

jön létre, ami rögtön reflektálhatóvá is válik: a re-performansz ezeknek a leképezéseknek, illetve (és fordítva) más re-performanszok fényében mutatkozik meg. Kölcsönösen kommentálják egymást. A befogadók a performanszok, a performanszokra utaló képek és más re-performanszok tirászával konfrontálódnak. De mi elevenedik meg? A fényképen rögzített performansz? Vagy a fénykép? Vagy a napokban és hetekben épp lejátszódó re-performansz mintájául szolgáló re-performanszok? Vagy mindez együtt? A *Seven Easy Pieces* esetében már a szórólapon olvasható leírás kapcsolatot teremt a minta és a megelevenítés között, ugyanis Abramović akarata ellenére a látogatók rendelkezésére bocsátották az „eredeti anyagot”. Az pedig, (a) hogy a *The Artist is Present*-ben (ahol és mivel Abramović saját munkáinak mások révén létrejövő re-performanszai szerepeltek a műsoron) a kiállítás tárgyává válik ez a minta és a megelevenítés között létrejövő kapcsolat, pontosan demonstrálja a műhűségnek elkötelezettségét. A *The Biography Remix* (2004–2005) kapcsán Abramović ezt mondta: „Megkértem a diákjaimat, hogy játszanak el engem. Elkezdnek egy, a *Rest Energy*-hez (1980) hasonló darabot, és a közepén átadnám az íjat és a nyílvesztőt nekik, hogy dolgozzanak velük tovább, ami persze nagyon veszélyes. Ily módon felveszem a professzor szerepét, aki továbbadja a tudását valaki másnak, hogy az folytassa a művét. Eltökéltem, hogy egyre inkább visszavonulok. Ezután még kevésbé lesz szükséges az ott lételem a munkához.”³⁷

A *The Artist is Present* esetében a minta olyan művészet-felfogást közvetít, amely lehetővé teszi,

hogy Abramović munkái meg- és túléljék a távoli jövőt, és amire a „művész már nincs többé jelen” illetve a „művész mindig mindenütt jelen van” közötti, feszültséggel terhes viszony ad módot. A kép ugyanis – akárcsak a *The Artist is Present*-ben történik – olyan hatósággá válik, amely nem ad engedélyt az értelmezés szabadságára, hanem (és a *Seven Easy Pieces*-ben önmagával szemben támasztott elvárásokkal ellentétben) a pontosság iránti felelősségre szólít fel, ugyanakkor jót is áll a pontosság ellenőrizhetőségéért. Ezzel párhuzamosan megjelenik egy olyan tendencia is, amely megkérdőjelezheti az újrajátszások státuszát. Hiszen mi is tulajdonképpen a *reenactment*? Megelevenítés? A dokumentáció más, újszerű formája? Vagy további re-performanszok mintája?

Függetlenül attól, hogyan is éljük túl munkái az elmúlást, Abramović egy speciális kísérlettel járult hozzá a Performance Art történetéhez: megpróbálta re-performanszok és újrajátszások segítségével biztosítani, hogy életműve életben maradjon. Az ok a jövőben keresendő – mondhatnánk Beuys szavaival. Vagy Kierkegaard-t idézve: az ismétlés közben a még csak most bekövetkezőre emlékezünk.

(*Seven Easy Pieces, oder von der Kunst, die Geschichte der Performance Art zu schreiben*. In: Jens Roselt, Ulf Otto (Hg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld, transcript, 2012. 101–123.)

A fordítás Kiss Gabriella munkája.

CZIRÁK ÁDÁM

Újra lehet-e játszani a tiltott művészetet?

Gondolatok a magyarországi neoavantgárd melankolikus jegyeiről és reenactment-jeinek hiányáról¹

A harmadik évezred művészettudományi diszkurzusa izgalmasan ambivalensen ítéli meg a performanszok esztétikai státuszát. Egyfelől hangsúlyozzák a színházi és performatív események egyediségét illetve megismételhetetlenségét, másfelől olyan vonatkozási pontoknak bizonyulnak, amelyek már megtörtént akciók újra-élése révén képesek szembesíteni a múlttal. Ily módon az újrajátszás [*reenactment*] fogalmával jelölt és történelemmé vált eseményekre vonatkoztatható művészi akciók vizsgálata során egyforma figyelem irányul az egyediségre és a (tökéletes) ismétlés (lehetetlen) mechanizmusaira. Következésképp – bár az újrajátszás elmúlt események (csaták, demonstrációk, művészi performanszok) itt és most zajló, korhű megtestesülése, vagyis semmiképp sem tekinthető egyfajta auktorialis újra-értelmezésnek vagy új koncepció színrevitelének – fontos szerepe van egy csoport vagy közösség identitásának, hagyományainak, kulturális emlékezetének (ki)alakításában és megmutatkozásában.² Hiszen attól függetlenül, hogy az újrajátszás nem az innováció és az aktualitás jegyében fogan, az ismétlés révén történelmet ír, és szükségszerűen kommentálja a múltat. Ugyanakkor semmiképp sem teszi múzeum-

ban „kiállított tárggyá”, hiszen megkérdőjelezi, sőt egymásba omlasztja a múlt és az archívum, illetve a múlt és az „itt és most jelen lévő” között feszülő bináris ellentétet, s ily módon mozgásban tartja, formálja a nyitott struktúráként elképzelt kulturális hagyományt.

A performansz-művészetek történetének ismeretében kétségtelen tény, hogy az újrajátszások elterjedése nagy szerepet játszik egyes alkotók és akciók kanonizálásában illetve mítosszá válásában.³ Marina Abramović, Vito Acconci, Yves Klein vagy Joseph Beuys, Yoko Ono és John Cage kultúrtörténeti jelentőségét és relevanciáját már az a pusztán tény is igazolja, hogy a body art és a fluxus diszkurzusát újraolvasó, aktuális művészi gyakorlat tárgyává válnak. Ezért is figyelemre méltó jelenség, hogy a kortárs magyar *Live Art* palettáján alig találunk olyan eseményeket, amelyek ebből a historiográfiai szempontból foglalkoztatná a magyar neoavantgárd művészi hagyományát.⁴ Ha belegondolunk abba, hogy a nyugat-európai és észak-amerikai performansz-művészet kortárs gyakorlatában lassan tíz éve mekkora népszerűségnek örvendenek a *rekonstrukció*, a *reinvenió* és a *reenactment* műfajai,⁵ akkor feltűnő, hogy a hatvanas-hetvenes-

¹ Külön köszönettel tartozom a budapesti Artpool Művészetkutató Központ munkatársainak (különösen Galántai Györgynek, Halasi Dórának és Klaniczay Juliának) és Kricsfalusi Beatrixnak a kutatás során nyújtott segítségükért. A tanulmány nem jöhetett volna létre a Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) által támogatott bécsi kutatómunka nélkül. A munka eredetileg német nyelven megfogalmazott és a *Berliner Beiträge für Hungarologie* című folyóirat 2012. évi számában (76–111.) megjelent részeinek fordítása Kiss Gabriella munkája.

² Az újrajátszás tradícióképző szerepének jelentőségéhez lásd Kiss 2011, 187–204

³ Vö. Tecklenburg 2012.

⁴ A *Live Art* fogalmát a RoseLee Goldberg-i értelemben használom, aki a színház, a fotó, a film és a képzőművészet elemeiből szövődő, intermedialis dialógust tartja az angol-amerikai neoavantgárd egyik legfontosabb jegyének. Vö. Goldberg 2004.

⁵ Vö. Franko 1989; Schneider 2011.

