

## A PILLANAT GYÖNYÖRE

(*Korai happeningek*)

FÖLDÉNYI F. I. ÁSZLÓ

„Miután elkezdtem képzőművészetet, szobrászatot tanulni, nem láttam értelmét, hogy a szobor csak úgy üljön, ha csinálhat is valamit. És ha rájön az ember, hogy a szobor csinálhat is valamit, akkor semmi értelme, hogy bármit is kirekesszünk. Így én a magam részéről a színház világába kerültem.”<sup>1</sup> A performance-eket szervező képzőművész, Bob Whitman a hatvanas években saját fejlődéséről vall ugyan, vallomása mégis sokakat érint. Az elmúlt három évtized leglátványosabb és legtöbbet vitatott művészete, az akcióművészet (happening, fluxus, gerillaművészet, performance, body-art stb.) elszigetelt kísérletekből nőtt irányzattá. A hatvanas és hetvenes években minden jelentős képzőművészeti kiállítás elengedhetetlen tartozéka lett, bevonult a színházi fesztiválokra, sőt saját seregszemléire is sor került. A kezdeti nagy hullámot követően ezen a téren is megjelentek az epigonok, akik — más művészetek epigonjaihoz hasonlóan — nem tértek le a kipróbált útról, és a mások által megélt gondolatokat ötletekké silányították. Az epigonizmus az akcióművészetet a szó szoros értelmében megöli: eltárgyiasítja azt, amit valójában csak egyszer lehetne előadni, tetszetős és megtervezett hatásokra fokozza le azt, aminek lényege az esetlegesség, a kiszámíthatatlanság. Egyszóval művészetet akar csinálni, holott az akcióművészet egyik fő célja éppen az, hogy felismerhetetlenné tegye az élet és a művészet közötti határt. Nemcsak azzal, hogy a hagyományos műfaji határokat lerombolja („Az akció a képvászonon túlnőtt festészet” — mondja Otto Mühl bécsi happening-szervező<sup>2</sup>, hanem azzal is, hogy magának a művészetnek a fogalmát merőben új értelmezések felé tereli.

E művészetet a gyanakvás övezte — nemcsak az ötvenes évektől, hanem születésekor, a századfordulón is. A gyanakvás az ellentmondásnak

<sup>1</sup> 60/80: Attitudes, Concepts, Images. Stedelijk Museum Amsterdam, 9. IV—11. VII. 1982. 57. o.

<sup>2</sup> Happening. Eine Dokumentation, hrsg. Jürgen Becker und Wolf Vostell, Hamburg: Rowohlt, 1965. II. o.

szólt: annak a paradoxonnak, hogy a művészek egyidejűleg akartak művészetet és művészetnek nem nevezhető valóságot csinálni. A valóság esztétizálásának vagy a művészet világszerűvé alakításának a vágya a kívülállók szemében logikai képtelenségnek bizonyult; ám azzal, hogy (mint a művészet történetében oly gyakran) a problémákat kiemelték saját közegükből és más síkra helyezték, elsiklottak ennek a művészetnek az egyik alapvető ismérve mellett. Mert valóban egy megoldhatatlan ellentmondásról van szó, de olyanról amely nem szüntethető meg, hiszen enélkül ez a művészet nem is létezhetne. A művészet története során az élet és a művészet viszonyának a tisztázatlansága többnyire rombolóan hatott — a jelen esetben azonban éppen ez a rombolás lett „építő” elem, a megoldhatatlanság vállalása bizonyult az egyetlen megoldásnak.

Akcióművészet — első hallásra maga a kifejezés is ellentmondásosnak tűnik. A zárt, lekerékített, önmagában is megállóan tetsző műalkotásokon felnevelődött európai esztétikai szemlélet az esztétikai szféra és a valóság között biztos határokat vélt felfedezni. A huszadik századi művészetet azonban éppen ezeknek a határoknak a feszegetése jellemzi. Amikor a tizes években Boccioni egy ablakkeretet helyezett el egy plasztikájában vagy Duchamp készen talált használati tárgyakat mint műalkotásokat állított ki, akkor jelezték azt az egyre égetőbbé váló problémát, hogy az élet és a művészet viszonyát tisztázhatatlannak tartják: eldönthetetlen, hogy a kettő azonos-e vagy sem, és ha igen, akkor milyen alapon lehet bizonyos tevékenységeket művészinak nevezni, illetve ha nem, akkor hol húzhatók meg a határok. Az avantgard művészet kapcsán mindenképp az elszántság, a határozott kiállítás, a tántoríthatatlanság tűnik szembe; ám minél radikálisabb egy művész, annál érezhetőbb a mélyben rejlő *tanácstalanság*, amely természetesen nem bizonyos technikai problémák megoldására vonatkozik, hanem magának a művészetnek a mibenlétére.

Az akcióművészet — hogy ennél a szónál maradjunk — ebben a tekintetben a legkövetkezetesebb. A tanácstalanság, amelyet maga a szóösszetétel is jelez, a teljes szabadságban is megnyilvánul: nemcsak az interdiszciplináris jellegben (zene, akusztika, koreográfia, festészet, plasztika, előadóművészet stb. minden esetben új és új módon kapcsolódik össze), hanem abban is, hogy a legprivátabb ötlet is nyilvánosan vállalható. A lehetőségek száma végtelen, de a kérdések ugyanazok: John Cage szigorúan megkomponált eseményei ugyanúgy a hagyományos művészi szemlélet megrendülését példázzák, mint Allan Kaprow 1967-ben rendezett *Folyadékok* című gyönyörű akciója: húsz darab 10 méter hosszú, három méter széles és két és fél méter magas jégtömböt épített fel Los Angeles különböző pontjain, és a három nap alatt, amíg el nem olvadtak, a néma, jelentés nélküli szerkezetekkel szembekerülő járókelők — Kaprow szerint — egyfajta misztérium részesei lettek. Chris Burden egy tv-show-ban szerepelve a legnagyobb nyilvánosság előtt ejtette túszul a bemondónőt — Stanley Brown viszont a tökéletes láthatatlanságba húzódott

vissza, amikor egy bizonyos napot megjelölve kijelentette: azon a napon Amsterdam valamennyi cipőboltja az ő kiállításának lesz része, és kéri a vevőket, hogy ennek megfelelően viselkedjenek. És a vidáman önfeledt fluxus-(neo-dada)-koncertek, valamint a tragikus bécsi akcionizmus között is felfedezhető a rokonság: Robert Rauschenberg szavaival élve egyaránt „a művészet és az élet közötti részben” helyezkednek el.<sup>3</sup>

A befogadók magatartása annál eltérőbb. Az átlagos néző vagy élvezzi, vagy maradéktalanul elutasítja őket; a művészettörténeti ismeretekkel felvértezett teoretikusok viszont (kivált ott, ahol pedig csak elvértve volt módjuk rá, hogy az akcióművészettel szembesüljenek) megvetően kijelentik, hogy mindez pusztá utánzata a futurista vagy dadaista akcióknak — amelyekről viszont, mivel előzmény nélküliek, érdemben nem óhajtanak ítéletet alkotni. Holott az akcióművészet nem a korai avantgard utánérzése és annak másolása, hanem ellenkezőleg: folytatása és egyre radikálisabb elmélyítése mindannak, ami a század elején csírájában maradt. Ezért az előzmények feltárásának nem az a célja, hogy ráismertessen arra a lapos igazságra, miszerint „nincsen új a nap alatt”, hanem hogy feltegyen néhány olyan kérdést, amelynek meghallása nélkül a neoavantgard által adott válaszok az esztéták számára érthetetlenek és felfoghatatlanok maradnak. Lássunk egy ilyen példát.

