA modern tánc egyesületeiben táncolt, majd a Folkwangon tanított és tánciskolát vezetett, miközben elkészítette első koreográfiáit –, a valódi áttörést számára azonban a wuppertali előadások jelentették. Bausch, aki saját vallomása szerint minden előadást a nulláról indított („Amikor új balettba fogok, néha megfedkezem a legegyszerűbb tánc lépésekről”), és kérdésekkel kezdett minden munkafolyamatot, itt egymás után készítette nagy sikert vagy akár botrányt keltő darabjait. A Bartók Béla zenéjére komponált *Blaubart* (1977) például szokatlanul erős nézői reakciókat váltott ki azáltal, ahogy bemutatta a kiüresedett emberi érzelmeket, a pótcselekvéseket, a lehetetlen egymásra

találásokat, a kapcsolati brutalitást és a gyengédségtől való félelmet. Bausch eleinte maga is szerepelt koreográfiáiban, köztük a legendás *Café Müller*ben (1978), mely felidézte gyermekkorai helyszínét, egy vendéglőt (egy kocsmáros lánya volt). A táncban korábban elképzelhetetlen módon a színpadot tárgyakkal (székekkel, forgóajtókkal) zsúfolta tele, melyek a táncosok számára állandó akadályt képeztek. Fálnak ütközések, forgások, csapódások, futkosások, széteső mozdulatok, vakon táncolás jellemezte ezt a koreográfiát, mely elutasított minden kodifikált mozgást, nem volt benne konkrét történet vagy linearitás, szerkezetét pedig az ismétlődések adták. Ez jól megfigyelhető abban a felejthetetlen jelenetben, melyben két szerelmes (Dominique Mercy és Malou Airaudo) kétségbeesetten próbál összeölelkezni, de egy harmadik alak (Jan Minarík) mindig szétválasztja őket, mire újra összeölelkeznek, egészen addig, amíg – az akadály megszűntével, a harmadik távozása után – ők maguk bontják szét összefonódásukat, mintegy integrálva a külső erőszakot, elfogadva a kontrollt, azonosulva az irányító mechanizmussal.

Pina Bausch táncszínháza kialakított egy sajátos, összetéveszthetetlen stílust, melyben minden darab a társulat tagjainak ötleteiből, emlékeiből, improvizációiból születő montázs volt – olyan kollektív alkotás, melyet végül Bausch figyelmes és gondos, bábáskodó jelenléte rendezett egybe. Ez a „spontán” munkamódszer sokkal több kockázatot rejtett, mint egy előre kidolgozott koncepció, de épp ettől a vállalt kockázattól lett minden előadás egyedi és hasonlíthatatlan. Bausch utazásai során számos helyspecifikus előadást is készített, a táncosokból építkező, többnyelvű darabokat, ahol saját társulatának tagjai mellé az adott ország táncosai csatlakoztak (pl. 1999-es *Zöld föld* előadása magyarországi emlékei nyomán született).

Bausch halála után azonban kérdésessé vált, miként lehet tovább folytatni és megújítani ezt a hagyományt. Létezhet-e a Wuppertali Táncszínház megalapítója nélkül? Évek hosszú, szinte láthatatlan működését követően (melynek fontos elve volt a régi darabok repertoáron tartása), jelentős változást ígért Boris Charmatz művészeti igazgatóvá választása, aki maga is gazdag táncosi, koreográfusi és intézményvezetői háttérrel vállalta el a posztot, melyből – közös megegyezéssel – jóval idő előtt, három év után távozott. Charmatz az elmúlt években több önálló koncepciójú darabot (*Liberté Cathédrale*, *Cercles*) mutatott be, valamint erősen újraértelmezte a Bausch-műveket. *Forever* (2024) című előadásában ugyan a *Café Müller*ből indult ki, de nem egy újrarájtszott előadást, hanem egy nyitott próbát látott a közönség, ahol huszonöt táncos felváltva adta elő az eredeti darabot, Bausch

munkásságát méltató (írói és művészi) beszámoló közbeiktatásával. Charmatz megváltoztatta az eredeti jelmezeket és fényeket, a díszletből csak az asztalokat és székeket hagyta meg, így egy „lecsupasztított verziót” készített, ahol a táncosok (a társulat tagjai és vendégművészek) felváltva játszották – variációkkal, továbbgondolásokkal, új perspektívákból – az alpművet. Továbbá a nézők is megváltoztathatták előadás közben a helyüket, így a távolságot teremtő, az elidegenedést tematizáló műből a nézőket közel engedő, bensőséges, immerzív színház lett. Habár a *Forever* a koreográfus szerint bármeddig tarthatna, de az elkészült verzió hét órás, melyből egy kétórás „részletet” adnak elő a fesztiválokon.

A *Café Müller* ezen radikális újragondolása – mely nem kerüli meg azt az alapvető kérdést, hogy mi az, ami egy darabból érvényes marad évtizedek múltán is – gyökeresen eltér a Bausch-előadások korábbi felújításaitól, ahogy esztétikája is eltér a Wuppertali Táncszínház esztétikájától. Valószínűleg ezek az újító lépések vezethettek az új vezető és a társulat közötti szakításhoz. Bausch örökségének eleven folytatása vagy folytathatósága azonban továbbra is kérdéses maradt.

Ennél egyszerűbb, de távolról sem evidens probléma az, amikor maga az alkotó újítja fel régi előadásait. Megteheti ezt minden változtatás nélkül, ám ez ritkán sikeres. A táncszínházban pozitív kivételt jelent Maguy Marin *May B.* című előadása, melyet először 1981-ben mutattak be, és azóta műsoron van. Igaz, a kezdetek óta az eredeti szereplőgárda közül mindenki lecserélődött, de a beckett műveket megidéző, szokatlan formavilág (agyaggal bevont arcú, bábuszerű figuráival) olyan yira időtlen, hogy máig érvényes maradt.

Arra is akad példa, hogy egy alkotó radikálisan újraértelmezze egykori darabját. Nagy Józsefet (világszerte ismert nevén Josef Nadj-ot) 2017-ben kérte fel az EnKnapGroup arra, hogy negyven év elteltével gondolja újra bemutatkozó előadását, *A pekingi kacsát*. 1987-ben, az akkor harmincéves táncos-koreográfus első önálló művével (részint a Jel Színház későbbi társulatának tagjaival) azonnal betört a világszínpadokra, egy sajátos, „otthoni” témát hozva. Vajdasági mítoszokból építkezett: a darab háttérében egy magyarkanizsai amatőr szintársulat tagjainak története állt, akik egyetlen bemutatót hoztak létre, majd később valamennyien (egymástól függetlenül és eltérő időben) öngyilkosságot követtek el. Ez a tragikus alaptörténet azonban szinte felfedezhetetlen volt az előadásban, mely sokkal inkább egy közösség alapézéséről: az elvagyódásról és a lehetetlen elszakadásról szólt. A darab átütő sikerének oka talán az volt, hogy Nagy Józsefnek sikerült egy semmi máshoz nem hasonlítható (mozgás)színházi nyelvet teremtenie:

meglepő és groteszk elemekkel, lenyűgöző dinamizmussal, szokatlanul keveredő stílusokkal (a kínai operától és a butohtól egészen a kortárs táncig és a kontakt improvizációig). Ugyanakkor végig érezhető volt az előadás személyes tétje: hiszen egy debütáló társulat egy másik amatőr csoport kudarcát vitte színre, mintegy önmaga számára is tudatosítva az elkerülhetetlen kockázatot.

Adódott a kérdés, hogy negyven év elteltével az új előadóknak (az EnKnap-Group soknemzetiségű, fiatal táncosainak) mi közük lehetett ehhez a régi előadáshoz? Az új változatban Nagy József az új táncosokra formálta a történetet. Az immár *Dark Union* című darab nem akarta a korábit másolni, csak felhasználta, szabadon variálva, annak néhány elemét, legemblematikusabb jeleneteit. Így három variációban is bemutatta az egykori előadás legmegrendítőbb jelenetét, a tragikus menyasszonytáncot (melynek valós előzménye egy esküvő volt, amikor a vőlegény hátára rögzített széken vitt menyasszony beverte az ajtófélfába a fejét, és azonnal belehalt a sérülésbe). A székes *pas-de-deux* három új változata csak abban egyezett, hogy egyik sem volt illusztratív, nem próbálta meg az „eredetit” másolni – így lett valamennyi eredeti. Nagy József új és régi darabja szemléletében is eltért egymástól: az új változatban az egyszerűség, a lényegükre redukált motívumok, a megváltozott ritmus lett a meghatározó. Ugyanakkor mintha teljesen eltűnt volna a korábbi verzió groteszk humora. Egy sokkal komorabb hangnem, csendes bánat hatotta át az előadást. Így lett a korai, lázadó műből szép és melanholikus, érett alkotás.