³⁷ I. m. 19.

nyolcvanas évek magyar performanszainak megnyire nincs visszhangja sem a kulturális emlékezetben, sem a kortárs művészi akciókban. E diagnózis ismeretében még izgalmasabbnak tűnhet a New York-i Wooster Group *Poor Theatre* (Szegény Színház, 2004) című előadása, amely Grotowski 1962-es *Akropoliszát* ismételte meg, Marina Abramović *Seven Easy Pieces* (Hét könnyű darab, 2005) című *újrajátzás-sorozata* vagy Boris Charmatz *50 years of dance* (A tánc ötven éve, 2009) című koreográfiája, amely a posztmodern tánc vezéralakjának munkásságáról fennmaradt fotósorozat alapján és Merce Cunningham táncosaival készült.⁶ Az *újrajátzások* feltartóztathatalan sora és gyakorlata által felvetett mediális és műfaji kérdések összetettségét talán Susanne Linke 1978-as *Wandlung-jának* (Átváltozás) historio-gráfiája példázza a legjobban. Miután ugyanis Jérôme Bel a *The last performance* (1998) központi elemévé tette, és egymás után négyszer is megismételte a híres táncszólót, a Wooster Group 2013-as *I AM JÉRÔME BEL and he is Jérôme Bel* című munkája már nem Susanne Linke előadását, hanem a konceptuális tánc doyen-jének *reenactment-jét játszotta újra*. Vagyis a Wooster Group négy, Bel kivetített szekvenciájának tükörképeként táncoló performere számára Jérôme Bel Linke virtuozitásával össze sem hasonlítható, néha megremegő, a ritmusból kieső mozdulatai váltak „mintává”.⁷

Tényként kell kezelni, hogy a performansz-művészet nyugat-európai történetétől eltérően Magyarországon nem mértékadó a *Live Art* historio-gráfiai pozícióit érintő, azokat re-aktivizáló esztétikai gyakorlat. Ha eltekintünk az olyan szorványos kivételektől, mint Szentjóbó Tamás 1972-es balatonboglári *Kizárás-gyakorlat Büntetésmegelőző-autoterápia* című performanszának a Kis Varsó felkérésére 2005-ben megrendezett *újrajátzása*,⁸ Tót Endre legutóbb 2013. május 2-án az Andrássy úton látható *ZERODEMO*-ja vagy Klanczay Júliának és Galántai Györgynek az 1989-es *Tükör transzparens-*

ét 2013. június 13-án megismétlő akciója, megkockáztathatjuk azt a kijelentést, hogy a *reenactment* műfaja – más poszt-szocialista államokhoz hasonlóan – a magyarországi előadóművészet számára is kiaknázatlan lehetőségeket tartogat, sokak számára pedig egész egyszerűen ismeretlen.⁹ Az *újrajátzások* elenyésző számára adhat magyarázatot Barbara Sušec Michieli és Helmar Schramm tézise, mely szerint a közép- és kelet-európai rendszerváltást meghatározó gazdasági és társadalmi átalakulás hatására a kultúra ágensei nemcsak a politikai-ideológiai orientációjukat veszítették el, hanem alapvetően szkeptikusan foglaltak állást a közelmúlt értékeinek és történelmi tudásanyagának áthagyományozhatóságát illetően. E szépszis ismeretében logikus „a kétely művészetéről„beszélni,¹⁰ a „tagadás filozófiai dominanciájának” szempontjából pedig meghatározónak tűnik az a melankolikus hangoltságú beállítódás, amely „a kultúra valamennyi dimenzióját átható teatralitás kápráztató felületein” kívül keresi a művészi megnyilvánulás új formáit.¹¹ Tény: a magyar neoavantgárd alkotóinak esztétikai önértelmezése és politikai stratégiái mindeddig nem váltak a művészet kritikusként gyakorlatainak termékeny részévé, s ennek más okai is vannak, mint a hidegháborút követő paradigmaváltás.¹² A továbbiakban az e „késlekedéshez” vezető tényező művészet- és színháztörténeti vizsgálatára teszünk kísérletet.

A magyar *Live Art* hetvenes évek óta meghatározó formáinak elemzése során abból az előfeltételből indulok ki, mely szerint az államszocializmus alatt tapasztalható művészi ellenállás egyik lényegi sajátossága a melankolikus hangoltság. Eltekintve attól az uralkodó és egyébként pontos megítéléstől, mely szerint a keleti blokk akció- és performanszművészetét a tiltakozás provokatív és lázadó gyakorlata jellemzi,¹³ azt is figyelembe kell venni, hogy meglepően sok művész élt a visszavonulás kifinomult módjaival. Anélkül, hogy nyíltan

átléptek volna a hivatalos kultúrpolitika által engedélyezett határokat, élni tudtak az önkifejezésnek és az önabrázolásának azzal a paradox és melankolikus hangoltságú logikájával, amely feszültséggel telt párbeszédbe léptette egymással a visszavonulás gyakorlatát és az önmegmutatás pillanatait. A művészek az önmegvonásnak az aktusában váltak láthatóvá, azaz ájult állapotban léptek a nyilvánosság elé vagy akcióikat „csak” megszövegezett cselekvési utasítások formájában köröztették. Érvélem középpontjában ezért áll az a kérdés, hogy a visszavonulás révén megtörténő önmegnyilvánulásnak ezek az ambivalens stratégiái és az akcióművészeknek az ezzel együtt járó, a szövegben és a performanszban megtapasztalható, kísérteties jelenléte mennyiben tekinthető olyan eljárásoknak, amelyek politikailag súrolják a totalitáriánus rendszerek uralkodó normái diktálta határokat, illetve hogy a magyar *Live Art* spektrális jellege magyarázatot tud-e adni megismételhetőségének cezurájára és megszakítottóságára.

A magyar Live Art diszkurzív helye

Galántai György műveinek katalógusa Esterházy Péter meséjével kezdődik. A *Bevezetés* olyan magyarokról tudósít, akik drámai tapasztalat részeseivé váltak: hiába érintik meg talpukkal az általuk lakott „magyar földet„, lépéseikkel nem tudnak nyomot hagyni. „Félelem szállta meg ekkor őket, hogy talán akkor ők nem is volnának, talán nem többek, mint árnyékok, hogy talán nem is léteznek, csak valaki kedvességéből vagy rosszindulatból álmodja őket, hogy talán az ország is nincs, ez a Magyarország nevű, semmi sincs, csak zacskós tej meg a rozsda.”¹⁴ Anélkül, hogy egyértelműen megneveznék őket, az elbeszélés szereplőiben félreérthetetlenül ráismerünk annak a „második nyilvánosság”-nak a művészeire, akik később rafinált módon próbálnak meg nyomot hagyni. Kérdés persze, hogy a neoavantgárd szubkultúrának és a hetvenes évek efemer *Live Art*-jának vannak-e egyáltalán nyomai, és ha vannak, akkor rögzíthetőek- illetve lejegyezhetőek-e? A továbbiakban azokra a tényezőkre összpontosítunk, amelyek a csak „félíg jelenlévő” magyar underground számára megnehezítették a nyomok hagyását.

A szocialista realizmus domináns ideológiájának elterjedésével párhuzamosan Európa államszocialista országaiban két különböző módon nyílt lehetőség a szubverzív művészi cselekvésre. Az intézményes keretek között működő színházakban megszülető „kettős beszéd” mechanizmusa olyan diszkurzív gyakorlat, amely a repertoár szigorú ellenőrzésének dacára is lehetővé tette, hogy törés keletkezzen a kimondás és a megmutatás, a textuális referencia és a színpadi jelentés között. Az ábrázolásnak ez a gyakorlata a kritikai megnyilatkozás *türt* formái közé tartozott, hiszen a dramaturgiai jelentés révén rendszeres megfigyelés tárgya lehetett és ellenőrzés alatt lehetett tartni.¹⁵ Számos képzőművész és színházcsináló (továbbá zenész, filmkészítő és más értelmiségi) viszont az állami irányítás alatt álló kommunikáción kívül élt a megmutatás közvetlen és konkrét módjával, s ily módon a nem hivatalos, tiltott „második nyilvánosság” játékosává váltak.

Az, hogy az underground kezdetben kocsmban és lakásokban összegyűlő protagonistái a hatvanas évek végén egyre inkább kiléptek a privát szférából, és a klubok vagy a kultúrházak közösségi tereiben megvalósítható nyilvánosságra tartottak igényt, végső soron egy összetett, számos politikai aspektussal bíró, kommunikációs hálózat kialakulásával függ össze. Az uralkodó művészi rendszernek a kulturális szcéna periferiáján élő ellenzéki igényt formált a megnyilatkozás és az (el)ismertség, továbbá a hatalmi pozícióban lévő diszkurzusok kívül folytatandó párbeszéd lehetőségére. A mindaddig szorványos fellépések és intervenciók a szubkulturális hálózat megszilárdulásához vezettek, melynek következtében a happeningek, a performanszok és a felforgató akciók növekvő számára a kultúrpolitika is felfigyelt. Míg azonban az irodalmi művek megfigyelésére aprólékosan kidolgozott rendszer állt a „cenzorok„rendelkezésére, a képzőművészet területén hiányoztak a „három T” működtetéséhez szükséges politikai irányvonalak.¹⁶ Egyre erőteljesebb küzdelem bontakozott ki a piacot irányító, s ezáltal elbizonytalanodott döntőnkők és a vakmerő, a kultúrpolitikai érveket rendre kijátszó, elismerésre és érvényesülésre vágyó avantgárdok között. S ennek az alárendelt pozíciók betagozódása illetve kizárása kapcsán folyó dialek-

⁶ De meg lehetne még említeni a Living Theatre (*The Brig*, 2007), a Wooster Group (*Hamlet*, 2008) és a Gob Squad (*Gob Squads Kitchen*, 2009 Andy Warhol filmjei alapján) munkáit is.