1910 szeptemberében Londonban a következő hirdetés jelent meg: „Az eleusziszi rítusok megünneplésére kerül sor Caxton Hallban, Westminster, S. W., október 19-től kezdve, minden szerdán este 9 órakor, a következő sorrendben: Szaturnusz rítusa, majd Jupiter, Mars, Nap, Vénusz, Merkúr és Hold rítusa.” A hirdetés a szertartás körülményeire is felhívta a figyelmet: a résztvevők száma nem haladhatja meg a százat; a szertartások időtartama másfél-két és fél óra között ingadozik; a látogatók lehetőleg a következő színű ruhában jelenjenek meg: Szaturnusz rítusán feketeben vagy sötétkéken, Jupiterén lilában, Marsén skarlátban vagy rozsdabarnában, a Napén narancsszínűben vagy fehérben, Vénuszen zöldben vagy égszínkéken, Merkurén színjátzó selyemben, a Holdén fehérben, ezüstszínűben vagy világoskékben. Végezetül egy figyelmeztetés: „A legünnepelesebb vallásos szertartáshoz illő magatartást kéretik tanúsítani. Kiváltképpen ügyelni kell arra, hogy a csend egyszersmind a kívánt hatás elérését is szolgálja.”

A hirdetés feladója és a szertartások rendezője: Aleister Crowley, okkult költő és drámaíró, aki egy új vallás megalapítójának tartotta magát. A rítusok célja: a résztvevőket beavatni e vallás titkaiba, és — eksztázis kiváltása révén — a tudásnak és az érzékelésnek új szintjére emelni őket. A szertartások nem voltak előzmény nélküliek: a londoni körökben elevenen élt az okkult iránti érdeklődés, és Crowley egy Leila Waddell

<sup>3</sup> Simon Wilson: Pop, London: Thames and Hudson, 1974. 6. o.

nevű fél-maori hegedűsnővel és egy Victos Neuburg nevű táncossal rendszeres résztvevője volt az okkult összejöveteleknek. Sajátos triót alkottak: Crowley kérdéseket tett fel Leilának, aki zenével válaszolt, Neuburg pedig eközben ritmikus testmozgás segítségével önkívületi állapotba juttatta magát. A kábítószerektől sem idegenkedő csoport 1910 folyamán több szertartást rendezett (a Hold és Artemisz tiszteletére), amelyeken italáldozat gyanánt a közönség ópiummal elegyített italt ivott. Az előadások — a visszaemlékező résztvevők szerint — napokig tartó hatást gyakoroltak a jelenlévőkre.

A kezdeti sikerek nyomán került sor a Caxton Hallban megrendezett szertartássorozatra, amelynek célja a semmilyen gátat nem ismerő vágy felébresztése volt. A szándékosan homályos összejövetelek a végső felismeréshez vezető út egy-egy állomását mutatták be, és tartalmukat így lehetne összefoglalni: az Ember képtelen megoldani a létezés rejtélyét, és elkeseredésében az istenekhez fordul. Tudásvágyát azonban ők sem képesek csillapítani; maguk is tudatlanok, kétségbeesettek, sőt buták, impotensek is. Mindegyik rítus kezdetén lelepleznek egy árulót, egy hamis prófétát vagy ártó szellemet, aki az igazi tudásnak és a rejtély megoldásának az útjában áll. Rituális meggyilkolása után kerül sor az éppen esedékes istennel való találkozásra, amely azonban az első hat szertartás alatt kielégületlenül hagyja az Embert, aki minden szertartás végén öngyilkosságot követ el, illetve átalakul. A kudarcba fulladó kísérleteket követően az utolsó rítus során azonban megjelenik Pan, a végtelen mindenség szelleme, és letépi az illúzió fátylát, amely mögött az ember megpillantja a jövő megkoronázott gyermekét. Ő az eljövendő ember, akinek nincs szüksége istenekre, mert a törvény, amelyet Pan a tudomására hozott, így hangzik: „Tedd, amit jónak látsz.”

Crowley a szertartások legfőbb eredményét a hagyományos drámai elemek eltüntetésében látta. A cselekmény, illetve a dialógus helyett a majdnem elsötétített teremben a három főszereplő (Crowley, Waddell, Neuburg) misztikus kapcsolatfelvételére került a hangsúly. A dráma és a színház eredendően a vallásos lelkesültség előidézésének volt az eszköze, hirdette Crowley, és lemondott arról, hogy a beavatandók intellektusához szóljon: a misztikus érzület felkeltéséhez a szavaknak, az értelemnek, a meggyőzésnek nincsen elegendő erejük. Crowley visszaemlékezése szerint Leila Waddell hegedűjátéka varázslatos erővel hatott a jelenlévőkre; az eksztatikus zene, amelyet előadott, minden szenvedélyt nélkülözött, mert túl volt a szenvedélyen. Az érzések felszabadítása volt a cél; ezt szolgálta a ritmikus zene, a dobszó, a végtelenségig ismételt ima, a hipnotikus erejű szavaltat, a félhomály, a fel-felvillanó fény és a tánc, amely a klasszikus balettől eltérően a megszállottságot volt hivatott előidézni, illetve — Neuburg esetében — a megszállottság jele volt. A szertartások nem voltak mentesek az erotikától sem: a szereplők — a hatvanas évek neoavantgard színházi kísérleteinek némelyikét előlegezve (Living Theatre,

The Performance Group) — a közönséget állítólag szexuálisan is be akarták vonni a játékba, ami feljelentésekhez és bírósági eljárásokhoz vezetett.

A rítusokat további ezoterikus rendezvények követték; Crowley egyre radikálisabban eltávolodott az előadóművészet, a színház elfogadott normáitól, és hamarosan „a világ leggonoszabb embereként” emlegették. Hét évtized távlatából visszatekintve ez az ítélet nem annyira órá, mint inkább azokra nézve árulkodó, akik megbélyegezték; ma aligha keltene széles körű felháborodást az, ami 1910-ben az erkölcs és a vallás nyílt rágalmozásának számított. A számtalan radikális színházi kísérlet után, a különféle új műfajok megszületését és kanonizálódását követően korunk mindenekelőtt a művészet birodalmában igyekezne helyet keresni Crowley szertartásainak, és ez alighanem sikerülne is. Ami akkor a legközvetlenebb valóság akart lenni, mára a művészet perspektívájába került. Crowley, ha élne, alighanem szándéka megcsúfolását látná ebben. A későbbi, a valóságot tettelesen megváltoztatni óhajtó vagy abba ténylegesen beépülni akaró művészeti irányzatok felől visszanezve azonban a kérdés így is feltehető: vajon nem attól lesz-e tényleg valóságos, ha ráütjük a művészet pecsétjét? (Mint napjainkban Klaus Staeck, aki „Vigyázat! Művészet!” feliratú pecséttel járkal a világban.)

Félreeső helyen, a kivilágított óceánjárókra emlékeztető színházépületek, tágas kiállítási csarnokok és fényárban pompázó koncerttermek árnyékában gyűlik össze száz ember, a misztériumi beavatás reményében. A vállalkozás mérete nevelésesen elenyésző; a szándék azonban, amely életre hívta, lenyűgöző: az emberi létezés határain is túlmutat. És mert nem megállapodott intézményről van szó, hanem soha többé fel nem elevenített, egyszeri rendezvényről, igazságosak csakis akkor lehetünk, ha nem az eredmény, hanem az elképzelés felől ítélkezünk. „Tedd, amit jónak látsz”, szól a misztériumi tanítás, amely feltűnően egybecsengett Kandinszkij ugyanez idő tájt Münchenben elhangzott kijelentésével: miután a műtermébe alkonyatkor visszatérő festő egy fordítva elhelyezett festményét megpillantva azt leírhatatlanul gyönyörűnek találta, állítólag így szólt: „Minden megengedett.” E szavak olyan kielégületlenségről árulkodnak, amelyet semmi sem csillapíthat. Aligha valószínű, hogy Crowley a csillogó repertoárszínházakkal rivalizálva rendezte meg misztériumait; feltehetően nem is vett róluk tudomást. Gondoljuk csak el, mi történe azzal a színházzal, amely a „Tedd, amit jónak látsz” parancsnak valóban engedelmeskedne, vagy azzal a kiállítási csarnokkal, amelynek a „Minden megengedett” jelszót írják bejárata fölé!

