

A MŰVÉSZI PERFORMANSZ – AZ ELEVENSÉG ÉS A NOMADIZMUS MŰVÉSZETE

S Z O M B A T H Y B Á L I N T

Miután egyik jeles művésznünk megkapta az idei Velencei Biennálé nagydíját, egyszeriben a figyelem középpontjába került egy ezeddig nálunk általában lebecsült alkotói műfaj. Most már a botrányokra fogékony nagyközönség fülébe is beszivárgott egy idegen csengésű terminus, tudniillik a performansz. A fiatal értelmiség is mintha most kezdené felfedezni magának azt a kifejezőformát, amelynek első hírnökei a futuristák és a dadaisták voltak a századelőn, amikor ez a terminus még nem is létezett, illetve kizárólag színházi körökben volt használatos.

Szóval: performansz. Abban mindenki megegyezik, hogy ez a műfaj szinte közelebb áll a színházhoz, mint történelmi és stratégiai szövetségeseihez, a happeninghez és az akcionizmushoz. Mégpedig abból következően, hogy a happeningben a közönség is részt vesz az események kibontakoztatásában, az akcionista produkcióhoz pedig nincs okvetlenül szükség közönségre – elég, ha egy akcióról néhány dokumentumfelvétel készül. Ezzel szemben a performansz a közönséget klasszikus, színházi szerepkörébe helyezi vissza: a néző csupán szemlélője az eseményeknek, de nem befolyásolhatja azok menetét.

Maga a performansz kifejezés is előadást jelent, méghozzá a legtágabb értelemben. Az Egyesült Államokban a színházi produkciót nevezik performansznak. A performansznak performansztól való megkülönböztetését szolgálja a *művészi performansz* terminusa, ami arra utal, hogy nem színházi előadást kell érteni rajta, hanem olyan alkotói kinyilatkoztatást, amely a színházat csak rokon ágazatként ismeri el, eredetét azonban egészen más területekről származtatja. A háttérben a századelő immár említett művészeti mozgalmai állnak, melyeket a század második felében jelentkező Fluxus egészít ki.

A performansz és a színház közös jellemvonása a cselekmény és a passzív, szemlélődő közönség viszonyában nyilvánul meg. De míg a színpadi cselekmény egy fiktív világra épül, és egy mesterségesen kialakított környezetben bonyolódik, addig a performanszban ez nem mindig van így. Illetve, hogy egészen pontos legyenek, a művészi performansz is több belső áramlatra tagolódik, melyeknek egyike-másika valóban közel áll a színház világához – különösen az irodalmi-költészeti performansz. Ilyenek például Laurie Anderson produkciói, amelyek sokat megőriztek a drámai keret narratív jegyeiből.

A művészi performansz jellegzetességét azonban mégis azok a különbségek adják meg, amelyek szembehelyezkednek a színházzal. Például a performansz nem okvetlenül színpadon játszódik. Kivételt képeznek azok a fonikus produkciók, amelyek számottevő hangtechnikát igényelnek, kevésbé mozgásigényesek, mivel elsődleges kifejezőeszközük nem az emberi test és mozdulat, hanem a hang.

A színház fiktív világtól és irreális időértelmezésétől eltérően a művészi performansz reális időre és térre épül, s az adott környezet fizikai tulajdonságait is befolyásos tényezőként fogadja el. Itt szeretném megemlíteni, hogy ez év májusában a szlovákiai Šturovóban megrendezett performanszrendezvény témája egy felrobbantott Duna-híd volt. Valamennyi művész a víz fölé emelkedő hídcsonkon dolgozott, és szellemileg próbálta átvélni a folyót. Az adott tér tehát, mint ez esetben is, nagyon fontos, még akkor is, ha a kérdéses cselekménynek nincs konkrét indítéka a helyszínt illetően. Számos fesztivál résztvevőjeként alkalmam volt tapasztalni, hogyan módosítják előadásukat a performernek, amikor helyszíni változás következtében a fizikai adottságok is megváltoznak. A folytonosan úton levő performernek előtt felmerülő talány leginkább az, hogyan kifejezni ugyanazt az ideát, ugyanazt az üzenetet más-más földrajzi, történelmi és kulturális környezetben.