Vágytárlatok (El Kazovszkij *Dzsan-panoptikuma*)

El Kazovszkij (1948–2008) egész életművét áthatotta a teatralitás: festményei színpadszerűek voltak, performanszain felsorakoztatta festményei fő motívumait, emellett színpadi jelmez- és díszletterveket is készített. Legendás *Dzsan-panoptikumának* (1977–2001), melyet szinte minden évben újra színre vitt, az őseseménye az 1975 telén a nála hét évvel fiatalabb, török származású Can Togay-jal való találkozása volt, ennek az egész életét megrendítő élménynek állít emléket minden későbbi előadás. A *can* (kiejtve: „dzsan”) perzsa-török szó jelentése „lélek”, „élet”, „kedvesem”, így lett minden esemény (szó szerinti értelemben is) a szerelmi vágynak szentelt kiállítás. A panoptikum pedig etimológiája (*pan-optikosz*) szerint „mindenre kiterjedő látást/látványt” jelöl, majd később olyan köralakú

épületet (börtönt, nevelő vagy fegyelmező intézményt), ahol egy központi toronyból a megfigyelő mindent láthatott, és amely ezáltal a hatalomgyakorlás eszközüül szolgált. Ma elsősorban olyan viaszbábu-múzeumok elnevezése, melyek történelmi és kortárs figurákat mutatnak be. El Kazovszkij panoptikumai valóban a látás csapdái voltak a bennük szoborszerűen kiállított (gyakran kötelekkel, szalagokkal megkötözött) élő alakoknak. Ezeket a színházi jellegű performanszokat sokan elemezték (legátfogóbban Forgács Éva, Rényi András, Urai Dorottya), többnyire a 2001-es, Éry-Kovács András által filmre vett *Dzsán-panoptikum XXXVI – avagy Arkheszilaosz álma XVII* nyomán. Minden elemzésben szerepet kap az esztétizáló megjelenítés (monumentalitás, stilizálás, romantikából átvett elemek, camp-hatás), a szertartásszerűség, a bálványállítás, El Kazovszkij rendezői és nézői szerepe. Az egyes események további szereplői El Kazovszkij barátai voltak (akikben művészekre vagy művészetek-teoretikusokra is ismerhetünk), valamint barátai gyermekei. Minden esemény a művész által előre megírt és eltervezett volt, saját magánmitológiájának fő elemeit jelenítette meg bennük, középpontba állítva Pygmalion és Galathea mítoszáét, mely a művész és alkotása viszonyát tematizálja. Az előadás előtt külön-külön próbált a résztvevőkkel, de összpróbát nem tartottak, hogy megőrizhessék a különböző helyszíneken előadott események egyszerűségét és egyediségét.

„A legnehezebb ünnepet kreálni” – írta Pilinszky János, akinek szavait sok kritika idézi, hiszen a *Dzsán-panoptikumok* a szerelem vagy még inkább a várakozás és vágy ünnepi szertartásai, melyeket a ceremóniamester végig szigorú kontroll alatt tart. Ez figyelhető meg az *Arkheszilaosz álmában* is. El Kazovszkij színpadképei valóban festőiek, nem csak azért, mert háttérükben (a piros szőnyeggel bevont hatalmas lépcsők mögött) saját motívumaira, vándorállataira ismerhetünk, de a szereplők is tablószerűen tűnnek fel a nyitójelenetben. Mozdulatlanul pózolvá, tökéletesen beállítva (eklektikus jelmezekben, erősen kifestve) – mint ha egy opera díszes színpadát látnánk. A színpadi lépcső jobb oldalán ott van az alkotó is, ő mozdul először, és ezzel indítja el a többiek lassú mozgásfolyamatát, melyet egy látcsővel, *voyeurként* vizsgál. Álomszerű kábulatban mozdul mindenki, miközben a romantikus zenekíséret alatt a görög filozófia nagy alakjait idéző szövegeket olvasnak fel (utalva a címadó hellenisztikus filozófusra, az antik szkepticizmus képviselőjére, akinek tanításáról és hedonista életviteléről csak forrásokból tudunk). A performansz legfontosabb eleme a bálványállítás, amikor a hálós állatmaszkot viselő művész egy szép fiatal fiút megkoszorúz és fehér

lepelbe burkolva felöltöztet. Amikor már majdnem elkészül, cigarettát és tüzet ad neki, majd míg a fiú merengve és kecsesen dohányzik, piros szalaggal összekötözi. A Pygmalion–Galathea-mítosz teljesen új értelmet nyer: a művész nem megeleveníti szobrát, hanem egy élő emberi testet változtat szoborrá/bálvánnyá. Amikor ezzel végez, mellé ülve és hátat fordítva neki, a saját karjára ír (a találkozás dátumát) – ezzel egyidőben a bálványozott testszobor a földre dől. Ám nem ezzel az összeomlással ér véget az előadás, hanem egy újabb kiválasztási ceremóniával (egy kis Ámor segítségével), ahol az újabb, szép és fiatal fiút a művész ismét cigarettával kínálja, és tüzet ad neki. Majd egy civil ruhát viselő teoretikus-barát (Földényi László) lép a színpadra, és az ő felolvasásával zárul az este (legalábbis a performansz része, a közös ünnep ezután következik). A zárószövegből idézve: „Arkheszilaosz egy eddig még fel nem fedezett mondása szerint: az ember élete során mások és önmaga emlékművévé válik”.

El Kazovszkij minden *Dzsan-panoptikuma* ilyen emlékműállítás volt: a szerelem őseseményének és a jelen eltűnő pillanatának állított és ledöntött emlékmű. Másképp fogalmazva, ahogy Rényi András írta, az évtizedeken át tartó eseménysorozat „a megismételhetetlen örök visszatérését” jelenítette meg a mindenkori közönség számára, évente ismétlődő teátrális szertartásában, ahol a ceremóniamester a mulandó szerelem múlhatatlanságának misztériumába avatta be a nézőket, és amely ezáltal valóban rituális és profán ünneppé változott.

A performansz és az ismétlés

A performansz egyik legfontosabb jellemzője az eseményjelleg, hogy ami történik, az valóban „itt és most” történik, a látott aktusok „valós aktusok”, az előadók reagálnak az aktuális jelenre, a környezetre, a közönségre stb. A performanszban mindig van valami kockázat, még akkor is, ha nem egyszeri és megismételhetetlen, hanem többször előadható. Korábban már számos példát láttunk az ismétlésre, ebből néhányat újra felidézve:

- Merce Cunningham John Cage régi felolvasására készít új (digitális) performanszot (*Loops*), ötvözve a múlt és a jelen pillanatát, reflektálva a technológiai változásra.

- Kazuo Ohno egyetlen darabjának sincs két egyforma előadása, a butohtáncos minden színpadra lépését meghatározza a jelen adott állapotára való ráhagyatkozás, a teremtő improvizáció.
- Beuys valamennyi performanszába beleépít olyan motívumokat, melyek visszautalnak átélte haláltapasztalatára, ahogy Kantor Halálszínházának minden előadása is a múltból építkezik, az emlékezet színháza.
- Jeles András közel 30 év elteltével újra megrendezi a Monteverdi Birkózókör első legendás előadásának (24 *haiku*) nyomán a *Haikuk* (2013) előadást, a régi SZFE hallgatóinak vizsgaelőadásaként.
- Ladik Katalin kétszer is eljátssza a *Bayer-aszpirint* (1982, 1989), a második változatban még személyesebben, a saját életére és egyéniségére formálva a szerepet.
- Yvonne Rainer évtizedek után újratáncolja legismertebb performanszát – *Trio A* (1966) –, reflektálva az eltelt időre, a test öregedésére, tánc közben szavakkal írva le azokat a mozdulatokat, amelyet már nem vagy másképp végez el.
- Marina Abramović 2005-ben a Guggenheim Múzeum számára elkészíti *Seven Easy Pieces* című performansz sorozatát, melyben újrajátssza Bruce Nauman (*Body Pressure*), Vito Acconci (*Seedbed*), Valie Export (*Action Pants: Genital Panic*), Gina Pane (*The Conditioning*), Joseph Beuys (*How to Explain Pictures to a Dead Hare*) egy-egy performanszát, saját *Thomas Lips* performanszával és egy új performansszal (*Entering the Other Side*) együtt. Az újrajátszásoknak előzetesen számos feltételt szab: ki kell kérni a művész (vagy jogörökös) engedélyét, a művésznak szerzői jogdíj jár, újra kell értelmezni a darabot, ki kell állítani az eredeti performansz videóját.
- Bruce Nauman *Contrapposto Studies* sorozatában (2015–2019) a legújabb technológiák felhasználásával készít új variációkat híres performanszára (*Walk with Contrapposto*, 1968).