⁷ Vö. <http://thewoostergroup.org/blog/2013/04/26/from-the-archives-i-am-jerome-bel-and-he-is-jerome-bel> (2013.07.03.)

⁸ Vö. Cseh 2013.

⁹ A művészszínházak öndefiníciójának horizontjából jelzi ezt a problémát Kiss Gabriellának a Katona József Színház *Notóriusok*-sorozatával foglalkozó tanulmánya (Kiss 2013).

¹⁰ Vö. Schramm / Michieli 2009, 280.¹¹ Uo. 279, 290.

¹² A kérdéskör és a kortárs magyar színházi szcéna esetleges összefüggéseire lásd Kricsfalusi 2011.

¹³ Vö. Hock Beáta és Zólyom Franciska *Agents and Provocateurs* című, a Dunaújvárosi Kortárs Művészeti Intézetben (2009) és a dortmundi HMKV-ban (2010) megrendezésre került kiállításának koncepcióját (<http://www.agentsandprovocateurs.net>, 2012.05.26.).

¹⁴ Esterházy 1996, 34.

¹⁵ Vö. Jákfalvi 2006, 186–226.

¹⁶ Vö. Sasvári 2003, 13–15.

tikus harcnak a legitimitás volt a tétje. Ily módon az autonóm művészek a magyar neoavantgárd marginalizálódása révén megfoghatóvá váló státusza összefüggésbe hozható a kísérletes antagonistával, aki – mivel újra és újra kizáródott a reprezentáció konszolidált rendjeiből – korlátozott jelenléte okán „csak” kereste azt a keretet, amelyben láthatóvá és hallhatóvá válhat. S ez a helyzet nem is csupán a művész szubverzív esztétikájának volt köszönhető, hanem sokkal inkább azzal a retorikával hozható összefüggésbe, ahogy ellenzéki ségét egyfajta alternatív életmóddal és az alkotásaiba vetített ellenállással társították.

Galántai György *Becsomagolt kiállítás (hiánymű)* (1973) című alkotása (1. kép) pontosan jelzi, hogy a második nyilvánosság játékosai hogyan próbálták meg a művészi alkotás tárgyává tenni önmaguk alapvetően melankolikus, vagyis a kirekesztődés veszélyének állandóan kitett definícióját, illetve hogyan törekedtek művészi és társadalmi kirekesztettségük nyílt megmutatására.¹⁷ A kiállítás esztétikuma abban ragadható meg, ahogy Galántai végrehajtja, ugyanakkor ezzel egyidejűleg a műalkotás részévé teszi a kultúrpolitikai tiltást. Mint ismeretes Barta Éva, a képzőművészeti lektorátus vezető „cenzora” figyelmen kívül hagyta a lektorátusi zsűri állásfoglalását, és megakadályozta, hogy a nézők láthassák a kiállításra szánt – és korábban már engedélyezett – képanyag kétharmad részét. A bemutatható művek számának drasztikus (és a koncepciót megsemmisítő) csökkentését Galántai úgy oldotta meg, hogy a verniszázsing rendelkezésére álló huszonnégy óra alatt becsomagolta, és ugyan lefedve, de az eredetileg tervezett helyekre függesztve állította ki a betiltott képeket. A megformálásnak ez a rafinált stratégiája azzal ért el hatást, hogy a prezentáció performatív pillanata egy törvényi tiltás következményeként és kizárólag a cenzúra kirekesztő mechanizmusai révén jöhetett létre. A *Becsomagolt kiállítás (hiánymű)* különleges jelentősége abban a gesztusban ragadható meg, amellyel Galántai anyagiságában is nyilvánvalóvá teszi a „cenzúra” hiányosságait, és színre viszi a „hiány jelenlétének”, megkettőződött retorikáját: láthatóvá teszi egyfelől a cenzúra (hivatalosan mindig is letagadott) létét, másfelől a rendszertől idegen művészet spektrális jellegét. A lefedett képek pedig annak a művészeknek a nyomáról tanúskodnak,

aki kétféleképpen is „jelen van” a művekben: egyfelől szerzőként (aki grafikus), másfelől kommentátorként (aki kiállítást szervez). Másképp fogalmazva: Galántai nemcsak befogadható artefaktumként állítja ki a képeit, hanem a recepció részleges, történetileg meghatározott kontextusának színre vitele révén performálja is őket. S a láthatóság és a láthatatlanság között imbolygó „hiányművekben”, letagadhatatlanul felismerhetővé válik a színrevitelnek az a művészi gesztusa, amely *hic et nunc* jogot formál arra, amit megmutat.

A Galántai-kiállítás által felvetett probléma segít megfogalmazni azt a kérdést, hogy mennyiben és milyen módon tehető érzékelhetővé és kinyilatkoztathatóvá a második nyilvánosság művészeinek melankolikus és tehetetlen pozíciója. A *Becsomagolt kiállítás (hiánymű)* ugyanis jól példázza azt a gyakorlatot, amely nem azzal kritizál, hogy sebet üt a rendszeren vagy megtámadja. Épp ellenkezőleg: a művészi megmutatás ellenálló jellege és ettől paradox módon elválaszthatatlan szuverenitása abban a döntésben artikulálódik, hogy (bár szembe száll a kiállítás betiltásával) épp a kultúrpolitikai irányvonalak megvalósítása révén ragaszkodik ahhoz az alkalmazkodás során keletkező, a szimbolikus renddel (Lacan) soha sem azonos, de tőle nem is idegen „maradékhoz”, amelyet viszont nyíltan meg lehet mutatni és érzékelhetővé lehet tenni.

Kétségtelen, hogy a totalitáriánus kultúrpolitika korában balatonboglári projektjei révén (1970–1973) elsőként Galántai György vállalta fel azt a feladatot, hogy segítse a művészi önkifejezés folytonosságát, illetve létrehozza azokat a tereket, ahol az underground alakjai dolgozhatnak és találkozhatnak egymással. Az általa bérelt és felújított balatonboglári kápolna rövid időn belül a performatív műfajok melegágya lett, s a legjelentősebb akciók, fluxus-események, kiállítások, koncertek és színházi előadások mellett itt váltak láthatóvá a legfontosabb magyar body-art-művészként számon tartott Hajas Tibor első performanszai is. A három éven át állami megfigyelés és ellenőrzés alatt álló kápolnát végül 1973. augusztus 27-én a rendőrség megrohmozta és lezárta. Mindazonáltal (és erről számos művészi önvallomás illetve dokumentum tanúskodik¹⁸) a kápolna-kiállítások hírnevét az is öregbítette, hogy művészek generációit kötötte össze, jobban mondva eltérő iskolák, művészi

irányzatok és számos kelet-európai ország alkotói, illetve különböző ideológiai meggyőződésű és stílárius érzékenységgű emberek kerültek egymással kapcsolatba. Az írók, képzőművészek, színészek és performerek közötti együttműködés azonban nagy mértékben a külső kényszer eredménye volt, vagyis a közös munkát csak ritkán motiválták a rokon „ars poetica”-k. Azaz a szocialista diktatúra kontextusában az alternatív szcénát olyan centrifugális erő tartotta egyben, amelynek működése erőteljesen különbözik a nyugat-európai neoavantgárd szervezeti formáitól.