Crowley ezoterikus misztériumai esetében magányos, elszigetelt kísérletről van szó, amelyet azonban a kivonulás gesztusa tesz ígéretessé. Az ősi misztériumok felelevenítésének szándéka utópisztikus; ám az átfogó, mindenre kiterjedő és mindenkit megigéző élmény kínzó hiánya feledteti, hogy illúzióról van szó. A semmiből kell kiindulni, de a cél is belátha-

atlan: majdhogynem a létezés újjáteremtése. E misztériumok a maguk módján zárójelbe teszik a működő színházakat, amelyeknek a semmiről éppúgy nincs elképzelésük, mint a teljességről, és ezért a rabság és kötöttség állapotában tengődnek. A mindenség vágya, a teljesség akarása („Mindden megengedett”) a szabadság jele. Az így értelmezett szabadságot azonban politikai fogalmakkal nem lehet kielégítően meghatározni; érthető, hogy a romantikusok, akiket elsőként ejtett rabul a végtelenség utáni meddő vágy, a művészet fogalmába kapaszkodtak. A szabadságról először ők jelentették ki, hogy ez a művészzsenialitás megkülönböztető jegy. „A zsenialitás... nem önkény dolga, de a szabadságé: akár az elmésség, a szeretet és a hit, melyeknek egykor művészetté és tudománnyá kell válniok — írja Friedrich Schlegel — ... Zsenialitást kell követelnünk mindenkitől, anélkül azonban, hogy ezt valóban várnánk.”<sup>4</sup>

A romantikusok szerint a műalkotások megteremtéséhez elengedhetetlen a szabadság, amelynek viszont egyetlen táptalaja van: a művészet. A poézis jelöli ki a létezés határait. Így válik műalkotássá az egész világegyetem, és a műalkotásnak az emberek egyszerre teremtoi és élvezői. E romantikus elképzelés szerint az ember akkor tesz eleget földi küldetésének, ha művészként él és művészein alakítja életét; ellenkező esetben csupán az elvárásoknak engedelmessé, a feltételeket kiszolgáló rab. E gondolat hordereje felmérhetetlen, kivált, ha az utóbbi száz év művészetének alakulását vesszük szemügyre. A romantikusok ugyanis azt az alapvető igazságot ismerték fel, hogy a művészet nem egyszerűen műtárgyak létrehozatalát, a valóság tükrözését, valaminek a szellemtelen ábrázolását jelenti, hanem világteremtő gesztus. Nemcsak annyiban, amennyiben minden egyes műalkotás önálló világgént jelenik meg, hanem annyiban is, hogy minden műalkotás a létezés határait tolja kijebb, és az amúgy sem könnyű létezést teszi még súlyosabbá. Ily módon azonban nehezen dönthető el, hogy hol kezdődik, illetve hol végződik a műalkotás; mert ha a művészet világteremtő tevékenység, akkor a határok megnyílnak, és a szabadság megvalósítása ugyanúgy művészi gesztus is, miként az esztétikai alkotás elemi gyakorlati tett is. A nagy romantikusok önpusztító életvitelének, valamint a költői élettechnika első nagy dokumentumának, Rimbaud *Egy évad a pokolban* című írásának (és magának Rimbaud életének) a fényében a művészettel kapcsolatos közhelyek (a művészet tükröz, másol, nevel stb.) is kérdésessé válnak. A teljes szabadság ígézetében leélt élet eszerint ugyanolyan művészi tett, mint egy szigorúan értelmezett műalkotás megalkotása. Az esztétika tudománya ezt nyilvánvalóan vitatja, a maga pozíciójából nézve jogosan is; és bár vitathatatlan, hogy az esztétika törvényei, szabályai nem a művészi életvitel megítélésére alakultak ki, az sem kétséges, hogy a műalkotások valódi anyagával, egzisztenciális valóságával szemben e szabályok éppúgy

<sup>4</sup> A. W. Schlegel és Fr. Schlegel: Válogatott esztétikai írások, Bp. 1980. 215. o.

csődöt mondanak, mint ha a legnyersebb, úgynevezett való étellel szembe-sítenénk őket.

A romantikát — és tegyük hozzá: az ipari forradalmat és a 19. század első felének forradalmi hullámain — követően az európai művészeti köz-tudatban egyre határozottabbá vált az a meggyőződés, hogy a mindin-kább látszattá lefokozott művészet emancipációja csakis a polgári világ egésze ellenében mehet végbe: a haszon világából csak a lehető legtágab-ban értelmezett művészet képes kiszabadítani. A művészetet meg kell menteni a „művészettől”; a degradálódott művészet helyét egy olyan mű-vészetnek kell átvennie, amely ismét egzisztenciális súllyal rendelkezik, nyitott, az étellel egynemű. A századforduló egyik legradikálisabb szín-házi teoretikusa, a rendezőként sem elhanyagolandó Nyikolaj Jevreinov így ír erről: „A színház művészete pre-esztétikai és nem esztétikai, abból az egyszerű okból kifolyóan, hogy a *transzformáció*, ami végül is minden színházi művészet lényege, ősbibb és könnyebben megvalósítható, mint a *formáció*, ami az esztétikai művészetek lényege.”<sup>5</sup> Az igazi művészet vé-leménye szerint felrobbantja a zárt formát, mert univerzális és határai a létezés határaival esnek egybe. Csak egy ilyen tágan értelmezett színházi szemlélet képes egységessé tenni az egyébként töredezett, kontúrtaian éle-tet, csak ez teszi otthonossá az idegen és érthetetlen világot. Érthető, hogy Jevreinov nem a színpadon zajló játékot tartja igazi színháznak, hanem magát az életet: „életünk minden pillanata színház” — mondja<sup>6</sup>, távoli visszhangjaként Gilbertnek és George-nak, a body-art két mai neves kép-viselőjének, vagy Cavellininek, aki élete minden másodpercét dokumen-tálja, s exhibicionizmussal éri el, hogy az égvilágon bármilyen mitikusá nő-vekedhessen.

A művészet szerepének radikális felfogása az európai hagyomány épp-ily radikális elutasításából következik. Crowley misztériumjátéka mögött nem nehéz felfedezni a romantikusok meggyőződését, miszerint a törede-zett, a képességeket béklyókba záró polgári világból egyedül a mitológia és az ehhez kapcsolódó misztérium tudja kivezetni az embereket. Esztéti-kai forradalommal kell újrendezni a megbomlott léte-zést, ami másként fogalmazva azt jelenti, hogy a művészetnek nem kedvező polgári korszakot teljes egészében zárójelbe kell tenni és mindent előlről kell kezdeni. A misztérium istene, Dionüszosz a romantikusok szerint megváltó isten, akinek visszatérte még előttünk van. Hölderlin, Novalis vagy Schelling egyaránt nagy tiszteletben tartotta a szentvédő, tépett istent, akit Krisz-tussal is rokonítottak. A kultúra megújulhat — ezt sugalta a középkornak, a zárt katolikus hitrendszernek a dicsőítése, amely nem zárta ki az antik mítosz imádatát. Nietzsche azonban már nem ismeri a békés átmenetet:

<sup>5</sup> Nicolas Evreinoff: *The Theatre in Life*, New York, 1970. 24. o.

<sup>6</sup> Uo. 73. o.

Krisztust és Dionüszoszt szembeállítja, az előbbit megtagadja, az utóbbit viszont olyan megkülönböztetett elbírálásban részesíti, ami eleve kizárja, hogy a későbbi, Szókratésszal kezdődő és a racionalizmust hirdető európai kultúra megújulhasson.<sup>7</sup> Nem óhajtja emancipálni a múltat, hanem előlről akarja kezdeni a történelmet. A művészetre, a dionüszoszi misztérium egyetlen örökösére vár ez a feladat: az új világért folytatott küzdelemben neki kell élen járnia. A művészet élharcos; figyelemreméltó, hogy nem sokkal *A tragédia születése a zene szelleméből* c. mű megszületése után, 1878-ban Bakunyin elindítja *L'Avant-garde* című folyóiratát, amely a kortárs civilizáció szintén gyökeres felülvizsgálatát tűzte ki célként.