Az utóbbi példák esetében az is megfigyelhető, hogy a performansz az interaktív térből átkerül egy múzeumi térbe. Habár gyakori, hogy a performansz helyszíne egy galéria vagy kiállítóter, az viszont több kérdést vet fel, amikor a performansz egy életműkiállítás része lesz. Erre az első példát már Joseph Beuys esetében láttuk (aki ugyan gyűlölte a Guggenheimben megrendezett életműkiállítását), de a leg-

több performanszművésznek még életében szembesülnie kell azzal, hogy kiállítás tárgya lesz (ld. Bruce Nauman, Marina Abramović).

Performanszok és újrajátszásai (*re-enactment*) nem csak egyéni, de kollektív kiállítások részeként is megjelennek, erre emblemikus példa az 2002-ben a Whitechapel Art Gallery-ben megrendezett a *Short History of Performance Art*, melyben olyan művészek vettek részt, mint Robert Morris, Carolee Schneemann, Hermann Nitsch, Jannis Kounellis. A kollektív, eseményekkel egybekötött kiállítások hozzásegítenek a performansz történetének feldolgozásához, ugyanakkor – Clair Bishop kifejezését idézve – „szürke zónát” jelentenek a színpadi black box és a múzeum steril, fehér tere között.

Táncmúzeum (Boris Charmatz: *La danseuse malade*)

Ahogy a performansz újragondolta azt, hogy mit érthetünk előadás alatt, a modern múzeumoknak is újra kell gondolniuk a múzeum fogalmát. A múzeum jelentéskörének kitágítására izgalmas kísérlet Boris Charmatz táncmúzeuma. Charmatz tíz éven át (2009 és 2018 között) a rennes-i nemzeti koreográfiai központ vezetője volt, melynek a *Musée de la Danse* nevet adta. Ezzel a tánc mint élő művészet és a múzeum mint archiválási gyakorlat látszólagos ellentmondását kívánta feloldani, annak érdekében, hogy az új táncmúzeum valódi kulturális központ, közösségi tér és az eleven emlékezet helye legyen. Társadalomtudósokkal és filozófusokkal működött együtt, hogy közösen hozzanak létre a tánc mibenlétét (funkcióját, megítélését, értelmezését, követelményeit, korlátait stb.) és társadalmi jelentését vizsgáló előadásokat. Nagy hangsúlyt fektetett a közönség bevonására, hogy a tánc a közösségépítés gyakorlata legyen. Mindeközben a koreográfiai központ megmaradt laboratóriumnak, a kísérletezés terepének, mely a próbák és prezentációk mellett teret adott műhelymunkáknak, nyilvános vitáknak, kiállításoknak, művészek és kutatók rezidenciáinak, szokatlan kísérleteknek. Ilyen formabontó mű volt Boris Charmatz saját koreográfiája, *A beteg táncosnő* (2009), melyet Hijikata azonos című könyve nyomán készített. Az előadásban partnere a színésznő Jeanne Balibar volt, az ő felolvasásában hangzottak el a szövegrészek. Charmatz a mű által keltett érzéseket és felvillanó képeket akarta megjeleníteni. A szokatlan színpadképben a közepén forgó kamion oldala vetítövászonnként szolgált, míg belseje egyfajta börtön és kínzókamra volt. Balibar a vezetőfülkében ült, míg Charmatz

a kamion platóján lógott, rakodóterében vergődött, tetején mászott, egészen addig, míg a vezetőfülkébe jutva a testek egymással viaskodtak. Kapaszkodó, csapódó, rázkódó, küzdő alakok jelentek meg, lemeztelenített, mint kiszolgáltatott és szenvedő testek. Akár a butohban, a „sötétség táncában”, de Charmatz nem imitálni akarta a keleti táncformát, hanem lényegi hangulatát akarta közvetíteni: a Hijikata-szöveg és a tűréshatáron mozgó testek segítségével. Az előadás fő témája a testek kitétsége, tortúrája volt, melyet tovább erősített a kamion mechanikus forgásának fokozódó őrülete. A sötét színpadot csak a reflektorfény és az autó belső fényei világították meg, mely így sajátos dobozszínpaddá és light box-szá változott. A kakofón hanghatások – dudálások, kiáltások, mormolások, kántálások, zihálások, monoton recitálások – tovább erősítették a nézőkre gyakorolt hatást, az elkerülhetetlen érzékszervi bevonást.

A *beteg táncosnő* nem csupán az alkotók, de a befogadók számára is próbatélt, kihívást jelentett. A besorolhatatlan mű – szokatlan tánckoreográfia, extrém felolvasószínház, művészeti installáció, performansz – egyszerre volt archívum (Hijikata a nagyközönség számára ismeretlen művének bemutatása) és kísérleti színház.

Szokatlan szellemidézés (Kelemen Kristóf: *Szeánsz*)

Szintén a múltat idézte Kelemen Kristóf *Szeánsz* (*Necromancy*) című dokumentarista VR-installációja, melyet először 2023-ban mutattak be a balatonboglári kápolnában, a „Performatív archívumok” sorozat részeként. Azon az emblemikus helyen, ahol Galántai György 1970–73 között működtette kápolnaműtermét, és ahol Halász Péter és társulata 1973-ban mutatta be *King Kong* című többnapos happeningjét. A szertartásszerű eseményen a közönség és a nézők együtt vonultak be a kápolnába. Az első nap leírása így hangzik:

A kápolna egyik fala előtt, a kápolna teljes magasságában, hatalmas szőrös fekete majom áll.

Szemben vele hosszú asztal, rajta poharak, kakaós kancsók és kalács.

A nézők leülnek, ill. körülállják a fehér abrosszal letakart asztalt és ünneplőbe öltözött szereplők kínálják őket, maguk is leülnek, isznak. Beszélgetés és uzsonnázás.

Egy szereplő felolvassa a „Majomkirály” című japán mesét.

Egy szakállas férfi szereplő elé két nő táskából különböző tárgyakat tesz (toalett eszközök, borszesz lámpa).

A szakállas férfi leveszi a zakóját, föltúri az ingujját, és a tűz fölé helyezett zsilettel megvágja a karját.

A vért egy előtte álló borospohárba csöpögteti, azután segítséggel beköti magát.

Föláll, mindent levesz magáról, kivéve a fehér inget, és a lába közül húst tép ki és tojást roppant össze, a nemi szerve eltűnik, csak a fekete látszik.

Kimonó-szerű pongyolát vesz, visszaül az asztalhoz, leborotválja a szakállát, frizurát készít, kifesti magát, női ruhába öltözik, ékszereket vesz föl. Egészen nő.

Szembefordul a majommal és kiissza a véres-boros poharat.

A majom lába között megjelenik a majom hatalmas fallosza, egy férfi gumisapkás feje.

A „Nő” fehér kesztyűt húz és elindul a majom felé.

A szövegkönyvben megjelenő, önmagát a nézők előtt megsebző, majd megborotválkozó és nővé változó férfit Breznyik Péter, míg a majom falloszát Halász Péter alakította. Kelemen Kristóf előadása ebből a még két napig folytatódó eseménysorozatból, mely később átkerült a Dohány utcai lakásszínházba, csak néhány képet idéz fel. Amikor nézőként felvesszük a VR-szemüveget, simogató szellőt és lewendulaillatot érzünk, a boglári Kék Kápolna előtt találjuk magunkat, majd beléphe-tünk a templom terébe, ahol King Kong minket is fogad, egy későbbi ponton pedig Breznyik Péter felénk nyújtja a kezét, mi pedig érezhetjük egy szellem érintését.