Ezért is tűnik logikusnak arra következtetni, hogy Magyarországon nem lehet általánosságban beszélni a performansz-művészetről. Ismeretes, hogy a nyugati performansz-művészet és a body art születését meghatározza az a tény, hogy ez a huszadik század közepén létrejövő diszkurzus radikálisan elhatárolódott mind a tulajdonként áruházzható és piacon értékesíthető objektumokra fixálódott képzőművészettől, mind a fikciók utánzására törekvő ábrázoló művészettől. A balatonboglári kápolnaműterem kiállításai azonban nyilvánvalóvá teszik, hogy Magyarországon a művészi pozíciók halmaza olyannyira heterogén, hogy nem definiálhatók az épp követendőnek tartott vagy épp elutasított stílusok alapján – mindenekelőtt az eltűnés sokféleképpen bekövetkező veszélyének érzete köti őket össze.¹⁹ Ebből a szempontból Galántai György és a továbbiakban részletesebben tárgyalandó Hajas Tibor csak két tetszőleges példa arra a jelenségre, amikor egy életművet meghatározó művészi gyakorlatukban tapasztalható transzgresszív tendenciák: Galántai esetében a festészet, a mail art, a szobrászat, az akcióművészet, Hajas esetében pedig a költészet, a fotográfia, a film és a performansz lép egymással termékeny párbeszédbe. S még egy fontos szempont! Ha következetesen végiggondoljuk a magyar színházi és neoavantgárdal kapcsolatos és elsősorban Jákfalvi Magdolna nevéhez köthető téziseket,²⁰ akkor megállapítható, hogy a képző- és az ábrázoló művészeteknek a magyar underground-ban egymásra gyakorolt diszkurzív hatása nem vált a kutatás tényleges tárgyává. A magyar színháztudomány mindezidáig a magyar *Live Art*-nak csak azokkal a jelenségeivel

foglalkozott, amelyek hatást gyakoroltak az alternatív színházi csoportosulások (mindenekelőtt a Kassák illetve Orfeo Stúdió) formanyelveire, vagy integrálódni tudtak a rendezői színház olyan formakanonjaiba, mint Jeles Andrásé vagy Gaál Erzsébeté. Ezzel a saját kutatási tárgyának egy jelentős tradícióját figyelmen kívül hagyó, módszertani vak-sággal párhuzamosan a *Live Art*-tal foglalkozó magyar művészettörténészek esetében is megfigyelhető egyfajta elméleti tétováság. Ennek okán a performanszokat és a művészi akciókat nem azok folyamatbeliségében vizsgálják, és nincsenek tekintettel arra, hogy létmódja elválaszthatatlan a befogadás erőteljesen változó feltételeitől.²¹ S nem lehet elhallgatni azt a tényt sem, hogy nem irányul a teljes figyelem a performansz-művészek manifesztumainak, cselekvési utasításainak, kísérő szövegeinek az említett diszciplínák vizsgálati perspektívájából szintúgy kirekesztett irodalmi minőségére.

Mivel a magyar *Live Art* diszkurzusok keresztjeződésében helyezkedik el, elemzése során nem az a módszertani horizont válik termékennyé, amely műalkotások / szövegek / előadások csoportjaiba sorolja az elemzés egyes, előre rögzített tárgyait, hanem az, amelyik médiumokat átfogó kérdésekből indul ki, továbbá a keletkezés körülményeinek történeti meghatározottságára irányítja a figyelmet. Ezért a továbbiakban olyan perspektívából foglalkozunk a neoavantgárd *Live Art*-tal, amely lehetővé teszi, hogy a diszciplínaris határok átlépése révén lehessen megítélni a textuálisan, képileg vagy testileg kódolt akciók politikai státuszát. Ily módon a példaelemzésekben az irodalom, a képzőművészet és a test színrevitelének performatív dimenziójára irányul a figyelmünk. A performativitás fogalmának ezt a nem csupán a (színházi) előadás műfajára redukált értelmezését az a történelmi kontextus indokolja, amelynek eredményeképpen az erőszakkal elnyomott „live” akciók jelentős része csak kézzel fogható médiumok – cselekvési utasítások vagy a fotók – révén mutatkozhatott meg.

Tehtéttel az állami cenzúra erőteljes eltűntető politikájára, nem lehet figyelmen kívül hagyni, milyen módszertani nehézségekkel kell szembenéznie annak, aki történetileg és a diszkurzusanalízis rekonstrukciós szándékával közelíti meg a kö-

¹⁷ A *Becsomagolt kiállítás (hiánymű)* leírásához és dokumentációjához lásd Galántai / Klaniczay 1996, 74–75.

¹⁸ Klaniczay / Sasvári 2003.

¹⁹ Erre a nyugati avantgárdot jellemző „önkéntes” kezdet és a kelet-európai avantgárdnak a tevételes büntetőjoggal összefüggő kialakulása közötti különbségre utal György Péter is. Vö. György 1992, 7.

²⁰ Vö. Jákfalvi 2006; Lengyel 2011.

²¹ Vö. Beke 1999; Hegyi 1999.

zép- és kelet-európai *Live Art*-ot. Jákfalvi Magdolna hangsúlyozza, hogy az avantgárd akciók keletkezésétől fogva következetesen kirekesztődtek a historiográfiai diskurzusból, és hivatalosan sem dokumentálták őket.²² Mivel nemcsak a művészi szcéna, hanem a történetírás és a művészetkritika akkori gyakorlata is szigorú ellenőrzés alatt állt, csak legendákból, levélváltásokból, interjúkból és impresszionisztikus szóbeli beszámolókból alkothattunk képet a performanszok recepciójáról és esztétikai megcsináltságáról. Ebben az összefüggésben válik világossá, hogy a performansz-művészek számára létfontosságú volt az akciók archiválása: arra kellett törekedniük, hogy a művészi önérvényesítéssel egyidejűleg az alkotás nyomait is biztosítsák, ám mindkét intenciójuk a megnyilatkozás melankolikusságának jegyében zajlott.

Az irodalom mint politikus performansz

Elő pillantásra magától értetődőnek tűnik, ha (formai okokból) egymástól függetlenül vizsgáljuk a Hajas-életmű két külön szakaszába tartozó irodalmi szövegeket illetve testakciókat. Tematikus és retorikai szempontból viszont már kevésbé tűnnek termékenynek ezek az *intramedialis* értelmezések. Elsőként Dékei Krisztina, művészet-történész vette észre, hogy Hajas Tibor már első (klasszikus líra) alkotói korszakában szakított az epigrammák és a szonettek szigorú formáival: mind test-performanszaival, mind a versekkel és az elbeszélésekkel arra törekedett, hogy rögzíteni lehessen a megtapasztalás egyedi pillanatait.²³ Azt a tézist, mely szerint az eseményszerűségnek a textuális, a fotografikusság vagy a filmszerűség szintjein kibomló aspektusait semmiképp sem lehet elkülöníteni a művészi performanszokról szóló beszédmódtól, Hajas *Tesztlap* című, lyukakkal teli és a hétköznapokban megtapasztalt hiányokat felsoroló szabadversének felszólító jellege is igazolja:

TESZTLAP

Véleményem szerint a következő betűk hiányoznak az ABC-ből:

.....

a következő problémák hiányoznak az emberi gondolkodásból:

.....

a következő szervek hiányoznak az emberi szervezetből:

.....

a következő érzéki észlelések hiányoznak a halálból:

.....

a következő tapasztalatok hiányoznak a történelemből:

.....

az európai történelemből:

.....

az ország történelméből:

.....

a következő mértékegységek hiányoznak a rend fogalmából:

.....

a következő törvényszerűségek hiányoznak az öröklődésből:

.....

(A válaszok összesítése után a dolgozó nép okos gyülekezetében hányjuk-vetjük meg száz bajunk.)²⁴

Amikor Hajas a versszöveg meghatározó fordulatait kipontozza, és arra szólít fel, hogy nevezzük meg az ABC vagy a történelem, az emberi anatómia, az öröklődés illetve a mértékegységek és a rend vágyott fogalmait, akkor éppen azokban az önkényes és absztrakt rendszerekben konstruál veszteséget, amelyek vagy hiánytalanul funkcionálnak, vagy elképzelhetetlen, hogy megváltozhassanak. A performatív retorika hatásmechanizmusa akkor válik érthetővé, amikor a felszólítás révén egyértelművé válik, hogy a vers nem tölti be a lírai kommunikáció referenciális funkcióját, és felmondja a költő és az olvasó között (a klasszikus modernitás-ban) létrejött közmegegyezést. A „címezett” megszólal(tatódik), s a transzformáció leplezetlensége „író-társá” teszi. Ily módon másodlagos kérdés, hogy az olvasó kiegészíti-e a töredékes sorokat, vagy mérlegeli-e egyáltalán a szövegalkotás lehetőségét – a felszólító aktus működésbe lépteti az olvasót megérintő és involváló performanciát. A *Tesztlap* textuális tehát olyan, a képzőművészetből jól ismert cselekvési utasításokéhoz hasonlítható teatrális

mozzanatokot teremt, amely André Eiermann tézise szerint már az olvasás során egyértelművé teszi a performatív lehetőségeket: „Az eseményszerűséget az az esztétikai aktus garantálja, amely szimbolikusan az akció részesévé teszi a megfigyelőt: már az akció esetleges kivitelezése előtt involválják és erre buzdítják”.²⁵ A költemény performativitása folyamatosan a tapasztalat tárgyává teszi a hiányt, ami melankolikusra hangolja az olvasási aktust. A dolgok vélhető rendjeiből kirekesztett maradékért folyó küzdelem, illetve a hiány megnevezésének kudarca olyan kísérletek, amelyek teret adnak az ironikus reflexióra, és tudatosítják, hogy a történelemhez vagy a diszkurzushoz hasonló, konszolidált normatív struktúrák tulajdonképpen megváltoztathatatlanok. Következésképp a szövegben lyukként tátongó üres helyek azt is hangsúlyozzák, hogy nem lehet átlépni a sociokulturális konstrukciók és a társadalmilag elfogadott cselekvési lehetőségek határait, hiszen be vagyunk zárva a hatalom célszerűségéből és törvényességéből, funkcionalitásból és hatékonyságból kovácsolt rácsai közé.