A racionalista, az embert és a világot, a mérhető és a mérhetetlen minőségeket szembeállító kultúra Nietzsche szerint Dionüszosztól, annak misztériumától várhatja a megújulást. „Dionüszosz misztikus üdvírvál-gására szétpattannak az individuáció bilincsei, és megnyílik az út a lét anyaölebe, a dolgok legbensőbb magja felé” — írja *A tragédia születésében*<sup>8</sup>, amely a színház szerelmeseinek későbbi generációit oly mélyen befolyásolta. Nietzsche szerint a dionüszoszi elragadottság állapotában ismét létrejön az emberek közötti szövetség, és közösség alakul ki.<sup>9</sup> Bár az eredeti misztériumokat nem tartja feltámaszthatóknak, meg van győződve arról, hogy a tragédia és az antik színház elmélyült vizsgálatával bepillantást nyerhetünk beléjük, anélkül, hogy azok titkos tanításait a fogalom, az ész nyelvére lefordítanánk és meghamisítanánk. Nietzsche nem a művészet, ezen belül pedig a színház megújításán fáradozva jutott el a misztériumokhoz; ellenkezőleg: a létezés megértésének, a maradéktalan szabadságnak és az ettől elszakíthatatlan szabad emberi közösségnek a vágya vezette el őt oda, hogy a művészet és kivált a színház iránt fokozott mértékben érdeklődni kezdjen. Természetesen nem a meglévő európai színház iránt, amelyet teljes joggal a jó ízlés elleni népszavazásnak, a tömegek lázadásának nevezett. Azt a színházat kereste, amely nem műalkotásként, művészetként, hanem tényleges valóságként létezik — valahogyan úgy, mint az eredeti rítusok, amelyekben mindenki egyformán részt vett, és amelyekben nem voltak passzív befogadók és hivatásos előadók. Meggyőződése szerint a drámai művészet és a színház nem azért jött létre, hogy — mint a legújabb korban — az életet, a történelmet majmolja, hanem hogy a létezés legmélyebb rétegeibe vezesse el a beavatandókat. Nietzsche rendkívüli hatásával is magyarázható, hogy a neoavantgarde akcióművészettel ellentétben a korai megnyilvánulások sokkal inkább a színházhoz kötődtek, mint a képzőművészethez.

<sup>7</sup> vö.: Jürgen Habermas: Die Eintritt in die Postmoderne, in: MERKUR, 1983. október, 759. o.

<sup>8</sup> Fr. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, Leipzig, 1895. 110. o.

<sup>9</sup> Uo. 24. o.



A dráma és a színház rituális eredetére, illetve feladataira vonatkozó tanítás értő fülekre talált. Aleister Crowley 1910-ben rendezett misztériumai nem voltak előzmény nélküliek. Egy teozófus író, Josephine Péladan Párizsban a század végén az ókori Babilont idéző ezoterikus, okkult látványosságot rendezett, amelyben a színek, a hangok és az intonáció egységén volt a hangsúly; a Théâtre d'Art-ban az Antoine-féle realista-naturalista színházi stílus ellen küzdő Paul Fort megrendezte J. Napoleon Rainard *Énekek éneke* című művét, „nyolc misztikus emblémában és három parafrázisban”, s az előadásban az illatoknak és a zenének biztosított domináns szerepet; 1899 márciusában a Théâtre Bodiniere-ben a skót MacGregor Mathers Iszisz rítusát rendezte meg, amelynek során ő maga Ramszeszt, felesége az istent megidéző papnőt testesítette meg, egy fiatal nő előadta a „négy elem táncát”, a közönség pedig virággal és búzammal hintette be a játékkeret. Misztériumdramák előadására vállalkozott a Teozófiai Társaság is Münchenben, 1910 és 13 között, és az antropológus Rudolf Steiner misztériumdramáit vitték színre, úgy, hogy minden előadás egy teljes napig tartott.

Ezek a vállalkozások nem nevezhetők avantgardnak; ám az igény, amellyel létrehozták őket (és számos egyéb, a középkort csakúgy, mint a távol-keleti kultúrákat megidéző kísérleteket), mégis sürgető és nem egy esetben kérelmelhetetlen: nem nehéz észrevenni bennük a polgári színjátszás hagyományainak az elutasítását. E múltba forduló vállalkozások ezért a legradikálisabb színházi újtóknál is megértésre találtak. A múlt igéjét csakis az érti meg, akinek van érzéke a jövő iránt, hirdette Nietzsche; érthető, hogy a rítus és a misztérium újjáélesztésének az igénye a mai napig elevenen él: részben Nietzsche, részben (és elsősorban) Artaud hatására az ötvenes évektől megújuló színházi mozgalmak a meglévő színház kereteinek a szétfeszítésével próbálják elevenen tartani az elsőként a romantikusok által felébresztett igényt: az ember küldetése az abszolút szabadság megvalósítása, ami az élet előítéletmentes szemléletét teszi nélkülözhetetlenné (Genet). Számtalan út kínálkozik: Grotowski az európai keresztény hagyomány dogmáktól mentes értelmezésére vállalkozik (*Az állhatatos herceg*, 1965., *Apocalypsis cum figuris*, 1969.); az antropológiával behatóan foglalkozó Richard Schechner vezetésével a Performance Group Dionüszosz rítusát eleveníti fel (*Dionysios '69*); a Bread and Puppet társulat egyebek mellett a közösséget teremtő úrvacsora megidézésére is vállalkozott; a Living Theatre az antik misztériumok módjára kínál beavatást (*Paradise Now*, 1968.); Peter Brook és Robert Wilson Európától távol, az iráni Shiraz-Persepolisban rendez előadást, amely — Brook esetében — ősi tudatformák felelevenítésére (*Orghast*), illetve — Wilson esetében — egy héten át tartó, az emberi kultúra állomásait felidéző zárandokút megszervezésére vállalkozik (*KA Mountain*). És hasonló indíttatásból született számos happening is, amelyeknek néha — mint a bécsi Herman Nitsch egyezményes Orgia-Misztérium Színháza vagy

Jean-Jacques Lebel Velencében rendezett szertartásai — nyíltan rituális célkitűzése van, de a többi esetben is a már Nietzsche által megfogalmazott parancsot tartja szem előtt: az elragadottság állapotában leszünk csak képesek áttörni megnyomorított létezésünk korlátait.

A misztérium felelevenítésén fáradozókat nem a művészet, hanem az élet izgatta; nem műveket, hanem egy új világot akartak elővarázsolni. Ez természetesen nem sikerült; a romantikus program már a századfordulón előrevetítette a kudarcot. Igazságtalanok lennénk azonban, ha az eredmény felől ítélnénk meg őket, miként ezt a zárt horizontú, csak művészetben gondolkodó esztétika teszi. A radikálisan megújulni óhajtó művészet a századfordulótól kezdve egy tragikus dilemmával volt kénytelen szembenézni: a kívánt új élet helyett *csak* művészetet tudott létrehozni, és ahelyett, hogy mitológikus valósággá vált volna, az évszázadok óta illuzórikus szerepbe kényszerülő művészet keskeny medrébe sodródott bele. A romantika óta a művészet legalapvetőbb formaproblémái közé tartozik ez a tragikus dilemma; és igazságosak csakis akkor leszünk, ha az elképzelést, a vágyat és a gesztust bontjuk ki a műből, nem pedig egy tőle idegen eszménnyel szembesítjük; ha azt vizsgáljuk meg, hogy mitől alapvetően meghasonlott, és nem azt firtatjuk, hogy van-e köze a „művészethez”; ha a kudarcot a kultúra kudarcaként, és ennyiben máris lelkesítő eredményként ismerjük fel. Ebben az esetben a kudarc mindenképpen ígéretesebb, mint az ún. sikeres, lezárt művek látszólagos teljessége.

Ezt szem előtt tartva érthető az abszolút és tiszta színház képviselőinek az elutasító magatartása, akkor is, most is. És nemcsak azokról van szó, akik eleve be sem tették a lábukat a színházba, hanem azokról is, akik bent voltak ugyan, de lassan kiszorultak: Edward Gordon Craig vagy Adolphe Appia igazi tervei ugyanúgy megvalósulatlanok maradtak, mint Artaud-é, és az őket övező értetlenség semmivel sem volt kisebb, mint az, ami a mai, a színházból kiszorult, de azzal mégis rokon törekvéseket körülveszi. Az ellenszenv természetesen kölcsönös: Craig szerint Európa repertoárszínházait legalább öt évre be kellene zárni, hogy megváltozhassanak<sup>10</sup>, a színház iránti értetlenséggel aligha vádolható Eleonora Duse szerint „ahhoz, hogy megmentsük a Színházat, el kell pusztítanunk, a színészeknek és színésznőknek pedig kivétel nélkül a pestis áldozatául kell esniük”,<sup>11</sup> és — időben nagyot ugorva — a New York-i Up Against the Wall Motherfuckers elnevezésű gerillaszínház tagjai 1968-ban egy előadás keretében ehhez hozzá is láttak: Bill Grahamnek, a kommersz szórakoztatóipar nábobjának egyik színházát valóban össze is törték.