De a felvillantott képeken és performatív gesztusokon túl megidéződik a társulat New Yorkig vezető története, színháztörténeszeket hallunk, akik a Squat kutatói, betekintést kapunk az archívumokba (Artpool, ÁBTL), látjuk a helyszíneket (a Dohány utcai Lakásszínházat, egy „K-lakást”, repülőtereket). A múlt egyrészt jelen idejű lesz (a szellemidézés révén), másrészt objektíven vizsgálható. A VR-előadás ötvözi a színháztörténeti kutatást, az új technológiák használatát és az alkotói fantáziát. A technológia használata nem öncélú, hiszen épp úgy egy alternatív valóságot közvetít, mint a neoavantgárd eseményei. A performansz arra invitál, hogy a saját kérdéseket tegyük fel a múlt kapcsán. Nem csupán egy elmúlt diktatúrában létező független, alternatív társulatról beszél, de a függetlenek aktuális helyzetéről is. Az emigráció és a más kultúrákba való beilleszkedés lehetősége ma legalább annyira aktuális kérdés. Kelemen Kristóf okos dramaturgiával felépített, mindössze 17 perces VR-színháza egyszerre magával ragadó érzéki élmény

és intellektuális kaland. A múlt vizsgálatát kínálja, miközben önvizsgálatra szólít fel. Mindezt azonban a legkevésbé sem didaktikusan teszi (habár a falakon fotók és dokumentumok vannak, és nézők az előadás előtt és után beszélgethetnek az alkotókkal a látottakról és megéltekről), hanem játékosan és ironikusan, méltón Halász és társai szelleméhez.

Szakirodalom

- Bishop, Claire (2024): *Disordered Attention. How We Look at Art and Performance Today*. Verso Books, London – New York.
- Darida Veronika (2020): *Filozófusok bábszínháza*. Kijárat, Budapest
- El Kazovszkij kegyetlen testszínháza* (2008). Jaffa Kiadó, Budapest.
- Halászné (2014). *Színház*, 24(okt.-nov).
- King Kong (forgatókönyv). *AL*, 5(1983 nyár). 48–52. <https://artpool.hu/Al/al05/KingKong.html>
- Lepecki, André (2016): *Singularities. Dance in the Age of Performance*. Routledge, London – New York.
- Schmidt, Jochen (2011): *Pina Bausch*. L'Harmattan, Budapest.
- Törvénytelen avantgárd. Galántai György Balatonboglári Kápolnaműterme 1970–1973* (2003). Szerk. Klaniczay Júlia – Sasvári Edit. Artpool–Balassi, Budapest.

14. Lezárás helyett

A performansz története lezáratlan történet, csupán az egyetemi félévek és a könyvek érnek véget. Ez utóbbiak lezárásaként néhány olyan példát szeretnék (immár személyesebb hangon) felidézni közelmúltból, a pandémia előtti és utáni időszakból, amelyek megérintettek, megragadtak, felkavartak. Ezáltal ösztönözni szeretném a könyv minden olvasóját, hogy azt szabadon egészítse ki saját példáival, és így próbálja összerakni saját, személyes performansztörténetét.

Szórt figyelem (Neon Realism: *Sun and Sea*)

2019-ben, a Covid-világjárvány előtti utolsó évben, a Velencei Biennálé litván pavilonjában egy performansszal kísért kiállítás volt látható: a *Sun & Sea (Marina)*, mely elnyerte a legjobb nemzeti pavilonnak ítélt Arany Oroszlán-díjat. Az installáció és az opera-performance egyaránt a Neon Realism csoport munkája volt, melyet három művész alkot: Rugilė Barzdiukaitė (1983–, filmrendező), Vaiva Grainytė (1984–, író, költő) és Lina Lapalytė (1984–, előadó, zeneszerző). Hozzájuk csatlakozott még közel húsz szereplő a hetente kétszer játszott performansz során. Az alapul szolgáló operát először Vilniusban mutatták be (2017-ben), majd Velencében a kijelölt napokon folyamatosan (8 órán át) loopolták.

Magát a helyszínt érdemes volt legalább kétszer felkeresni. Először akkor, amikor nem volt előadás, mert az ilyenkor szinte teljesen üres, magasban elhelyezett, körfolyosószerű nézőtérrel – mint egy karzatról vagy kilátóból – zavartalanul szemügyre vehető volt az egész színpad: egy homokos beach, mely a rajta szét-szórt tárgyakkal olyan volt, akár egy csendélet (*nature morte*). Egy kortárs *vanitas*, melyen megjelent a hétköznapi minden banalitása és könnyedsége. Ám ha sokáig néztük a magányos tárgyakat, furcsa érzésünk támadt: volt valami kísérteties ebben az emberek nélküli világban. Hogy lehet az, hogy mindenki egyszerre ment be a vízbe? Mi történne, ha váratlanul mind vízbe fulladnának, és a magukra maradt tárgyak nyomán kellene azonosítani őket? A szét-szórt tárgyak

egyszerre tűntek névtelen életek jellegtelen és mégis jellemző lenyomatainak, miközben egy fogyasztói társadalom (minden színességével együtt is lehangoló) képét nyújtották. A vízbefulladás azért sem volt távoli és képtelen asszociáció, mert mégiscsak egy opera üres (szereplők nélküli) színpadát láttuk. Egy operától pedig joggal várhatunk el tragikus történetet vagy drámai végkifejletet. Miért ne lehetne a kihalt beach egy katasztrófa utáni tájkép?

Az operával valamennyire akkor is megismerkedhettünk, ha épp nem volt előadás, mert hangszeres kísérete (egy repetitív zene) folyamatosan hallható volt a mindenfelé elhelyezett hangszórókból, szövegkönyve pedig szabadon hevert. Milyen a *Sun & Sea* librettója? A rétegzett, utalásokban gazdag anyag szerint a strand szereplői között egyaránt akadnak hétköznapi emberek (tehetős anya, kiégett munkamániás, búcsúzkodó szerelmespár), mitológiai alakok (szirének) és karakterfigurák (filozófus, panaszkodó, lelkendező). A kórusokból és nagyáriákból felépülő mű számos irodalmi és színházi előzményre nyúlik vissza: a görög drá máktól vagy az *Odüsszeiától* kezdve, Goldoni *Nyarylásán*, T.S. Eliot hosszú költeményein (*Átokföldje*), Brecht és Gorkij (*Nyarylók*) társadalomkritikus színházán, Gertrude Stein tájképszínházán és kísérleti operáin keresztül, egészen Robert Wilson képszínházáig (*Einstein on the Beach*). Jellegzetesen posztdramatikus szöveg, egyfajta kollázs, mely részint hétköznapi klisékből, másrészt irodalmi és társadalomtudományi művekből vett idézetekből áll össze. Mert valamivé tényleg összeáll. A mozaikszerű történetek mögött kirajzolódik néhány sorsfordulat vagy természeti katasztrófa (vízbefulladás, vulkánkitörés), mely determinálja az egyes életeket. Halálról ritkán elmélkedünk a strandon, itt mégis sor kerül rá, a 3D-s lány nővérenek áriájában, aki azért akar egy nyomtatóval készült húgot, hogy általa szabaduljon meg saját halálfélelmétől, és benne éljen tovább.

Azonban más előzetesen elgondolni egy előadást (az üres díszlet nyomán), és más élőben látni. A pusztá szöveg alapján nem lehetett elképzelni a tényleges szereplőket (azt meg különösen nem, hogy a szerelmespár Lindájából Lucas lesz). Ahogy a színpadi mozgalmasságot sem, a folyamatos jövés-menést a labdázó gyerekekkel, a fel- és eltűnő emberekkel. A főszereplők ezzel szemben viszonylag statikusak voltak, néha ugyan elhagyták a színteret (hogy fürödjenek vagy ételt vegyenek), de aztán újra visszatértek a teljes nyugalmi állapotba vagy tespedésbe. Az egyik legtalálhatóbb figura a kiégett munkamániás volt, aki egy törülközővel gondosan letakart nyugágyban hevert, mellette hófehér cipő és világos szalmakalap, amin a mobilját tartotta, melyet szinte percenként, kényszeresen megnézett,