A színész megtanulja a szerepét, megtanul egy mesterséges kulisszavilágban mozogni, s ezt mindegyik előadásban ugyanúgy igyekszik eljátszani. A performernek is van egy forgatókönyve, amit ő talál ki, s nem más ír meg helyette. A performer saját művészi világából meríti azokat a tartalmi és formai mozgatórugókat, amelyek produkciójának lényegi jegyeit alakítják ki, nem pedig mások ötleteit tolmácsolja, mint a klasszikus színész. A performer nem mások médiuma, ő mindig önmagát játssza, önmagát adja a produkcióban, s ez az, ami őt és művét megkülönbözteti a színház műfaji jellegzetességeitől.

Ilyen értelemben a performer jelleme antiszínészként határozódik meg. De nemcsak emiatt. Figyeljük meg, hogy míg a színész látszatcselekvéseket visz végbe, és csupán szimulálja a drámai helyzeteket, addig a performernél mindez valóságosan történik meg. Minden eszköz, amit használ és mindegyik végbevitt tette valóságos, nem pedig művi: ha az kell, hogy a legerősebb tömény italt

igya, akkor ő azt issza meg, nem pedig az alkoholosüvegbe töltött teát, s ha az kell, hogy a vérét folyassa, akkor valóban a vérét fogja folytatni, nem pedig festéket. A performanszban tehát, ha hű önmagához, minden élesben történik, egy az egyben, ahogy az életben is történne. Ez adja meg a performansz hitelét és specifikumát. A performer tehát ezért antiszínész, hiszen nála csak az alapötlet tartalmazhat fiktív elemeket, s ő ennek a fikciónak a kereteit átülteti a valóság kereteibe, ahol egyes szám első személyben nyilatkozik meg a világ felé.

A művészi performansz tehát a hagyományos színház és az akcionizmus közötti köztes térben foglal helyet. Az akcionista tapasztalat legjobb jegyeit hasznosítva elrugaszzkodott a színházról, megtalálta saját formáját, kialakította saját nyelvét, eszköztárát és – nem utolsósorban – saját közönségét. S van már saját története, saját elmélete is.

A kőszínház röghözkötöttségétől eltérően a performansz a folytonos mozgás állapotát statuálja. Ez egy kivételesen rögtönzéseképes műfaj, amelynek produkciója megvalósulhat bármikor és bárhol, hiszen az előadó személye és tudatállapota az, ami döntően befolyásolja a műfaj létfeltételeit. Alister McLennan performanszai például erdei bokrokban, cserjésekben játszódnak le, távol a civilizációtól. De hivatkozhatnánk Marina Abramoviára is, aki egyik páratlan léptékű elképzelését a kínai falon valósította meg, más esetben pedig az ausztráliai sivatagban kereste az illuminációnak azt a ritka, isteni szférához közeli érzését, amit az igaz művészetnek nevezhetünk.

Ezekben és a hozzájuk hasonló produkciókban a hatvanas–hetvenes évek egyik központi szállóigéje, tudniillik az élet egyenlő művészet eszméje nyilatkozik meg. Az élet pedig nem más, mint a tudat állandó változása, manőverezése, szétporladása és újjászerveződése. Az ezeknek a tudati mozgásoknak a függvényében megnyilatkozó emberi test pedig a művészet anyagaként funkcionál, annak értelmében, amire már történt hivatkozás, tudniillik, hogy a performanszban minden valóságosan történik, nincsenek áttételek, nincsenek dublőrök és sűgök vagy megjátszott csókok, hanem minden végsőkéig igaz és ezért fájdalmas is. A test az, ami mozog és ami mindent mozgat, mondja Fernando Aguiar. A performansz élő művészet, a tevékenység művészete, nem pedig a szemlélődésé. A performansz maga az élő forma.