A *Tesztlap* mondatainak üres helyek által szét-tördelt konstrukciója csak még nyilvánvalóbbá teszi „a melankólia fenomenológiai jellegét”,²⁶ mely Judith Butler definíciója értelmében „az, ami kivonja magát a pillantás alól”.²⁷ Hajas szövege láthatóvá teszi a diszkurzus nyílt sebeit, amelyek arról tanúskodnak, hogy a szimbolikus rend látszólagos teljessége egy hiány körül szerveződik, „a világ olvashatatlansága, pedig állandóan megpróbál elrejtőzni. Az olvasás folyamatában egy néma diszkurzus képes túlhasogni a költemény játékos ironiáját, és leleplezi, hogy nem több a melankolikus beszédmódnál, pontosabban (és paradox módon) a melankolikus hallgatás közlékenységénél. Hiszen

(ismét Butlert idézve) „tudjuk, hogy a melankolikus ember [...] nagyon is közlékeny, ami arra enged következtetni, hogy beszéde [...] elkerülhetetlenül közvetett és mániákus. A melankolikus beszédet ugyanis épp az határozza meg, amire a melankolikus nem tud magyarázatot adni: a kimondhatót strukturáló kimondhatatlan.”²⁸

A melankolikus gondolkodás és beszéd rendületlen kétségbe esettségét már Arisztotelész felimerte, Freud pedig egy tapasztalatilag igazolhatatlan okra vezette vissza. A melabú diszkurzusának története egészen a modernitásig transzcendentális okokkal (a „természet adta” test diszkszűkeivel, asztrológiai hatásokkal vagy az ördögi kísértés lehetőségével) magyarázza a hiánynak ehhez a magányhoz vezető tapasztalatát. A melankólia olyan jegyei, mint a deszubjektívizáció, az elnyomottság és a tehetetlenség a felvilágosodásban váltak patológikus tünetekké, amelyeket a társadalomból való kirekesztettség állapotával hoztak összefüggésbe.²⁹ Ha abból indulunk ki, hogy a melankolikus megszemélyesíti az iparosodás és a piacgazdaság kapitalizmusának árnyoldalait és negatív hatásait, akkor értelemszerűen olyan tényező, amely megzavarja a racionális alapon nyugvó közösségek utópisztikus eszméjét.

Ha azonban Butler gondolatmenetét követve úgy tekintünk a hiányra, a veszteségre és a gyászra, mint az emberi lét olyan (kellemetlen volta ellenére is) alapvető tapasztalataira, amelyek a társadalmi „Mi”-hez kapcsolják az „Én”-t,³⁰ akkor kétség kívül megingatható az azonosítható tárgy vesztesége felett érzett és kemény munkával feldolgozható gyász illetve az elveszett tárgy mibenlétének örök bizonytalanságából fakadó *melankólia* közötti freudi különbség.³¹ A tiszta gyász kategóriájának tételezése ugyanis azt jelentené, mintha képesek lennénk az

²⁵ Eiermann 2009, 280.

²⁶ Lepecki 2008, 159. Hangsúlyoznunk kell azt a módszertani dilemmát, amelyet az alábbi elemzések vetnek fel: Mennyiben közelíthetünk a kelet-európai neoavantgárd művészhöz olyan posztstrukturalista koncepciókkal, amelyek minden bizonnyal nem játszhattak szerepet a Vasfüggöny innesső részén, s így a diskurzusanalízis horizontjából irrelevánsnak tűnnek? Nem érheti-e ezt a perspektívaaválást azért kritika, mert a nyugati esztétikai paradigmákhoz és interpretációs tradíciókhoz méri a kelet-európai (izolált) művészi gyakorlatot? Bár e kérdések differenciált körüljárása szétfeszítené jelen tanulmány kereteit, utalnunk kell Keith Moxey és András Edit állásfoglalására, akik a keleti és nyugati diskurzusok produktív összekapcsolása mellett érvelnek: „[a]mi természetesen nem azonos a direkt átfordítással, [hiszen a posztstrukturalista – C. Á.] teóriák helyi viszonyokhoz való igazítása elengedhetetlen.” András 2009, 28. Vö. továbbá Moxey (2002) hasonló, de Sasvári által több helyen pontosított érvelését.

²⁷ Butler 2001, 173.

²⁸ Uo.

²⁹ Vö. Böhme 2006.

³⁰ Erre a kétségtelenül merész, és a részletesebben most nem tárgyalandó felismerésre jut Judith Butler. Vö. Butler 2005, 36–68.

³¹ Vö. Freud 2011.

²² Jákfalvi 2006, 186.

²³ Dékei 1999.

²⁴ Hajas 2005, 107.

(elvesztett) tárgyat egy másikkal zökkenőmentesen helyettesíteni, és ily módon elérhetnénk az autonóm szubjektum modernista státuszát. Ha viszont abból indulunk ki, hogy a tárgyvesztés megtapasztalása mindig hagy pszichés nyomokat, és mintegy magában foglalja a racionalizálás lehetetlenségének melankolikus magját, akkor mindannyian arra kényszerülünk, hogy életünk végéig hordozzuk kisajátításunk történeteit. Ebből a szempontból a szubjektum nietzschéi és foucault-i széttörözöttségéig mindig is tükröt tartott a melankolikus szorongásnak, hiszen ennek az érzésnek az a fennálló társadalmi rend a tárgya, amellyel önvészélyes vállalkozás konfliktusba kerülni – különösen egy totalitáriánus rendszerben. Következésképp a melankolikus szubjektum belsővé teszi azt a konfrontációt, amelyet a szubjektum nem képes saját külső tárgyvonatkozásai segítségével megélni. Am e „belsővé tétel” ellenére a politikusság posztmodern teoretikusai közül Homi K. Bhabha³² vagy Judith Butler³³ (bármilyen paradoxonnak tűnik is) észreveszik a melankolikus szubjektumban rejlő szubverzív lehetőségeket, és tagadják, hogy a melankólia diszpozíciója apolitikus lenne. Annak a helyzetnek a kétértelműsége ugyanis, hogy a melankolikus szubjektum kizárólag visszavonulása során válik „láthatóvá”, és kizárólag a mellőzöttség pillantaiban képes a reflexióra, olyan művészeknél érzékelhető, akik érzékeny és kifinomult technikákkal forgatják ki önmagából a kívülről álló pozícióját és a politikai jogok gyakorlásától való eltávolítást – vagyis akik képesek társadalmi kritikává alakítani egy néma és tudatalatti diszkurzust. Kétségtelen, hogy a művészi megnyilatkozás melankolikuságának Hajas Tiborra jellemző módja ilyen: beszédmódja egyértelműen és folyamatosan aláássa a jelentésképzés nem szabadon választott, hanem rákényszerített ideológiai rendjét.

Láttuk, hogy Hajas a *Tesztlap* textualitásának szimbolikus szintjén performálja a hiány tapasztalatát, ami egyet jelent a tárgyvesztés diszpozíciójának kimondásával. A hiány létrehozásának ezt a negatív dialektikáját teszi pozitívvá, s transzformálja adománnyá *A kommunizmus felé /I./* című négyesoros:

A kommunizmus felé I.

Bejelentem, hogy lemondok Tibor keresztnevem használati jogáról.

Tulajdon-főlölségemet bárki használhatja, akinek szüksége van rá.

Ez a bejelentés hivatkozási alap minden esetleges tulajdonjogi vitában.