miközben egy könyvet olvasva, görcsösen próbált kikapcsolódni. Más szereplők viszont pont attól voltak jók, hogy ellene mentek az elvárt karakternek. Mint a filozófus, akit valószínűleg nem színes bermudanadrágban és tetoválásokkal képzelnénk el. Habár ő is olvasott, és ahogy egy igazi filozófustól elvárható, szakállt viselt. A szereplők többnyire elszeparáltan heverték saját törülközőjükön vagy nyugágyukban („mindenki egy monász”, ahogy a filozófus mondaná). Miközben a performance változatos és látszólag vidám volt, az egész mégis áthatotta valami megmagyarázhatatlan melankólia. A tétlenség és a munkátlanság nem felszabadult állapotnak tűnt, inkább egyfajta letaglózottságnak, mint amikor fekszünk a tikkasztó hőségben, melyet már rég nem élvezünk, de mozdulni sincs erőnk. A szereplők pedig nem csupán a tűző napnak voltak „kitettek”, de az őket fentről néző tekinteteknek is. Nézőként (a fenti karzatról) egyfajta „isteni” nézőpontból (*sub speciae aeternitatis*) láthattunk rá egy számunkra is ismerős szituációra. Melyet addig nézhettünk, ameddig csak kedvünk tartotta, ameddig rá nem untunk, mert a nyolcórás performanszban az eredeti darab megszakítás nélkül újra kezdetét vette (a kezdőpillanatot csak az vette észre, aki olvasta a librettót, vagy már legalább egyszer végighallgatta/-nézte a hetvenperces operát). Miközben bárki bármikor távozhatott. Különös élményt nyújtott ez az opera-performansz, hiába nem történt benne semmi tragikus, mégis, visszafelé a tengerpart mentén az járt a fejekben, hogy minden strandolásban van valami apokaliptikus. Csaknem meztelen testek tehetetlenül hevernek a tűző napon, mintha csak a végítéletet várnák.

A *Sun & Sea* leírásával később Claire Bishop *Disordered Attention* című könyvében találkoztam, ahol ez a klímakatasztrófát és annak negligálását ábrázoló performansz az új nézői attitűd egyik jellegzetes példája. A gondtalanul strandoló szereplők és turista nézőik egyaránt egy „felfüggesztett időben” élnek, a közelgő katasztrófa árnyékában. Ugyanakkor Bishop arra is részletesen kitér, hogy ez az előadás szórt figyelmet követel, hiszen a nézők folyamatosan járkálnak, beszélgetnek és elsősorban fényképeznek (ahogy ez egy kiállításra megszokott). Ez utóbbi kapcsán a kortárs nézői élmény fotografikus meghatározottságáról beszél. A hordozható fényképezőgépek feltalálása óta él bennünk az igény az emlékeink megörökítésére, ami napjainkra annyiban változott, hogy elsősorban nem (vagy nem csupán) önmagunknak rögzítjük a képeket, hanem azonnal posztoljuk őket.

Ehhez hozzátehetjük, hogy míg a korai happeningek szereplői még a fizikai térben akartak jelen lenni, ma már a digitális térben (a közösségi oldalakon) akarjuk azonnal megosztani az – ily módon gyakran át sem élt – élményeinket. A nézői

figyelmet ezért az is megosztja, hogy egyszerre figyelünk az előttünk zajló eseményekre (arra fókuszálva, ami mobiltelefonunkkal jól megragadható) és a képeinkre kapott reakciókra. Nem a fizikai, minket körülvevő közönséghez kapcsolódunk, hanem egy digitális (online) térhez, és közvetlenül az előadás után nem a többi nézővel beszélgetünk, és osztjuk meg az élményünk, hanem rákeresünk arra, hogy az eseményről mások milyen képeket posztoltak.

Mindazonáltal, ahogy Bishop rámutat, a szórt figyelem nem negatív, hanem korjelenség, melyet meg kell tanulnunk jól használni, hogy ne csupán passzív nézők, hanem valódi tanúk legyünk, akik valóban megélik az eseményeket, és megosztják másokkal (még ha ezt nemcsak szövegek, hanem képek segítségével is történik).

Karanténszínházak (Fekete Ádám: *Levél Anyámnak*)

2020. március 11-én olyasvalami történt, amire egyáltalán nem voltunk felkészülve, Magyarországon is kihirdették a Covid19-világjárvány miatti veszélyhelyzetet. A teljes lezárás egy hónapja alatt evidens volt, hogy nincs színház, félbeszakadnak a próbák, és elmaradnak az előadások. A kezdeti időszakban erős volt az igény, hogy a kulturális élet a karantén idején is fennmaradjon. Talán soha nem néztünk annyi színházi előadást, hallgattunk annyi koncertet, kerestünk fel annyi múzeumot (virtuális sétákon), mint a pandémia elején. Volt abban valami felemelő, hogy az általános bizonytalanságban, az egyre erősebb egzisztenciális szorongásban, a kultúra valamiféle támaszt vagy vigaszt nyújt. A színházak pedig feleltek az irántuk támadt heves érdeklődésre: először az archív felvételeiket bocsátották nyilvánosságra, majd szinte azonnal megjelentek a karanténszínházak, először művészek magánkezdeményezéseként. Facebook live-ban vagy akár saját Youtube-csatornájukon a színészek felolvastak, a zenészek koncertet adtak, a táncosok táncoltak, vagy a művészek videós karanténnaplót vezettek mindennapjaikról. Az egyik legérdekesebb formai kísérlet Adorjáni Panna és Láng Dániel *Közelebb* című, saját lakásukban megrendezett zenés performansza volt, melyet videóchaten adtak elő az előre bejelentkező nézőknek. Az egy- vagy kétszemélyes nézőközönség az alábbi témákból választhatott:

- 1: A vírus mi vagyunk. Olyan estékre, amikor szeretnél elmerengeni a mi felelősségünkről ebben a helyzetben.
- 2: Nem akarok többet hallani a koronavírusról. Ha szükséged van nyolc percre, amikor úgy vagyunk együtt, hogy nem jut eszedbe, mi van a világban.
- 3: A koronavírus után. Ha arról álmodoznál, hogy hősök leszünk, akik felépítik az új világot.

A nagyjából tízperces előadások a néző(k) és az előadók közötti rövid beszélgetéssel kezdődtek, akik így mintegy (a Zoom-platformon keresztül) beléptek egymás otthonába, intim terébe. Ez az élő performansz a chat és stream-színház határán helyezkedett el.

A stream-színház kifejezéssel szintén ekkor ismerkedtünk meg. Az online közvetített előadások közül érdemes kiemelni a Trafó „e-néző” sorozatát, ahol a megszokott színházi formát megújító kísérletek születtek. Ilyen volt Fekete Ádám *Levél Anyámhoz* című performansza, mely az írás folyamatába (a számítógép monitorján megszülető szöveg létrehozásába) engedett betekintést. A színpad helyét átvette a megosztott képernyő, az alkotó a performansz alatt végig láthatatlan maradt (csak a végén láthattunk róla egy gyerekkori fényképet), és a hangját sem hallhatta a közönség, ehelyett különböző zenéket kevert (láthatatlan DJ-ként) a szövegek alá. A karkai művet (*Levél apámhoz*) címében megidéző performansz az egyik legintimebb digitális térbe vezetett be: az email-piszkozatok, az el nem küldött levelek közé, a szerző ezekből szerkesztett össze- és szét egyetlen új, az Anyának címzett levelet. Az egyszerre vallomásos és személyes szöveg (hiszen az alkotó saját „rendellenességéről”, születés kori oxigénhiányáról és annak következményeiről beszél) mégis nagyon általános élményről szól: az elszigeteltségről, a magányról, a körülöttünk lévő világ felbomlásáról és darabokra hullásáról – mindezt persze a szokásos Fekete Ádám-féle humorral és (ön)íroniával tette. Számomra ez az „élőben írás” volt a pandémia legizgalmasabb és legbátrabb performansza. Hiszen mi jelenthet nagyobb kockázatot, mint az épp megszülető gondolatot – folyamatában és folyamában – a láthatatlan közönség elé tárni?

Pandémia után

Szintén a pandémia ideje alatt került sor az egyik legemlékezetesebb társadalmi akcióra: az FreeSzfe mozgalom egyetemfoglaló akciójára és az azt kísérő eseménysorozatra (az épület tetején való „őrt állásra”, a felvonulásokra és demonstrációkra, a színházi előadások utáni közös éneklésekre, a szabadegyetemi előadásokra). Ezek performatív jellegét mi sem igazolja jobban, mint hogy 2021-ben Halász Péter-különdíjat kaptak (a leginnovatívabb, legprogresszívebb független előadások díját). A szakmai kuratórium a döntését így indokolta:

Nem mehetünk el szó nélkül azon fejlemények mellett, melyek talán még a koronavírusnál is súlyosabb csapást mértek a magyar színházi szakma már eleve legyengült immunrendszerére. Ezért különdíjjal szeretnénk elismerni azt az akció-sorozatot, amelyet a Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatói közössége 2020. szeptember 1-jén indított az intézmény autonómiájának megőrzése érdekében. Ezek az alkotás hagyományos hierarchiáit kritikusan felülvizsgáló, a színjátszás szokványos színtereiről kilépő, sokak számára az aktív részvétel lehetőségét felkínáló performanszok Magyarországon ritkán látott módon gondolták újra a színház társadalmi funkcióját, miközben egyszersmind ékes bizonyítékaul szolgáltak a hallgatók mesterségbeli tudásának és kiváló együttműködési készségének. S nem utolsósorban hitet adtak a jövőre nézvést, hogy egyszer ilyen is lehet majd a színház.