Az üzemszerűen működő repertoárszínházak szervesen bekapcsolódnak az üzleti világba, és ezért, mégannyira kritikusan szemléljék is ezt a világot, értetlenül állnak szemben azzal a romantikus óhajjal, amely a létező

<sup>10</sup> E. G. Craig: On the Art of the Theatre, London, 1912. 221—2. o.

<sup>11</sup> Uo. 79. o.

művészetet az egész polgári berendezéssel együtt zárójelbe óhajtja tenni. E színházak nem ismerik a romantikusok dilemmáját: lehet, hogy tisztességesek és jó szándékúak, lehet, hogy megújulásra vágyanak, de helyzetüknél fogva képtelenek az abszolút tagadásra. A radikális megújítók a polgári világ ellenállásán fennakadva *rákényszerülnek* arra, hogy művészetet csináljanak, amely ezért a kisiklott életnek is lenyomata lesz; az iparszerűen működő profi művészet azonban *eleve* művészetet akar csinálni. Az eredmény, vethetnék, ellenünk, ugyanaz: mindkét oldalon műalkotások születnek. Valóban így van; de — és az esztétika tudománya inentől kezdve tehetetlen — a kiben gyengébben, kiben erősebben működő, sokakból viszont teljesen hiányzó minőségérzék minden esetben csálhatatlanul eldönti, hol az igazság.

A színházat meg kell tisztítani, hangzott a követelmény a századfordulótól kezdve. A megtisztítás azonban nem egyszerű leporolást jelentett, hanem a színházművészet gyökeres újjáértékelését: teljes egészében meg kell szabadulni a 16. század óta eltelt időszak „végzetes örökségétől”, adta ki a jelszót Jocza Savits, a német színház reformere.<sup>12</sup> A megtisztítás egyszersmind lecsupaszítás is: ha a végzetes örökséget (az illuzionizmust, a kukucskálószínházat stb.) a színház megtagadja, akkor a művészet alapvető szerepe is napfényre kerül; miként a festészetben az absztrakció, úgy a színházban a tisztaság a feltétele annak, hogy a művészet visszanyerje világteremtő képességét. A századforduló radikális újítói a művészet felszabadítását tűzték ki célként; ez a felszabadítás azonban nemcsak a hagyományos művészeti forma kereteit törte szét, hanem az Európában érvényes művészetfogalmat is alapjában támadta meg. Ez tapasztalható azokbar az esetekben is, amikor a színház szerelmesei meg akarják újítani a színházi formát; az angol Craig vagy a svájci Appia saját szándéka ellenére lépett rá arra az útra, amely nemcsak a polgári színház világából vezette ki őket. A színházból menteni kell, ami menthető, hirdették, de ami a hétköznapi „természetességre”, lapos illuzionizmusra utal, ki kell dobálni belőle, mert csak ekkor mutathat rá a színház magának a létezésnek az alapvető illuzórikusságára.

Jevreinov 1913-ban elérkezettnek látta az időt, hogy a színházban a forma legyen a művészet igazi tartalma, és formán, számos kortársához hasonlóan, nem zárt „keretet” értett, hanem produktivitást: az élet esztétizálásának folyamatát. „Miként létezik tiszta (abszolút) zene és tiszta (abszolút) festészet, úgy tiszta színházzal is rendelkezniünk kell” — mondja az expresszionista rendező, Leopold Jessner.<sup>13</sup> Álomszínpadot követelt a meglévő helyett már Baudelaire és Mallarmé is; az absztrakció szándéka vezérelte a századforduló misztériumjátékainak rendezőit — de ez vonatkozik a későbbi kísérletekre is, amelyek a színháznál jóval merészebb

<sup>12</sup> Jocz Savits: *Von der Absicht des Dramas*, München, 1908. 137. o.

<sup>13</sup> Idézi: Denis Calandra: *Georg Kaiser's From Morn to Midnight: The Nature of Expressionistic Performance*, in: *Theatre Quarterly*, Vol. VI. no. 21. 52. o.

képzőművészettől számos ösztönzést kaptak. Mejerhold rendezői módszere rokon a konstruktivisták művészi eljárásával; Gabo és Pevsner kiáltványát ő is aláírhatta volna: „Tudjuk, hogy mindennek megvan a maga lényegi képe: a széknek, az asztalnak, a lámpának, a könyvnek, a háznak, az embernek. Mindegyik teljes világ, ritmusaival és hatásköreivel. Alkotás közben ezért... hagyjuk meg kizárólag a bennük lévő erőik állandó ritmusának a valóságát.”<sup>14</sup> A mejerholdi konstruktivista színpad az embert kiszakítja a hagyományos színházi térből és ezzel új esztétikai minőségeket juttat érvényre: „a tiszta plasztikus érzékenységet” (Malevics), amely a biomechanikai testgyakorlatok során születik meg, hogy ne csak az emberi testet tegye újszerűvé, hanem a környező teret is önmagához idomítsa. Miként majd később a Bauhaus színházi kísérletezője, Oskar Schlemmer írja: „Vonatkotathatjuk és igazíthatjuk az absztrakt teret a természeti emberhez, a természeté vagy annak illúziójává alakítva át. Ez történik az illuzionisztikus színpadon. Vagy a természetes embert vonatkozathatjuk az absztrakt térhez és formáljuk át ennek megfelelően. Ez történik az absztrakt színpadon.”<sup>15</sup> Az absztrakt (tiszta) színházban az ember *jelenléte* a döntő tényező; ennek megfelelően alakul át minden. A színpad ekkor nem külsődlegességek halmaza, ahol véletlenszerű az ember jelenléte (mint a hagyományos, naturalista-illuzionisztikus színházban, ahol a kellékek, díszletek, jelmezek, zene, a színek és a szövegek, valamint az ember kapcsolata alapvetően külsődleges, amit a színészi-rendezői ötletesség és ügyesség csak ideig-óráig tud feledtetni), hanem minden a színpadon megjelenő testből, illetve magából az alkotóból következik. Ha úgy tetszik, az illuzionisztikus színház az igazán absztrakt, mindent mindentől elvonatkoztató színház, és az ún. absztrakt színház a legkonkrétabb. (Kandinszkij is konkrét festészetnek nevezte az absztrakt festészetet.)

A stilizálás foka a legváltozatosabb lehet, de az absztrakcióra törekvésnek ugyanaz az igénye jellemzi minden esetben. A gyakorló színházi ember, Craig meg van győződve róla, hogy „eljön az idő, amikor a Színházban írott darab és színészek nélkül is létre tudunk hozni műalkotásokat”;<sup>16</sup> Appia szeme előtt fénnel megteremtett színpadok lebegnek; Lothar Schreyer hamburgi rendező szerint az irányultságnak, morálnak semmi köze a színházhoz, és a színésznek nem hús-vér embereket kell utánoznia, hanem színeket, hangokat, mozdulatokat kell megjelenítenie. 1913 decemberében Pétervárott előadják Matyusin és Krucsonih *Győzelem a Nap felett* című futurista operáját (a zenét egyetlen zongora szolgáltatja): az éles reflektorfényel a színészeknek „lemetszték” egy-egy végtagját, hogy az emberből is csak elvont figura maradjon, a fejükön pedig keménypapírból készült fejet viseltek, amely fele akkora volt, mint a testük, és úgy mozogtak, mint a bábuk. A színpadképet Malevics ter-

<sup>14</sup> Mario de Micheli: Az avantgardizmus, Bp. 1978. 367. o.

<sup>15</sup> Schlemmer—Moholy—Nagy—Molnár: A Bauhaus színháza, Bp. 1978. 13. o.