Mottó: Vedd számba, mire van szükséged, mire nincs!³⁴

Ismét a visszavonulás révén végrehajtható, politikai cselekvés hatalma a téma, ezúttal azonban az Én-nek a szó legszorosabb értelmében vett visszavonásáról van szó: a névről való lemondás ugyanis egyet jelent azzal, hogy felajánlja, mi több: az olvasóra ruházza az individuális létezés állítólagos jelét, egymás megszólításának illetve a felszólalásnak a feltételét. Az adományozás gesztusa ismét megkérdőjelezi a normatív (ez esetben törvényes) vonatkoztatási rendszereket, illetve melankolikus hangoltságában teszi hallhatóvá, hogy a megszólaló nem akar betagozódni a referenciák konvencionális rendjébe. Hajas egy performatív viszony létesítése során azt adja át az olvasónak, ami épp az adományozás aktusában veszíti el a referenciáját. Derrida tézise szerint ugyanis az adomány kizárólag abban a pillanatban létezik, amikor ellenáll a csere és a számítás logikájának, s nem alkalmazkodik a tudás és a megértés ökonómiajához. A jelentékenység hitét biztosító maradéknak a versben lezajló – és persze lehetetlen – átruházása az adományozás ontológiai paradoxonát körvonalazza: adományt csak akkor lehet adni, ha nem rendelkezünk vele.³⁵ Derrida erre a megvalósíthatatlan áldozathozatalra hozza példának a névadás aktusát: „És mi történik,” teszi fel a kérdést Derrida, „amikor nevet adunk? Mit adunk olyankor? Nem egy dolgot [chose] kínálunk, nem nyújtunk semmit, és mégis elérkezik valami [quelque chose], ami egyet jelent annak adásával – mint Plótinosz mondta a Jóról –, amink

nincs”.³⁶ Bár a név átadottsága (a jog konszolidált értelmében) egyetlen megnevezett számára sem válik *de facto* megfoghatóvá, példaként mégis és annak ellenére a politikusság szférájába vezet, vagyis megtöri a piacgazdaság rendjét, amelyben minden „kézből kézbe” vándorol.³⁷

Ebben a derridai összefüggésben válik jelentőssé *A kommunizmus felé /I./* félre nem érthető zárata, hiszen a szöveg performanciája megvalósítja a kommunista ideológia romantikus és mindeddig utópisztikus narratívájának célképzetét: a magántulajdon nélküli társadalom gondolatát. A költemény azt kínálja fel és annak a lehetetlenségét leplezi le, ami túllépi a tulajdon(lás) és a kölcsön(össég) kapitalista logikájának határait. Ha Hajast az immateriális áldozat és adományozás okán irritálja a szimbolikus rend konzisztens volta, akkor a *mise en abyme* formája kétségtelenül arra utal, hogy saját kirekesztettségé a hivatalos gondolkodás- és beszédmód gyakorlatából egy szintűgy irritáló, sőt kísérteties létmódhoz hasonlít. Az adományban és a kirekesztettségben ugyanis közös, hogy különböző módon, de egyaránt annak „a kísértetiesről való félelemnek” a gyakorlatát terjesztik el,³⁸ ami nem bízhatja magát rá transzcendentális garanciákra. Az azonban, hogy az adományozás logikája a kommunizálás alapelveinek értelmében világít rá a kommunizmus megvalósíthatatlanságára és a rendszer ellentmondásosságára, a dolognak csak az egyik oldala. Hajas ugyanis arra is reflektál, hogy az olyan, a kommunizmus megvalósíthatatlansága által kiváltott érzéseket, mint a melankólia, a kétely vagy a frusztráció, az őt körülvevő társadalom elfojtandónak ítéli, s mint hivatalosan tűrhetetlen, elnyomott effektusokat záros határidőn belül rá is ruházza a kommunista utópiával állítólagosan perlekedő művészekre.

Az Én elvesztése során tanúsított ellenállás:

Hajas Tibor testakciói

Az irodalmi kompozícióktól nem idegen módon teszik láthatóvá Hajas testakciói is, hogy a megvonás révén is lehetséges a politikai megnyíl-

vánulás: az Én elvesztése által (vagyis paradox módon) megtörtendő önkifejezés viszont melankolikusra hangolja a performanszok esztétikai beszédmódját és hatását. A melankólia létrejöttének visszatérő jegyei közül elsőként a szóló műfajában hangsúlyozódó elmagányosodást kell kiemelnünk:³⁹ az elszigetelődésnek azt a Hajasnál leginkább az éjfélete sötétségben megszülető szándékát, amelyre általában csak pillanatokra (és a kamera villanásának, magnézium robbanásának vagy a fellobbanó tűznek köszönhetően) esik fény, vagyis csak futólag érzékelhető. A megvonás színreviteleinek visszatérő motívumai a kendővel bekötött szem, a ruhacsipesszel befogott száj, az összekötött kezek és lábfejek, továbbá a fizikum korlátozott voltát megmutató, nem ritkán meztelen testiség.

Hajas testakcióinak melankolikusága akkor érthető, ha figyelembe vesszük az önsebzés reális és az akciók sajátjának számító veszélyét, és elfogadjuk, hogy a fájdalom fel- és megidézése épp az ábrázolást ellehetetlenítő megmutatkozás dimenzióit körvonalazza.⁴⁰ *A Hiroshima, mon amour* (1978) során Hajas jelentős mennyiségű magnéziumot éget el meztelen ölében, és hagyja, hogy a lángok belekapjanak saját kezüleg levett ruháiba. A *Chöd* (1979) asszisztense egy kifeszített expanderrel a kezében „feszíti keresztre, a performert, akinek teste a teljes performansz alatt ilyen merev marad. A csak cselekvési utasítások formájában ismert *Időpatak*ban Hajas ismét asszisztensét kéri meg arra, hogy orvosi tüvel vért vegyen a karjából, s a vér addig csöpög a földre, míg hangzóságának ritmusa az óra ütéséhez kezd hasonlítani. Nem adta elő a *Kifulladásig* című akciót sem, amelyben egy mozgó kocsinhoz kötve mintegy húsz percig rohan. A *Cím nélkül Nr. 9*-ben (1980) a performansz előtt megivott kék festéket hányja ki, a *Psyché*ben (1979) égési sebeket okoz saját magának, a *Kihallgatás* (1980) című akciója pedig az első olyan performansza, amelyben (s haláláig rendszeresen) használ egy, az arcára irányított és a bőr hámlásáig le nem kapcsolt kvarclámpát. Nem lehet nem észrevenni, hogy a színrevitel át akarja lépni a tervezhetőség határait,

³² Bhabha (1992, 65–66) a felkelés egyik formájának tartja a melankóliát.

³³ Vö. Butler 2001, 177; Butler 2005, 39.

³⁴ Hajas 2005, 108.

³⁵ „Általában azt gondoljuk, hogy csak azt lehet odaadni, ami a miénk, amit saját tulajdonunkként birtoklunk, és az, akinek ezt odaadjuk, maga is tulajdonosává válik. Az 'azt adni, amivel nem rendelkezünk' paradoxona, amelyről már ejtettünk néhány szót, csak azért lesz paradoxon, mert a közönséges értelem az adást a birtoklással kapcsolja egybe.” Derrida 2003, 78.

³⁶ Derrida 2005, 5.

³⁷ Vö. Derrida 2000, 274.

³⁸ Etzold 2006, 38.

³⁹ A performansz-művészek elmagányosodását Beke László a neoavantgárd akció-művészet egyik jellegzetességének tartja, és a hetvenes évekre datálja tendenciakénti elterjedését. Vö. Beke 1980, 100.

⁴⁰ A fájdalom mint olyan nem-ábrázolható és csupán hatásai révén kommunikálható instancia. Olyan jelenség, amely újra és újra kirekesztődik a színházi reprezentáció rendjéből. Vö. Siegmund 2006, 212.