Egy évvel később (immár az SZFE egykori épületéből végleg kiszorulva), szintén a FreeSzfe Egyesület indított Magyarországon először „Színház és performansz” képzést, mely elsősorban új alkotói projektek létrehozására és fejlesztésére fókuszált, melyhez a hallgatóknak szakmai mentorálást és a terület legnevesebb művészeinek mesterkurzusait biztosította. Fontos volt továbbá, hogy a hallgatók saját munkájuk mellett aktív, alkotó módon részt vegyenek egymás munkájában is, így több alkotócsoport is létrejött a képzés nyomán.

Színházi téren azonban a pandémia után – a sokak által várt – paradigmaváltás vagy megújulás elmaradt, inkább egyfajta visszarendeződésnek lehettünk tanúi. A színházak többnyire visszatértek a korábbi repertoárhoz és a megszokott formákhoz – legfeljebb profiljukhoz hozzáadtak fizetős e-színházi előadásokat. A performanszok továbbra is az intézményes kereteken kívül maradtak, jobbra támogatás nélkül, nézőként pedig többnyire a megszokott helyeken (Trafóban,

MU Színházban) találhatunk velük. A könyv zárásaként egy a könyv írása során látott előadást szeretnék felidézni, mely azt mutatja, hogy az egyéni és kollektív traumákat miként lehet egy performansz formájában érvényesen és felkavaróan feldolgozni.

Aphasia

Jelene Jureša *Aphasia* című immerzív koncert-performanszát először a pandémia után mutatták be, majd 2025 őszén a Trafóban is játszották, „Az erőszak vége” című előadássorozat részeként. Az „afázia” jelentése: beszédképtelenség, mely a nyelvi képesség (írás, olvasás, megértés) minden területére kiterjedhet. Sigmund Freud 1891-ben publikálta afáziáról szóló tanulmányát (első jelentős orvosi publikációjaként), melyben amellet érvel, hogy a nyelvi funkciók nem lokalizálhatók az agy bizonyos területeire, így az afázia sem csak ezeket a területeket érinti, hanem sokkal általánosabb zavar, mely minden esetben egyedi kezelést igényel. Pár évvel később, már pszichoanalitikus munkája során, a hisztériás némaságról beszél, mely nem szervi baj, hanem egy elfojtott szexuális trauma tünete.

Jelena Jureša, az ex-Jugoszláviában született vizuális művész és filmkészítő, 2019-ben már készített egy 80 perces kísérleti filmet, szintén *Aphasia* címen, mely a kollektív erőszak különböző formáit idézte fel: a belga gyarmatosítástól az osztrák faji kísérleteken át a délszláv háborúig. Az afázia ezekben az esetekben a traumatikus események körüli némaság, elhallgatás kollektív tünete volt. A film utolsó szakaszának témáját (a délszláv háború tematikáját) viszi tovább egy évvel később készült, de csak 2022-ben bemutatott performanszában, melyben alkotótársai a zágrábi születésű táncos-színésznő Ivana Jozić (korábban a Jan Fabre vezette Troubleyn társulat meghatározó tagja), valamint két kísérleti zeneszerző-zenész, Alen Sinkauz és Nenad Sinkauz.

A színház kiürített terét (ahol csak három színpad és óriásmonitorok található) együtt töltik be a nézők és az előadók. Először csak a két zenészt látjuk, akik két egymással szemben elhelyezett színpadon játszanak. Közben a nagy kivetítőkön az első világháború alatt készült filmek futnak: katonák táncolnak végtelenített képsorokon (később is megmarad az előadás multimediális jellege, számos ponton látunk archív felvételeket, fekete-fehér filmrészleteket, melyek hol táncosokat, hol műugrókat, hol a levegőben cikázó repülőket mutatnak, ám a legtöbbször

visszatérő kép: egy cigarettát lebegtető, szinte táncoló kéz). Eközben bevon magába az atmoszferikus zenei tér, mi is az éjszakai klub látogatói leszünk. Csak később tűnik fel, a két színpaddal szemben elhelyezett harmadik színpadon, egy önfeledten táncoló, már nem fiatal nő, testhez simuló, fényes ruhájában, mely páncélként borítja testét. A nő tánca közben végig az egyik zenészt nézi, őt ismeri fel.

Már az *Aphasia* film is felidéz egy emblematikus fotót, melyről Susan Sontag beszél *A szenvedés képeiben*, és amelyet közlésekor a New York Times tudósítója a balkáni háborúk egyik legmaradandóbb ábrázolásának nevezett, mely „mindent elmond, amit tudnunk kell”. Sontag ezzel az állítással vitatkozva bemutatja, hogy Ron Haviv 1992 áprilisában Bijeljina városában készült képe távolról sem mond el mindent.

Hátulról látunk egy egyenruhás szerb milicistát, fiatalos diákot, napszemüvege a feje búbjára tolva, fölemelt bal keze mutató és középső ujjja között cigarettát tart, jobb kezében géppisztolyt lóbál, jobb lábát egy nő feje felé lendíti, aki két másik holttest között hasal a járdán. [...] Tulajdonképpen nagyon keveset mond a kép – mindössze annyit, hogy a háború pokol [...].

Az *Aphasia* performanszban a táncoló nő egy belgrádi éjszakai klub népszerű DJ-jében ezt a fotón hátulról látott elkövetőt ismeri fel, harminc évvel később, a képen megörökített, jellegzetes kézmozdulata nyomán.

Ujjai a levegőben táncolnak,
Cigarettáját egyensúlyozva.
Harminc éve ismerem az ujjait,
De itt, a klubban,
Most látom először az arcát.

Felismerése leginkább egy zsigeri ösztön, nem bizonyítható. Első reakcióként ő is újabb felvételeket készít: mobiljával filmre veszi a vélt háborús bűnöst, aki továbbra is zenél és táncol, ahogy eltaposó mozdulatával szinte táncolt akkor is:

Könnyed elfordulás.
Elegáns törzs.
A bakancs követi a mozdulatot.

Mint egy balett-táncos.
Látod ezt a gyilkos-táncost?

A színpadok háromszögébe ékelődve, ott vagyunk a szekunder szemtanú és a feltételezett bűnös közötti térben. Egyszerre halljuk a kifulladásig, szinte önkívületig táncoló nő hangját és a kórusként megszólaló, elbizonytalanító hangokat:

Bárki lehet az azon a
képen.
Nem lehet biztosan
tudni, hogy ő az.
Ő is a háború áldozata.

Némán állunk (vagy táncolunk) a koncert és a szembesítés kellős közepén. Így jut el hozzánk a nő mikrofonnal kihangsúlyozott belső monológja, tanúságtétele. Azt érezzük, hogy állást kellene foglalnunk, de hogyan foglalhatnánk állást abban, amit nem láttunk? A nő bizonyossága egyedül az övé marad, másokkal megoszthatatlan felismerésélményként. Ez a bizonyosság egyben be is zárja a múlt egy számára múlhatatlan, túlléphetetlen pillanatába. Az egyetlen bizonyosság az érzékszervek kitörölhetetlen bizonyossága:

„Becsukott szemmel is látom őt.”

Az ujjait igazán ismertem.
Mindig 1992 áprilisa van.

Az *Aphasia* erős és megrendítő performansz, mely úgy ér véget, hogy nem ér véget. Amikor elhagyjuk az éjszakai bár fullasztó atmoszféráját, egy olyan világba térünk vissza, ahol mindig háború van.

Némaság helyett

„Némaság a hang helyett / de a némaság mi helyett?” – írja Tandori Dezső a *Koán III.*-ban.

A performansz történetében a némaság mindig csak átmeneti, egy lélegzetvételnyi szünet az újabb sürgető felszólalás, figyelmeztető kiáltás, dühödt üvöltés vagy éles sikoly előtt. A performansz a lázadás, a szót emelés, a kiállítás, a tanúsítás művészete. Ameddig a művészetben él a vágy az új formákra, a kísérletezésre, a lezáratlanságra, ameddig formabontó, nyugtalanító, folytonos és megkerülhetetlen akar lenni, addig a performansz története is folytatódik. Nézőként és résztvevőként együtt írjuk tovább.