<sup>16</sup> Craig: id. mű, 53. o.

vezte, és ehhez az előadáshoz kapcsolta a szuprematizmus megszületését: a fennmaradt fényképeken látszik, hogy kubista, szuprematista elemek uralkodnak a színpadon, és a függönyön először jelent meg a híres fekete-fehér négyyszög. 1912-ben Kandinszkij írt egy szcenáriumot *A sárga hangzás* címmel. A mű három témára épült: a zenei hang és a mozgás viszonyára, a testi-lelki hang emberek és tárgyak révén kifejezett mozgására, valamint a színes hang mozgására. (Hasonlóval kísérletezik majd Oskar Schlemmer is *A hármás balett* című művében, amelyet 1922-ben mutattak be Stuttgartban.) Kandinszkij útmutatása szerint „felhasználható az önmagában vett vagy mondatba épített szó, hogy egy bizonyos »hangulatot« ébreszsen, amely a lélek medrért felszabadítja és fogékonyá teszi. Az emberi hang hangzását tisztán is lehet alkalmazni, anélkül, hogy elhomályosítsuk a szó értelme által”.<sup>17</sup> A művet (amely sok tekintetben Robert Wilson „operáit” előlegezi) először csak 1956-ban adták elő; maga Kandinszkij azonban 1928-ban Dessauban megrendezte az *Egy kiállítás képei* című zeneművet, mindvégig ügyelve rá, hogy a színpadi látvány ne a zenei hangulat szolgálatában álljon, hanem autonóm, a zenével egyenrangú legyen. Az *absztrakt színpadi szintézis* c. tanulmányában (1923) kifejti, hogy mivel lényegét tekintve minden művészet absztrakt, és mivel a színház, mint egy mágnes, minden művészetet önkörébe tud vonni, ezért a színház a legalkalmasabb arra, hogy egy monumentális absztrakt művészet megteremtését előkészítse.

Eltávolodni a hétköznapiságtól, egy emberibb világ reményében: az absztrakcióra törekvés mélyén az a romantikus gondolat ismerhető fel, hogy az esztétikai szemlélet alkalmas egyedül arra, hogy az életet ismét egységesnek lássuk. Az absztrakció és az érzékiség nem zárja ki egymást, ellenkezőleg: a mindennapoktól való eltávolodás ébreszti fel az igazi érzékiséget, amit a hétköznapiak elnyomnak, hiszen csak ekkor képes az ember levonni mindazt a sémát, elvont előítéletet, ami testét csakúgy, mint lelkét nem engedi kibontakozni. „Az emberek legegyszerűbb mozgása is, ha nem ismerjük annak gyakorlati célját, önmagában valami fontos, ünnepléses mozgás hatását kelti — írta Kandinszkij. — Úgy hat, mint a tiszta hang, és olyan drámai és megejtő, hogy mozdulatlanul állunk előtte, mint egy látomás előtt, mígnem hirtelen meg nem ismerjük a mozgás gyakorlati okát, és a varázslat eltűnik. A gyakorlati érzés lerontja az absztrakt érzékeket.”<sup>18</sup> A való világ absztrakciója, egészen a tiszta formákig: száz évvel Kandinszkij előtt, 1810-ben ennek szellemében írja le Kleist, hogy tiszta, akár matematikailag is kiszámítható mozgásokból megszerkesztett táncrea van szükség (*A bábszínházról*). Aki belefeledkezik a mindennapokba, az rab lesz: a tiszta színház hívei szerint csak fokozati a

<sup>17</sup> In: *Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert*, Friedrich Verlag, 1968. 150. o.

<sup>18</sup> Idézi: Micheli, id. mű, 95. o.

különbség, ha a rendőrség karmai közé kerülünk vagy egy hagyományos színházi előadást élvezünk.

A szenteskedő erkölcsötől és az okoskodástól való megszabadulás vágya jellemzi valamennyi radikális színházi kísérletet. Nemcsak arról az esztétikai igényről van azonban szó, amit már Friedrich Schlegel is megkövetelt, vagyis hogy a szépet elválasszuk az igaztól és a jótól, hanem hogy a szuverén művészi nyelv segítségével a szabadságnak azt a legfelsőbb rendű állapotát éadjuk el, ahová semmilyen más (pl. politikai) kísérlet sem képes elvezetni. A művészet univerzalizálásának a meghirdetésével azt a felismerést előlegezte, hogy a létezés mindenekelőtt esztétikai (Nietzsche); ez pedig, következetesen átgondolva, nemcsak azt jelenti, hogy a művészet alapvetően egzisztenciális, hanem hogy minden, ami létezik, egyszerűen művészetnek is tekinthető. „Alapjában véve az esztétikai jelenség egyszerű — írja Nietzsche —; ha az embernek megvan hozzá a képessége, hogy állandóan egy eleven játékot lásson maga előtt, egyfolytában szellemek seregétől körülveve éljen, akkor költő.”<sup>19</sup> A neoavantgard ún. „anti-művészeti” tendenciák itt gyökereznek: az életnek nincs olyan pillanata, amely ne válhatna műalkotássá. Az univerzális művészet teremtésére irányuló romantikus vágy nem nyugodhat bele zárt, körülhatárolt művek létrehozatalába, amelyek csupán véletlenszerű visszfényei az egyetemességnek, egy tükör cserepei. A mindenségnek mint olyannak kell műalkotássá válnia; a létező művészet csupán előkészület ehhez az univerzális művészethez. A műalkotások ezért eleve gesztusértékűek: nem az eredmény, hanem a szándék alapján értékelhetőek. 1921-ben Alexander Bakshy a színház lényegét olyan „történeben” (happening) véli felfedezni, amely a való világban zajlik, az emberek együttes erőfeszítésének eredményeként. A romantikus vágy akkor éri el célját, ha mindenki élvezője és alkotója lesz az életnek nevezett műalkotásnak; Joseph Beuys „mindenki művész” koncepciójának csíráit a századfordulón hinti el. Jevreinov radikális megfogalmazásához fordulva segítségért: „A művészet mindenki számára hozzáférhető lesz — mindenki képes lesz műalkotások teremtésére... A jövő művészetét, beleértve a színházművészetet is, minden ember, a teljes nép szolgálni fogja.”<sup>20</sup>

Amikor Jevreinov beült a Sztanyiszlavszkij-féle *Három nővér* előadására, nevetni kezdett, mert belátta, hogy „a rendező, aki a legőszintebben hitte, hogy »új módszereket« fedezett fel, igazából a legkisebb ellenállás irányában haladt”.<sup>21</sup> A polgári színjátszás valamint a naturalizmus következetlenségét egy módon vélte kiküszöbölhetőnek (ily módon előlegezve számos neoavantgard irányzatot, a gerilla-színházról a performance-en át a happeningig vagy a New York-i Squat Színházig): bérelni kell egy

<sup>19</sup> Nietzsche: id. mű, 60. o.

<sup>20</sup> Jevreinoff: id. mű, 250—1. o.