és hogy a performer önmagát is egy, csak korlátozottan kiszámítható veszélynek és fájdalomnak teszi ki. A szemtanúk egyetértének abban, hogy Hajas performanszaiban újra és újra előfordultak kockázatos pillanatok: a *Kihallgatás* nézői csak azt követően léptek közbe, vagyis csak akkor oldották ki a köteleket, amikor az arcbőr már lefoszlott a húsról;⁴¹ a *Cím nélkül Nr. 7*-ben lángok kísérték a rendkívül heves magnézium-robbanást, és a megkötött Hajasnak segítségért kellett kiáltani, a közönséget pedig ki kellett küldeni.⁴² S a *Dark Flash*-t (1978) is idő előtt be kellett fejezni, mert a csuklójánál megkötözött és egy csigával a magasba emelt Hajas elájult.⁴³

Az autoagresszív konfliktusok egyértelmű szándékosságát nyilvánvalóan az magyarázza, hogy Hajas így artikulálja a külső kapcsolatteremtés illetve a társadalomba való betagozódás sikertelenségének érzéseit. Ez azt jelenti, hogy a létezés fizikális-testi szintjére is kiterjeszti a melankolikus, azaz a veszteség konfliktusait önmagába vetítő szubjektum állapotának azt a sajátosságát, amelyet Freud a pszichés-mentális szinten lokalizált. A pszichoanalízis logikája szerint a melankolikus önmagára terhelte azokat a konfliktusokat, amelyeket képtelen a társadalom szövetén belül kezelni, és ezzel idézi elő a szubjektum törését. Az önsebző performanszokra jellemző autoagresszív formában annak a folyamatnak a drámai pillanata radikalizálódik, amikor az Én saját magát teszi objektummá. Az életveszély keresése provokatív módon teszi láthatóvá a klauszrofób, az elismerés szimbolikus struktúráiból kirekesztett jelenvaló lét egzisztenciális érzését. Azt a kísérteties állapotot, amikor – bár életben vagy – nem fejezheted ki azt az igényedet, hogy mások érvényesnek tekintsenek, és amelyet Jacques Lacan a „két halál közötti„létként írt: Szophoklész Antigonéjának példáján elemzi azt a meg nem élt életet, azt a szimbolikus és a valós halál közötti spektrális jelenlétet, amely „nem volt elég értékes ahhoz, hogy a megéltégen fáradozzanak”.⁴⁴ Hajas azt sugallja, hogy amikor úgy tűnik, mintha felismerné, hogy a reprezentáció rendjében megtörténő cselekvés közelít a hatalmon lévő reálpolitikai rendszer „nyelvéhez”, akkor nem lehet kritiku-

san viszonyulni saját aktuális jelenéhez, és mellőznie kell társadalmi létének mimetikusan meghatározott ábrázolásmódját. Ily módon Hajas önsebző akciói azt viszik színre, ahogy az egyén egy szűkös, de intim térben megpróbál függetlenné válni az aktuálpolitikától.⁴⁵ Performanszai tehát célképzetként fogalmazzák meg azt a létmódot, amely a politikusság szférájában, az ellenállásban, az össze nem egyeztetetőség világában, az adományozás során artikulálódik. Mindezek értelmében a melankólia polikussága nem az önmagamba fordulás politikája, hanem az ellenállás egyik önmagában és önmagáért való gesztusa: ha önmagamam teszem tárgygyá, akkor az Én elvesztésének árán közbe léphetek.

Kérdésfeltevésünknek az volt az alapja, hogy a magyarországi neoavantgárd *Live Art* jelentősége és hatástörténete nem hasonlítható össze a nyugat-európai hagyománnyal. Megállapíthatjuk, hogy a budapesti underground művészek esetében az önérvényesítés másfajta igényéről van szó, mint ami a nyugati performansz-művészet kontinuitását garantálta és garantálja mind a mai napig – jelesül a fikcióképző ábrázolási esztétika meghaladásáról és a mű- illetve piaciorientált művészeti szcéna forradalmiasításáról. A második nyilvánosság színpadai számára mindenekelőtt a cenzúra példátlan jelenléte, az íráskor, kiállítások és fellépések betiltása, és nem utolsósorban azok a mindennapok rendjébe és a magánéletbe betolakodó retorziók bírtak alkotó erővel, amelyek azt eredményezték, hogy a hetvenes évek avantgárd művészei a korlátozások és a büntetések tapasztalatának horizontjában éltek és dolgoztak. Ez az oka annak, hogy a magyar *Live Art* hagyományában bekövetkező és az 1989-es rendszerváltással egybeeső törés körvonalait nemcsak az események hiányos dokumentációja vagy a kollektív kulturális emlékezetben tapasztalható jelen nem léte jelöli ki, hanem az is, hogy mintegy megszűnt az e művészi gyakorlat kizárólagos háttéréként funkcionáló szociokulturális és reálpolitikai közeg. Következésképp nem meglepő, hogy Szirtes János tizenkét év-

vel a szocializmus összeomlása után így fogalmazta meg a kulturális átalakulás okát: „a hőskorszak, amikor tett volt megnyilvánulni, elmúlt”.⁴⁶ Oka-fogyottá vált-e azonban mindaz, ami a magyarországi neoavantgárd szubverzív művészetét élte? Lehetséges-e, hogy a szocialista szobrok lerombolásával, az utcák szisztematikus átnevezésével együtt és az egy „nagy” generáció szocializációját meghatározó körülmények megszűnésével párhuzamosan az „immateriális„művészeti tradíció is feladásra kerül?

Amikor Erika Fischer-Lichte azt állítja, hogy az *újrajátszások* szerepet játszanak a történelmi kontinuitás létrehozásában illetve megerősítésében,⁴⁷ felmerül a kérdés, hogy milyen szerep jut a múlt performatív újra-játszásának azokon a geopolitikai szintereken, ahol a történelmi fordulatok (forradalom, rendszerváltás stb.) során ez a kontinuitás megtört, sőt: kifejezetten ellentmondásos lett. Születhetnek-e *újrajátszások* akkor, amikor a neoavantgárd művészek több generációja is egy csapásra veszítette el identitását, és (az ország „új-jáépítésének„árnyoldalaként) arra kényszerült, hogy állandóan módosítsa történelmi tudását, habitusát, véleményalkotási szokásait és módjait, orientációit? Releváns vonatkoztatási ponttá válhat-e a 20. század második felének performansz-művészete egy olyan fiatal generáció számára, amely – közép- és kelet-európai kortársaikkal együtt – mindenekelőtt a múltat szeretné maga mögött hagyni, hogy nyugati esztétikai trendek felé orientálódva „csak” európaiként definiálhassa magát?⁴⁸ Vagy általánosabb problémára utal az *újrajátszás* gyakorlatának hiánya, s még mindig abban a Hans Ulrich Gumbrecht-i értelemben vett „látencia-periódusban” létezőnk, amely traumák felhalmozása, egzisztenciális törések és átalakulások után következik be, és vákuumként teszi lehetetlenné a múlt differenciált „feldolgozását„, művészeti szempontból pedig gátolja a történelmi események revitalizálását, *újrajátszását* továbbá azt, hogy a történeteket elfogadva történelmünket integrálni tudjuk a kulturális emlékezetbe?

Mivel ezekre a kérdésekre az elkövetkező évek performansz-művészeinek tevékenysége ad majd

választ, a tanulmány a neoavantgárd művészek irodalmi, képi és esemény jellegű alkotásain keresztül próbálta meg körüljárni az *újrajátszás* hiányának kérdését. Nyilvánvalóvá vált, hogy az egyes akciók performatív hatásai nem állnak feltétlenül összefüggésben a megnyilatkozás mediális formáival, s így óriási módszertani tévedés lenne médiaszpecifikus szempontok szerint osztályozni a diktatórikus eszközökkel ellenőrzött kultúrában megszülető performansz-művészetet. Következésképp sejthető, hogy az *újrajátszás* magyarországi hagyományát elsősorban a jelenség intermedialis aspektusa foglalkoztatja majd. Másrészt láthattuk, hogy az önábrázolás performatív aktusai egy melankolikus alaphangoltságot közvetítenek, amely nemcsak esztétikai és dramaturgiai, hanem politikai kérdéseket is magában foglal. Ezt indokolja a bemutatott példák kapcsán látott (ön)veszélyes kettősség: az események egymásba omlasztják az Én megvonásának és az önkifejezésnek, a hiánynak és a jelenlétnek, a hallgatásnak és a megszólalásnak az ellentéteit. Bár elemzésünk középpontjában Hajas Tibor állt, melankolikus hangoltságú életműve semmiképp sem tekinthető egyedinek. Gondoljunk csak Szkarosi Endre néma performanszára az 1987-es budapesti Marcel Duchamp-szimposiumon, amelyen magában olvasta fel az előadásszöveget,⁴⁹ továbbá a szamiírszat publikációs gyakorlatának (leginkább az Inconnu csoportnál megfigyelhető) szórványos jellegére, vagy Tót Endrének a kommunikáció ellehetetlenülését jelző zéró-akcióira!⁵⁰

A melankólia jegyében születő (vagyis betiltva megnyilvánuló és ily módon csak korlátozottan hozzáférhető), „félíg jelenlévő„művészet nem alkalmazkodhat problémamentesen az emlékezés és a felejtés hagyományos dialektikájához. Nem érvényesek rá a dokumentálhatóságnak és a lehetőségekhez képest egzakt megismételhetőségnek azok az elvei, amelyek Rebecca Schneider mottójának („performing remains”) értelmében a kulturális emlékezet teremtő mechanizmusainak tekinthetők. Schneider hangsúlyozza, hogy az *újrajátszás* során nemcsak imitálják, hanem „megérintik„és megéltetővé teszik a múltat. Ez az ismétlés vezet az idő-

⁴¹ Vö. Beke 1980, 105.