Bibliográfia

- Abramović, Marina (2004): *The Biography of Biographies*. Edizioni Charta, Milano.
- Abramović, Marina (2021): *Aki átment a falon* (Nagy Ágnes ford.). Athenaeum, Budapest.
- A John Cage Reader* (1982). C.F. Peters Corporation, New York.
- A Köztes lét túloldalán. Hajas Tibor művészete és a tibeti misztériumok* (2019). Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest.
- Antal Éva – Kicsák Lóránt – Széplaky Gerda (szerk.) (2015): *Performatív fordulatok*. EKF – Líceum Kiadó, Eger.
- Artaud, Antonin (1985): *A könyörtelen színház* (Betlen János ford.). Gondolat, Budapest.
- Aslan, Odette – Picon-Vallon, Béatrice (szerk.) (2002): *Butô(s)*. CNRS, Paris.
- Atsou, Yamamoto – Tiampo, Ming – Meridieu, Florence (2002): *Gutai*. Blusson, Paris.
- Baird, Bruce – Candelario, Rosemary (szerk.) (2019): *The Routledge Companion to Butoh Performance*. Routledge, New York.
- Balassa Péter (1989): *A másik színház*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest.
- Beke László (1980): A performance és Hajas Tibor. *Mozgó Világ*, (10). 98–101.
- Beke László (szerk.) (2004): *Képkorbácsolás (Hajas Tibor Vető Jánossal készített fotómunkái)*. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest.
- Beszélgetés a Kassák Színházról 1984. május 22-én az Artpool Stúdiójában* (1985). <https://artpool.hu/Al/al11/KHS-1.html>
- Beuys. *Balkon*, 2021(9–10).
- Beuys, Joseph (1995): Én egy egészen rámenős nyúl vagyok. In: *Kortárs Képzőművészeti Szöveggyűjtemény I*. A & E '93 Kiadó.
- Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi (1986): *Bâtissons une cathédrale*. L'Arche, Paris.
- Bishop, Claire (2024): *Disordered Attention. How We Look at Art and Performance Today*. Verso Books, London – New York.
- Brook, Peter (1999): *Az üres tér* (Koós Anna ford.). Európa, Budapest.
- Cage, John (1981): Két jegyzet a táncról. In: *A neoavantgard*. Gondolat, Budapest. 412–415.
- Cage, John (1987–88). *Revue d'Esthétique*, (13–15).
- Cage, John (1994): *A csend* (Weber Kata ford.). Jelenkor, Pécs.
- Cage, John (2006): *Rire et se taire. Sur Marcel Duchamp*. Éditions Allia, Paris.
- Cage, John (2013): *Confessions d'un compositeur/A Composer's Confessions*. Éditions Allia, Paris.
- Carlson, Marvin (2014): *A színpadtól a színpadig*. AMERICANA eBooks, Szeged.
- Carlson, Marvin (2018): *Performance. A Critical Introduction*. Routledge, London – New York.
- Copeland, Roger (2012): *Merce Cunningham* (Galamb Zoltán ford.). L'Harmattan, Budapest.

- Danto, Arthur C. (2002): Bruce Nauman. In: *Bruce Nauman* (Robert C. Morgan szerk.). PAJ Books, Baltimore–London. 146–154.
- Darida Veronika (2013): *Jeles András és a katasztrófa színháza*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Darida Veronika (2017): *Eltérő színterek – Nagy József színháza*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Darida Veronika (2020): *Filozófusok bábszínháza*. Kijárat, Budapest
- Debord, Guy (1978): *In girum imus nocte et consumimur igni* (Erhardt Miklós ford.). <https://exindex.hu/hu/nem-tema/in-girum-imus-nocte-et-consumimur-igni/>
- Debord, Guy (2006): *Oeuvres*. Quarto/Gallimard, Paris.
- Debord, Guy (2022): *A spektakulum társadalma / Kommentárok A spektakulum társadalmához* (Erhardt Miklós ford.). Open Books, Budapest.
- Derék Pál – Müllner András (szerk.) (2004): *Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Ráció Kiadó, Budapest.
- Di Blasio, Barbara (szerk.) (2014): *A performansz határain*. Kijárat, Budapest.
- Domizio Durini, Lucrizia (2001): *A filckalap – Joseph Beuys – Egy elmesélt élet* (Erhardt Miklós ford.). Kijárat Kiadó, Budapest.
- Duchamp, Marcel (1991): *Az eltűnt idő mérnöke. Beszélgetések Pierre Cabanne-nal* (Tészabó Júlia ford.). Képzőművészeti Kiadó, Budapest.
- El Kazovszkij kegyetlen testszínháza* (2008). Jaffa Kiadó, Budapest.
- Erdély Miklós (1991): *Művészeti írások*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest.
- Erdély Miklós (1995): A montázs-éhség. In: *A filmről*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám-Intermedia, Budapest. 95–104.
- Fischer-Lichte, Erika (2008): *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. Routledge, London – New York.
- Fischer-Lichte, Erika (2009): *A performativitás esztétikája* (Kiss Gabriella ford.). Balassi Kiadó, Budapest.
- Fraleigh, Sondra – Nakamura, Tamah (2006): *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. Routledge, New York.
- Friedman, Ken (2008): Fluxus és társai. In: *Fluxus*. 63–90.
- Fuchs Livia (szerk.) (1995): *Fejezetek a modern tánc történetéből*. Magyar Művelődési Intézet, Budapest.
- G. Horváth Mihály (2023): A fiatal Debord és a megvalósult szituáció. *Replika*, 2023(130). 149–180.
- Gál Eszter (2021): Kontaktimprovizáció Magyarországon (1986–2016). *Theatron*, 15(2). https://theatron.hu/theatron_cikkek/kontaktimprovizacio-magyarorszagon-1986-2016-2/
- Glusberg, Jorge (2000): Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance. In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest. 90–114.
- Goldberg, RoseLee (1988): *Performance Art*. Thames and Hudson, London.
- Goldberg, RoseLee (2018): *Performance Now. Live Art for the 21st Century*. Thames and Hudson, London.
- Grotowski, Jerzy (1989): *Színház és rituálé* (Pályi András ford.). Kalligram, Pozsony.
- Hajas Tibor (2005): *Szövegek*. Enciklopédia Kiadó, Budapest.
- Halász-különszám. *Színház*, 1991(10–11).
- Halászné (2014). *Színház*, 24(okt.-nov).

- Harlan, Volker (2001): *Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuyszal* (Király Edit ford.). Metronóm Kiadó, Budapest.
- Harlan, Volker – Rappmann, Rainer – Schata, Peter (2003): *Szociális plasztika. Anyagok Joseph Beuyshez* (Adamik Lajos ford.). Balassi Kiadó, Budapest.
- Higgins, Dick (2008): Intermédia. In: *Fluxus* (Klaniczay Júlia – Szőke Annamária szerk.). Artpool – Ludwig Múzeum, Budapest. 99–106.
- Hornyik Sándor – Szőke Annamária (szerk.) (2008): *Kreativitási gyakorlatok, FAFEJ, INDIGO*. MTA MKI – Gondolat – 2B – EMA, Budapest.
- Imre Zoltán (2018): *Az idegen színpadra állításai: A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*. Ráció Kiadó, Budapest.
- Imre Zoltán (szerk.) (2008): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Balassi Kiadó, Budapest.
- Jeles András (1993): *Töredékek*. 8 és fél Bt, Budapest.
- Joseph, Branden W. (2003): *Random order. Robert Rauschenberg and the neo-avant-garde*. The MIT Press, Massachusetts–London.
- Kantor, Tadeusz (1994): *Halálszínház* (Beke László – Király Nyina szerk.). Prospero Könyvek, Budapest–Szeged.
- Kantor, Tadeusz (2019): A legalacsonyabb rend valósága (Lázár Helga ford.). In: *A dolgok színháza* (Markus Joss – Jörg Lehmann szerk.). SZFE Kötetek, Budapest. 205–207.
- Kaprow, Allan (1981): Nyilatkozat (Falvay Mihály ford.). In: *A neoavantgarde*. Gondolat, Budapest. 314–317.
- Kaprow, Allan (1998): *Assemblage, environmentek és happeningek* (Horányi Attila ford.). Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest.
- Kaprow, Allan (2000): A nem-színházi performance (Ivacs Ágnes – Szőke Annamária ford.). In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest. 46–66.
- Ketten és az anyag (Beszélgetés Nagy Józseffel és Miquel Barcelóval). *Eső*, 2007(nyár). <https://www.esolap.hu/authors/286-bloede-myriam/861.html>
- King Kong (forgatókönyv). *AL*, 5(1983 nyár). 48–52. <https://artpool.hu/Al/al05/KingKong.html>
- Koepplin, Dieter (2021): Interjú Joseph Beuyszal 1976. dec. 1-én. *Balkon*, 2021(9–10). 4–13.
- Koós Anna (2009): *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Kotányi Attila (2025): *Éberem kutató élet* (Tillmann J. A. szerk.). Prae Kiadó, Budapest.
- Kuniichi, Uno (2017): *Hijikata Tatsumi. Penser un corps épuisé*. Les Presses du Réel, Vilnius.
- Kurihara, Nanako (2016): *La chose plus étrangère au monde. Analyse critique du Butô de Hijikata Tatsumi*. Les Presses du Réel, Vilnius.
- Ladik Katalin (2002): *Hvari napló Budapestről*. <https://www.zetna.org/zek/folyoiratok/72/ladik.html>
- Lehman, Hans-Thies (2009): *Posztdramatikus színház* (Berecz Zsuzsa – Kricsfalusi Beatrix – Schein Gábor ford.). Balassi Kiadó, Budapest.
- Lepecki, André (2006): *A tánc kifulladásá. A performansz és a mozgás politikája* (Kricsfalusi Beatrix – Ureczky Eszter ford.). Kijárat Kiadó, Budapest.