<sup>21</sup> Uo. 137. o.

emeletes házat Moszkva mellett, ahová az előadás színészei beköltözének. A nézők, lakáskeresés ürügyén, bekéredzkednének; valaki végigkalauzolni őket a házban, és a félig nyitva hagyott ajtókon át bekukucskálhatnának a szobába; azután távoznának, de látogatásukat újabb és újabb látogatások követnék, még éjszaka is. Az előadás sohasem érne véget: a színház átadná helyét az életnek, ahol felesleges alakoskodni, mert a színpadon hiányzó negyedik falat itt valóban meg lehetne tapintani. A hagyományos esztétikai elmélet itt csődöt mond: éppen azt kellene esztétikailag megfejteni, ami már nem esztétikai, hanem egzisztenciális mozzanat. A Jevreinov által kigondolt happeningszerű *Három nővér*-előadás olyannyira szétfejszíti az eddig elfogadott határokat, hogy a művészet fogalmát is gyökeresen új alapokról kell átgondolni. Ezeket az alapokat szintén a romantikában rakták le, amikor semmisnek nyilvánították az összes külsődleges feladatot, amellyel korábban a művészetet megterhelték (tükrözzön, neveljen, tanítson, okítson, szórakoztasson, felemeljen, stb.), és kijelentették: a művészetnek semmilyen feladata sincs, csakis az organikus öncélúság (Kant) jellemzi, amiben magának a létezésnek az öncélúságára ismerhetünk rá. „A romantikus költészet progresszív egyetemes költészet — írja Friedrich Schlegel —; ... még levés közben, alakulófélben van; ez sajátos lényege éppen: hogy örökké csak alakulhat, kész és befejezett soha nem lehet.”<sup>22</sup> Ez azt jelenti, hogy a romantikus költészetbe *minden* belefér — úgy, mint abba, amit Kurt Schwitters „Merz” szóval jelölt: a Merz a világ minden anyagát magába foglalja, és azáltal válik egyetemes műalkotássá, hogy semmitől sem tagadja meg a jogot, hogy a művészet alkotórésze legyen. A végtelen *tolerancia* a lényeg; Friedrich Schlegel az előbbi gondolatát később így folytatja: „A romantikus nézőpontból a poézis elfajult válfajainak — még az excentrikusnak és monstruózusnak is — megvan a maguk értéke, mint az egyetemesség anyagainak s előgyakorlatinak.”<sup>23</sup>

A művészet mindent befogad, mert — ha az embernek van hozzá szeme — az élet minden jelensége műalkotásnak is tekinthető. A Merz legmagasabb rendű megvalósulása Schwitters szerint (1919) a színház, és a Merz-színpad maga az univerzalitás. Hogy mi történhet a Merz-színpadon? „A fogaskerekekből zivatárszerűen hullanak a fogak; egy ásító varrógépre hullanak. Felfelé forogva vagy éppen lekuporodva a varrógép lefejezi magát, lába az égnek áll. Szerezzünk fogorvosi fúrógépet, húsdarálót, a villamosról sínkaparócsot, omnibuszokat és autókat, kerékpárokat és tandemeket, ezekhez abroncsokat, pótkerekeket, és deformáljuk őket. Szerezzünk fényeket, és a legbrutálisabb módon deformáljuk ezeket is. Eresszünk egymásnak mozdonyokat, pókhálókkal teli ablak- és ajtófüggönyök kerekedjenek tánra az ablakkeretekkel, és törjük össze a vinnyogó

<sup>22</sup> A. W. Schlegel és Fr. Schlegel: id. mű, 280—2. o.

<sup>23</sup> Uo. 278. o.

ablaküvegeket. Robbantsunk fel egy főzőfazekat, ezáltal hozzunk létre mozdonygőzt. Szerezzünk alsószoknyákat és hasonló dolgokat, cipőket, parókákat, korcsolyákat, és dobáljuk őket a megfelelő helyre, a megfelelő időben. Felőlem szerezhethünk csapdákat, automatákat, pokolgépeket, bádoghalat és tölcsért is, természetesen mindent művészien deformált állapotban. Csöveket fölöttébb tudnék ajánlani. Egyszóval szerezzünk be mindent, az előkelő hölgy hajhálójából az Imperator csavarjáig, mindig a mű által megkívánt nagyságviszonyoknak megfelelően.<sup>24</sup>

A Merz-színpad a művészien deformált jelenségek találkahelye; ám csak akkor lesz felépíthető, ha a progresszív egyetemes poézis eléri célját és a létezés egésze műalkotássá válik. Az univerzális vágy túlmutat minden létezőn; a semmibe fut ki, és ettől heroikus és ugyanakkor tragikus is. A művészet arra kényszerül rá, hogy a semmivel kössön jegyességet — a korai, illetve a neoavantgard művészetnek a gesztusra, az akcióra, az elvontságra fektetett különleges hangsúlya erről árulkodik. Aki egyszer megízlelte a mindenségvágy mámorító hatását, az nem éri be többé az illetudó, önként bezáruló művekkel. A színháznak is vagy ki kell terjednie az egész világra, vagy nem szabad léteznie. Napóleon volt az igazi rendező, panasolja a század elején Jevreinov; véleménye szerint a mai rendezők hozzá képest technikai segédszemélyzetnek nevezhetők csak. Mindent vagy semmit: Jevreinov tízezreket mozgósító happeningek szervezésével foglalkozik a forradalom utáni Oroszországban (1920. október 25-én az ő vezetésével rendezik meg *A Téli Palota bevétele* c. tömegjátékot, amelynek során a százezer főnyi közönség előtt nyolc ezer játékos játssza el újra a forradalmat) — de ugyancsak ő az, aki kidolgozza az ún. antiszínház koncepcióját is, megvetve a neoavantgard akcióművészet alapjait is. „Ha a nyilvános színház, valamint az élet színháza egyaránt hanyatlófélben van, akkor a színház igazi arisztokratája számára egyetlen teendő marad, amibe belevetheti magát: *saját maga szervez egyszemélyes előadást — önmaga számára*. Ha a demokratikus tömegekkel telezsúfolt nyilvános színház haldoklik, akkor az »egyszemélyes« színháznak kell élnie.”<sup>25</sup> Ennek a színháznak nincsen előre megszervezett rítusa, nincsen épülete, speciális színhelye: aki vállalkozik rá, annak önnön drámaírójának kell lennie. Jevreinov felsorol néhány példát erre a színházra: ülünk ki egy padra, és figyeljük az elhaladó embereket és autókat; álljunk meg egy ablakban, és figyeljük, hogy a szemben lévő ház ablakában hogyan vetkőzik egy lány; menjünk el egy összejeövetelre, és viselkedjünk úgy, mintha rendkívül fontos emberek lennénk. Valóságos példákat is említ: egy Babencsikov nevű ismerőse például rendszeresen azért bérelt taxit, hogy a gyorsan száguldó autóból úgy figyelhesse a házakat, mintha moziban lenne (a hatvanas években Wolf Vostell hasonló

<sup>24</sup> Kurt Schwitters: *Das literarische Werk*, Band 5. Köln: DuMont, 1981. 43. o.

<sup>25</sup> Evreinoff: *id. mű*, 97. o.



meggondolásból szervez kirándulásokat Kölnben, Ulmban és Párizsban: nézzük új szemmel azt, amit megszoktunk); N. N. de Rochefor gróf többször beöltözött taxisofőrnek, barátai háza elé állt, majd elvitte őket a megadott címre, anélkül, hogy akkor vagy később felfedte volna kilétét; egy ismerőse rendszeresen ellopott valamit barátai házából, majd visszajuttatta (a hetvenes években Abramovič-Ulay egyik közös akciója is a lopás: a berlini nemzeti galériából ellopnak egy Spitzweg-festményt, és egy török vendégmunkás lakásában akasztják ki). Jevreinov az egyszemélyes színház gondolatában is következetes: a body-artot előlegezve nemcsak a testtel folytatott kísérleteket sorolja a színház körébe, de a halál közvetlen megidézését is: egy kádban vágjuk fel az ereinket, és csak az utolsó pillanatban szálljunk ki. (A hatvanas és hetvenes években performance keretében öli meg magát Rudolf Schwarzkogler, lövi át a karját Chris Burden, végez életveszélyes mutatványokat Hajas Tibor.) Jevreinov az abszolút szabadság nevében hirdeti meg az egyszemélyes színházat, és ennek sikerét egyetlen feltételhez köti: maga a mű lehet humoros, de „a saját szereplésünkhöz való hozzáállásunknak a lehető legkomolyabbnak kell lennie. Ne ügyeljünk túlságosan a dolog esztétikai vetületére.”<sup>26</sup>

Ismételjük meg: nem zárt művekről van szó, hanem egy olyan gesztusról, amely az örök megvalósulás folyamatában „lévő „progresszív egyetemes poézis” alkotóeleme. A neoavantgárdot illető félreértések és félremagyarázások kivétel nélkül arra vezethetők vissza, hogy lezárt műnek tekintik azt, ami szándéka szerint sohasem akar lezárulni; hogy az utánzást, az ábrázolást — vagyis a rabságot — kéri rajta számon, noha az eleve létszerű akar lenni. Amikor a 19. század végén Mallarmé fiatal pártfogoltja, Paul Margueritte *Requiem* címmel egy pantomimjátékot adott elő zárt körben, és az előadás során egy élő lepkét égetett el a gyertyalángban, akkor olyan esztétikai gesztust hajtott végre, amely, mivel (a lepke vonatkozásában) megismételhetetlen, egzisztenciális tett is: igazsága nem elvont, hanem a pillanathoz kötött.