⁴² Uo.

⁴³ Vö. Ungváry 2005, 445.

⁴⁴ Lacan 1996, 316.

⁴⁵ Ez az értelmezés rokon az Ungváry Rudolffal folytatott beszélgetésben elhangzottakkal. Vö. Ungváry 1992, 54.

⁴⁶ Hock 2001, 9.

⁴⁷ Fischer-Lichte 2012.

⁴⁸ Vö. András 2009, 228.

⁴⁹ Vö. <http://www.artpool.hu/Duchamp/MDspirit/text/Szkarosi.html> (2013. 08. 05.)

⁵⁰ Vö. Tót 2012.

beli koordináták egymásba omlásához, „amikor az akkor és a most megérinti egymást”.⁵¹ S bár nagyon úgy tűnik, mintha a magyar neoavantgárd elzárkózna a schnedieri értelemben vett „megérinthetőségől”, e kétely szekpticizmusa éltetheti a reményt,

és jelenthet kihívást. Hiszen nem az a cél, hogy a neoavantgárd múltat a művészi tradícióképzés rekonstruálható példatárává nemesítsük, hanem hogy meg tudjuk idézni a betiltott művészeket éltető ambíciókat.

Irodalomjegyzék

- András, Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*, Budapest, Argumentum, 2009.
- Beke, László: *A performance és Hajas Tibor*. In: *Mozgó Világ*, 1980/10, 98–112.
- Beke, László: *Dulden, verboten, unterstützen. Kunst zwischen 1970 und 1975*. In: Knoll, Hans (szerk.): *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*, Dresden, Verlag der Kunst, 1999, 212–233.
- Bhaba, Homi K.: *Postcolonial Authority and Postmodern Guilt*. In: Grossberg, Lawrence / Nelson, Cary / Treichler, Paula A. (szerk.): *Cultural Studies: A Reader*, New York, Routledge, 1992, 56–68.
- Böhme, Hartmut: *Kritik der Melancholie und Melancholie der Kritik*. In: Frölich, Margrit / Gronenborn, Klaus / Visarius, Karsten (szerk.): *Kunst der Schatten. Zur melancholischen Grundstimmung des Kinos*, Marburg, Schüren, 2006, 11–27.
- Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.
- Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2001.
- Cseh, Katalin: *Performative Interactions with the Past. Re-Conceptualizing Archives and Forgetting in Post-Socialist Context*. In: *Didaskalia*, 2013 (megjelenés alatt).
- Dékei, Kriszta: *Hajas Tibor (1946–1980) szövegei*. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 1999/1, 59–68.
- Derrida, Jacques: *Az idő adománya. A hamis pénz*, Budapest, Gond-Cura Alapítvány – Palatinus, 2003, ford. Kicsák Lóránt.
- Derrida, Jacques: *Esszé a névről*, Pécs, Jelenkor, 2005, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán.
- Derrida, Jacques: *Politik der Freundschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.
- Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld, transcript, 2009.
- Esterházy, Péter: *Ósmagyaros és féltlépő*. In: *Galántai György kiállítása a váci Görög templomban* (kiállítási katalógus), 1988. Újraközölve: *Élet és Irodalom*, 1988. október 7., 12., valamint in: Galántai, György / Klaniczay, Júlia (szerk.): *Galántai. Lifeworks 1968–1993*, Budapest, Artpool – Enciklopédia, 1996, 34–37.
- Etzold, Jörn: *Am Ende des Kommunismus. Zur Erzählbarkeit des Proletariats bei Marx*. In: Höcker, Arne / Moser, Jeannie / Weber, Philippe (szerk.): *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*, Bielefeld, transcript, 2006, 29–40.
- Fischer-Lichte, Erika: *Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte*. In: Roselt, Jens / Otto, Ulf (szerk.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld, transcript, 2012, 13–52.
- Franko, Mark: *Repeatability, Reconstruction and Beyond*. In: *Theatre Journal* 1989/1, 56–74.
- Freud, Sigmund: *Gyász és melankólia és más elméleti írások*, Budapest, Animula, 2011, ford. Berényi Gábor.
- Galántai, György / Klaniczay, Júlia (szerk.): *Galántai. Lifeworks 1968–1993*, Budapest, Artpool – Enciklopédia, 1996.
- Goldberg, RoseLee: *Performance. Live Art since the 60s*, London, Thames and Hudson, 2004.
- György, Péter: *Az elsüllyedt sziget*, Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1992.

⁵¹ Schneider 2011, 2.

- Hajas, Tibor: *A kommunizmus felé /I./*. In: U.ő.: *Szövegek*, Budapest, Enciklopédia, 2005, 108.
- Hajas, Tibor: *Tesztlap*. In: U.ő.: *Szövegek*, Budapest, Enciklopédia, 2005, 107.
- Hegyí, Lóránd: *Neue Identität in der neuen Situation. Ungarische Kunst der achtziger Jahre*. In: Hans Knoll (szerk.): *Die zweite Öffentlichkeit. Kunst in Ungarn im 20. Jahrhundert*, Dresden, Verlag der Kunst, 1999, 256–289.
- Hock, Beáta: *Szirtes János*. In: *Balkon*, 2001/8, 7–9.
- Jákfalvi, Magdolna: *Avantgárd – színház – politika*, Budapest, Balassi, 2006.
- Kiss, Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca. Pillanatfelvételek*, Budapest, Balassi, 2011.
- Kiss, Gabriella: *Az újrajátszás emlékezete. Gondolatok a Katona József Színház Notóriusok-sorozatáról (2007–2013)*. In: *Alföld*, 2013/8, 88–100.
- Klaniczay, Júlia / Sasvári, Edit: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnamütermé 1970–1973*, Budapest, Artpool – Balassi, 2003.
- Lacan, Jacques: *Das Seminar. Buch VII (1959–1960). Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim – Berlin, Quadra, 1996.
- Kricsfalusi, Beatrix: *Reprezentáció – esztétika – politika, avagy miért nem politikus a magyar színház?* In: *Alföld*, 2011/8, 81–93.
- Lengyel, György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*, Budapest, Corvina, 2011.
- Lepecki, André: *Melancholischer Tanz der postkolonialen Geister. Vera Mantero beschwört Joesphine Baker*. In: U.ő.: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin, Theater der Zeit, 2008, 156–179.
- Moxey, Keith: *Művészettörténet ma. Problémák és lehetőségek*. In: *Balkon*, 2002/1–2., 4–7.
- Sasvári, Edit: *A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere*. In: Klaniczay, Júlia / Sasvári, Edit: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnamütermé 1970–1973*, Budapest, Artpool – Balassi, 2003, 9–38.
- Schneider, Rebecca: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London, Routledge, 2011.
- Schramm, Helmar / Sušec Michieli, Barbara: *Pathos and Melancholy: Rethinking „Theatre” in Times of Doubt*. In: *Theatre Research International*, 2009/3, 278–293.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld, transcript, 2006.
- Tecklenburg, Nina: *Mythos Ereignis – Mythos Aufführung. Künstlerische Reenactments als Entmythisierungsverfahren*. In: Roselt, Jens / Otto, Ulf (szerk.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld, transcript, 2012, 79–100.
- Tót, Endre: *Nagyon speciális örömök. Tót Endre retrospektív 1971–2011*, Debrecen, Modem, 2012.
- Ungváry, Rudolf: *„Miközben én még azon tünődöm, hogy melyik választ várod...?” Beszélgetés Hajas Tiborral 1980-ban*. In: Hajas, Tibor: *Szövegek*, Budapest, Enciklopédia, 2005, 440–459.
- Ungváry, Rudolf: *Leopárdok ültek a tigrisekhez. Beszélgetés Hajas Tiborral 1980-ban*. In: *Orpheus* 1992/10, 53–73.