- Lepecki, André (2016): *Singularities. Dance in the Age of Performance*. Routledge, London – New York.
- Marcolini, Patrick (2013): *Le mouvement situationniste: Une histoire intellectuelle*. L'échappé, Montreuil.
- Monteverdi-variációk (2014). <https://szinhaz.net/2014/09/14/monteverdi-variaciok/>
- Morris, Robert (1965): Notes on danse. *Tulane Drama Review*, 10(2). 179–186.
- Morris, Robert (1966/2024): *Jegyzetek a szobrászatról* (Földvári Ármin ford.). <https://exindex.hu/hu/nem-tema/jegyzetek-a-szobraszatrol/>
- Müllner András (2023): *Neoavantgard mozaik*. Magyar Műhely, Budapest.
- Nagy József (1995): A butoh. In: *Fejezetek a modern tánc történetéből* (Fuchs Livia szerk.) Magyar Művelődési Intézet, Budapest. 150–151.
- Nagy V. Gergő (2025): Csak ketten lehet világra hozni egy táncoló csillagot (Isodore Isou 100). *Filmvilág*, 68(5). 44–47.
- Nemes Z. Mária (2012): A performer antropológiája. Hajas Tibor Húsfestményeinek filozófiai antropológiai horizontja. *Balkon*, (2). 6–12
- Nyman, Michael (2005): *Experimentális zene. Cage és utókora* (Pintér Tibor ford.). Magyar Műhely, Budapest.
- Oláh Tamás (2023): Aszpirinnel fogok áldozni. *Theatron*, (17), 35–41.
- Paik, Nam June (1983): Nem-időbeli információ. In: *A videó világa. Videóművészet*. Népművelési Intézet, Budapest. 103–106.
- Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words* (2005). The MIT Press, Cambridge–London.
- Penone, Giuseppe (1989): *The Eroded Steps*. Aegis Publishing, Brighton.
- Penone, Giuseppe (1994): *L'image du toucher*. Fonds régional d'art contemporain de Picardie.
- Penone, Giuseppe (1999): *Respirer l'ombre*. École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.
- Perloff, Marjorie – Junkerman, Charles (szerk.) (1994): *John Cage. Composed in America*. University of Chicago Press, Chicago.
- Perneczky Géza (1995): *Kapituláció a szabadság előtt*. Jelenkor Kiadó, Pécs.
- Pleśniarowicz, Krysztof (2007): *A halott emlékek gépezete. Tadeusz Kantor halálszínháza* (Lakos Anna – Tompa Andrea szerk.). OSZMI, Budapest.
- Rainer, Yvonne (1968): A Quasi Survey of some 'minimalist' tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A. In: *Minimal Art: A Critical Anthology*. E.P. Dutton, New York. 381–389.
- Schechner, Richard (1984): *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről* (Regős János ford.). Múzsák, Budapest.
- Schechner, Richard (1998): Színház a huszonegyedik században (Imre Gé Zoltán ford.). *Theatron*, (4). 80–81.
- Schechner, Richard (2003): *Performance Theory*. Routledge, London – New York.
- Schmidt, Jochen (2011): *Pina Bausch*. L'Harmattan, Budapest.
- Sontag, Susan (1971): Happening. A radikális mellérendelés művészete. In: *A pusztulás képei* (Osztovits Levente ford.). Európa Kiadó, Budapest. 262–276.
- Szemelvények Marcel Duchamp nyilatkozataiból (1995) In: Perneczky Géza: *Kapituláció a szabadság előtt*. Jelenkor Kiadó, Pécs. 171–187.

- Szombathy Bálint (2005): *A konkrét költészet útjai*. Képirás Művészeti Alapítvány, Kaposvár.
- Szombathy Bálint (2019): *B+B*. Forum Kiadó, Újvidék.
- Szóke Annamária (szerk.) (2000): *A performance-művészet*. Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest.
- Tiampo, Ming – Munroe, Alexandra (2013): *Gutai. Splendid Playground*. Guggenheim, New York.
- Tolnai Ottó (1968): Néhány megjegyzés Bori Imre *A legújabb magyar líráról* című írásához. *Új Symposion*, (34). 12–13.
- Tolnai Ottó (1992): *Verseik könyve*. Széphalom Könyvműhely, Budapest.
- Törvénytelen avantgárd. Galántai György Balatonboglári Kápolnaműterme 1970–1973* (2003). Szerk. Klaniczay Júlia – Sasvári Edit. Artpool – Balassi, Budapest.
- Vita a bécsi akcionizmusról a *Holmiban* (2000). In: Szóke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*. Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest. 185–252.
- Wellmer, Albrecht (2019): *Esszé a zenéről és a nyelvről* (Csobó Péter György ford.). Rózsavölgyi és Társa, Budapest.
- Wilhelm András (2010): *Esszék. Írások a zenéről*. Kortárs Kiadó, Budapest.
- Wood, Catherine (2018): *Performance in Contemporary Art*. Tate, London.

Több mint hetven évvel az első happening (1952) után érdemes feltennünk a kérdést, hogy mit jelent napjainkban, vagy még inkább, hogy mit jelent számunkra a performansz. Mitől aktuális, ha aktuális? Mennyiben jelent kihívást? Van-e még felforgató ereje? Kiválthat valódi provokációt, botrányt? Tud-e lázadni, és ha igen, mi ellen? Léteznek még ki nem próbált, új formák? Elmúlt-e a performansz korszaka, vagy újabb feltámadásának lehetünk tanúi? Miként őrizhető meg az abszolút jelenidejűséget hirdető művészet? Mi újat nyújtanak az újrajátzások? Mivel jár a performanszok kanonizációja, a „klasszikus” performanszok muzealizálása? Hogyan lehet tudományos vizsgáladás tárgya az élet művészete?

Elemzéseinkben a performansz olyan gondolkodás- és cselekvési módként jelenik meg, amelynek mindig komoly tétje van. A performansz mint életforma nem a súlytalan szabadság világa, hanem folyamatosan felveti az aktív cselekvés, a részvétel, a felelősségvállalás kérdéseit. Emiatt nem csupán esztétikai, de legalább annyira etikai kérdésekkel szembesít.

A performansz története lezáratlan történet. Ebben a megközelítésben John Cage 4'33” „csend-darabjától” jutunk el Jelene Jureša *Aphasia* című immerzív koncert-performanszáig, vállalva azt, hogy a kiragadott példák távolról sem fedik le a performansz szerteágazó területét. De annyit talán elérnek, hogy kizökkent-senek, elbizonytalanítsanak, új kérdéseket vessenek fel, és arra ösztönözzék az olvasókat, hogy mindenki tovább gondolja/írja a saját performansztörténetét.



ELTE | EÖTVÖS
KIADÓ
Az ELTE hivatalos könyvkiadója



ELTE | BTK
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