A megismételhetetlenség, a reprodukálhatatlanság vágya mozgatja a tiszta színházi akció híveit. A repertoárszínházat nemcsak azért tagadják meg, mert a sorozatban való ismétlés számos, a művészettől idegen terhet ró a színházra, hanem azért is, mert a művészet, ha egzisztenciális súlyú, akkor reprodukálhatatlan, és ezért elemi gesztusjellege van: a valódi rítust nem lehet újra „eljátszani”, az elemi gesztust nem lehet megismételni. A művészet a korai akcióművészek szerint nem rendelkezik valamiféle elvont igazsággal, mint azt a repertoárszínházak hallgatólagosan, létüknél fogva állítják, hanem az igazsága állandóan változó, pontosabban örökké jelen idejű. A tiszta színház absztrakcióra törekvésében, a szó iránti ellenszenvében, az érzékenységre és az érzékiségre fektetett nyomatékos

<sup>26</sup> Uo. 196. o.

hangsúlyában ez jelenik meg: a történelem elidegenedést produkáló fogaskerekei közül való kiszabadulás vágya.

A pillanat ihlete, az önfeledtség eksztázisa a döntő. A radikális színházújírók a konstruktivista képzőművészekkel együtt elmondhatták volna: „Nem keresünk vigasztalást sem a múltban, sem a jövőben.”<sup>27</sup> A színháznak ez az egyetlen esélye arra, hogy univerzális legyen, hogy több évszázados szünet után ismét az *ittről* és a *mostról* szóljon. Ez mozgatta a futurista és dadaista estek szervezőit, akiknek egyike, Marcel Janco így írt: „Már az is kaland lett, ha találtunk egy kődarabot, felfedeztünk egy óraszerkezetet, találtunk egy kis villamosjegyet, egy szép lábat, egy rosvart, ha rácsodálkoztunk saját szobánk sarkára. Mindez tiszta és átadhatatlan érzéseket ébreszt fel. Miközben így a művészet a mindennapi élethez és kivált a mindennapi tapasztalathoz simul hozzá, maga a művészet is ugyanazoknak a kockázatoknak, a kiszámíthatatlanság ugyanazon törvényeinek és az eleven erők véletlencinek, játékának lesz alávetve. A művészet többé nem »komoly és fontos« érzelemfokeltetés, nem is érzélgős tragédia, hanem egyszerűen az élet megtapasztalásának és az életörömeinek a gyümölcse.”<sup>28</sup> A pillanat örömebe való belefeledkezés nyitja meg azokat a horizontokat, amelyek az ember számára egyedül fontosak. A Merz lényegét keresve 1924-ben Schwitters kijelenti: a Merz „abszolút elfogulatlanság és tökéletes előítéletmentesség”; de éppen e kötetlenséget, ezt az *egyszeriségbe* és *pillanatnyiségbe* való belefeledkezést tartja egyedüli lehetőségnek, hogy a világ *teljességét birtokolhassuk*: „A Merz azt jelenti, hogy legszívesebben a világ minden dolga között kapcsolatot teremtünk.”<sup>29</sup> Csak az egész az igaz, hirdette Hegel, és mindent, ami egyedi, megpróbált a totalításban feloldani; a romantika ezzel szemben belefeledkezett a töredékekbe: csak a fragmentumban csillan fel a létezés végső lekerekíthetlensége, csak ebben tapasztaljuk azt a végtelen nyitottságot, amelynek legvégső horizontja nem a beteljesülés, hanem a halál.

Végül is az igazi vágy túlvezet a színházon, mondja Craig.<sup>30</sup> Ennek elismerése egy színházi ember részéről rendkívüli elszántságról vall: annak elfogadásáról, hogy az életben talán sohasem találhatjuk meg az igazi színházat. A vágy, aminek először a romantikusok, majd Nietzsche adott hangot, túlmutat a lehetséges világon, és egy abszolút, a művészettel egyenmű létezés gondolatára fonódik rá. A pillanatnyiságot pajzsként maga előtt tartó modern művészet az állandósult kivonulás jegyében fogant, amely nem enged megállást. Számos művész egy idő után nemcsak a lekerekített, befejezett művekről mond le a torzók, a kísérletek, a „nyitott”

<sup>27</sup> Idézi: Micheli, id. mű, 368. o.

<sup>28</sup> Idézi: Hans Richter: Dada — Kunst und Antikunst, Köln: DuMont, 1964. 49. o.

<sup>29</sup> Kurt Schwitters: id. mű, 187. o.

<sup>30</sup> Craig: id. mű, 83. o.

művek javára, hanem ezeket is megtagadva a művészetnek fordít hátat — a Művészet érdekében. Az igazi művészet maga az élet lesz.

Milyen is az ideális színház, kérdezi Craig. Felelete a modern művészet egyik legszebb dokumentuma: „Talán olyasmi, mintha napfényes időben a Szent Márk téren — vagy esetleg a Trafalgar téren — állnál és galambok százait látnád kerengeni a téren, amint szárnyaikat csapkodják, és a saját isteni módjukon érzik jól magukat... És úgy találtad-e, hogy az emberek a téren továbbmentek és nem vették észre ezt az eseményt? Nem; azt fogod látni, hogy még a legbutább ember is megáll az utcán és figyel az eseményeket. Amikor ezeket a sorokat írom, éppen ilyesmi történik az ablakom előtt. Több, mint ötven vagy hatvan ember áll meg figyelmes arccal, anélkül, hogy egyetlen plakátot kiragasztottak volna.”<sup>31</sup> Az élet és a valódi művészet elválaszthatatlan egymástól, vallja Craig, és ezzel nemcsak évtizedekkel később kibontakozó tendenciákat vetít előre, hanem az újkori művészet alapproblémájára is rávilágít: ha a művészet tárgyként kezeli az életet és azt tükrözni, utánózni akarja, akkor már nem méltó a művészet névre; ám ha azonosul vele, akkor is elveszti nevét. A művészet a senkiföldjét mondhatja magáénak: az iparosságon, dilettantizmuson, „művészkedésen” túl próbál lábra állni, de az élet innenső partján kénytelen megrekedni. Az abszolút tiszta színház sohasem tudott megállapodni; az elüzletiesedéstől való félelem legalább olyan erős volt benne, mint a gőg, amellyel semmilyen intézményesülésről nem akart tudomást venni. A megsemmisülés árnyéka vetült rá a századfordulótól kezdve; ezzel magyarázható, hogy hol a félelem, hol az agresszivitás, hol a benuhátság, hol pedig a mindenségvágy jellemzi. Közös azonban a tagadás szelleme; a tagadásé, amely, mivel értelmetlennek tartja a megőrzést, a létező világ egészével kerül szembe.

A vágy valóban túlvezet a színházon. Hogy merre? Hadd válaszoljon maga Craig: „Célom az, hogy megragadjam annak a szellemnek valamilyen távoli ragyogását, amelyet Halálnak nevezünk; hogy visszahívjam a gyönyörű dolgokat, a képzeletbeli világból. Azt mondják, ezek a halott dolgok hidegek. Nem tudom — gyakran melegebbnek és élettelibbnek tűnnek, mint azok, amelyek az élet álarcában parádéznek. Csakis abból a titokzatos, örömteli és abszolút tökéletes életből meríthető ihlet, amelyet Halálnak neveznek.”<sup>32</sup> A széthullással szövetkező művészet lehetetlen feladatra vállalkozik: saját pusztulásával próbál reményt kelteni, vagy ami ugyanaz: az életre hivatkozva számolja fel önmagát. És aki ezt a művészetet nem gyakorolja, annak itt meg kell torpannia; s ezen a ponton a teóriának is el kell némulnia.

<sup>31</sup> Craig: Új színház felé, Bp. 1963. 79—80. o.

<sup>32</sup> Craig: On the Art of the Theatre, London, 1912. 74. o.