A művészet mindig ott van, ahol a művész tartózkodik, mondotta volt huszonöt évvel ezelőtt Robert Filliou. Álma teljesített. A performansz világa a vándormutatványosok, az utazó cirkuszi emberek, a mozgó varieték világának atmoszféráját idézi, azt a miliőt, amelyben a produkció keretváza változatlan ugyan, az előadások technikai kibontakoztatása azonban esetenként változhat, azoktól a körülményektől és feltételektől függően, melyek a hely szellemének függvényében adóttak. A performer jellembeli tulajdonságainak egyike a képlékenységre, rögtönzésre és módosításra való készség. Nincs

két egyforma produkció. A szellemi rugalmasság előbb-utóbb egyfajta mediális flexibilitásban állandósul, az előadó megtanulja, hogyan alkalmazkodjon az esetenként változó eszközbeli lehetőségekhez, a környezetcseréhez, a kulturális háttér módosulásaihoz.

A performer azt az egyetemes nyelvet használja, amit a színházban a mozgásprodukció képvisel. A test beszédére épülő önkifejezés elvonatkoztat az irodalmias beszédnyelv kötöttségeitől, a metanyelv tágításának érdekeit tartja szem előtt, amely mindegyik közül a legősibb nyelv: a beszéd előtti planetáris nyelv, amely gesztusokból, szimbólumokból és olyan tárgyi kellékekből áll, amelyek nemcsak fogalmakat fejeznek ki, hanem egész szintaxisrendszereknek képezik alapjait. A tárgyi eszközöknek ez a mondattani-jelképszerű szemantikai fajsúlyossága az idők folyamán fokozatosan növekedett, mert mindegyik kor hozzárakta a maga markáns fogalomtágító hozadékát. A tárgyak a technikai metamorfózisok egész során mentek keresztül, ám alaprendeltetésüket tekintve megőrizték származásuk archetipikus vonásait. A performanszban kiváltképp ezek jutnak szóhoz. A művészek előadásait elsősorban azok értik meg, akik érzékelni tudják ezeknek a nyelvi áttételeknek a motívumgazdaságát. A nyelvi univerzalizmus szótárát ismerők baj nélkül mozognak az értelmezés enigmatikus kontextusában.

A performanszfesztiválok légkörében van valami a dadaestek túlfűtött légköréből, a futuristák csatakiáltásaiból, a fluxisták koncertimádatából, Woodstock szellemi egységességéből, a neoista lakásfesztiválok konspiratív jellegéből, a mail art kongresszusok turisztikai tulajdonságaiból s a nomád manőverek kiszámíthatatlanságából. Abból, hogy minden pillanatban történhet valami előreláthatatlan dolog, színpad helyett egy városi parkban kell fellépni, egy homokbányában vagy egy útkereszteződésen. A nomád közösségekben, mint amilyenek a performansztalálkozókon jönnek létre, mindig visszavetül valami ősiség, újjáéled a csoportszellem, az egyéni lehetőségeket nem elfojtó közösségi szokásrend íratlan törvénytisztelete.

A nomád életforma a túlélés stratégiája. Csak a mozgó, helyét és tudati állapotát változtatni képes ember éli túl az élet válságait, a mozdulatlan monumentalitás pedig – mint amilyen a nacionalizmus is – előbb-utóbb halálra ítéltetett. A nemzetközi performansztalálkozók légkörében ilyen és ehhez hasonló felismerések születnek. Teljes a megértés, hiszen nyelvtől és származástól függetlenül valamennyi előadó egy egyetemes nyelven fejezi ki magát. A művészi performansz a szemantikai aurát meghatározó tartalmi ismérveket a tautológiai világ nyelvére fordítja át, s ez az új „világtájszólás” mindenekelőtt fogalmi vonzatokkal operál, a nyelv utalásos, metaforikus, metonímiai jellemvonásait domborítja ki, miközben háttérbe szorítja a leíró és elbeszélő mozzanatokot, amelyeknek – mint ismeretes – a nemzeti nyelv a szolgáloja.

Ha a modern társadalom közhangulata az „intenzíven élni” jelszavában jut kifejezésre, úgy nyilvánvaló, hogy a performansz azon műfajok egyike, amelyek eleget tud tenni ennek az elvárásnak. A plasztikus művészet mozdulatlan, változhatatlan, „örökkévaló” és a végleges befejezettség látszatát kelti. Az intenzív életforma viszont inkább a művészet megélését helyezi előnybe a művészet birtoklásával szemben. „A művész nem a saját művének elmélkedő alkotója többé, de éli az általa létrehozott művészetet, s egyben olyan művészetet teremt, amely maga is él”, hangsúlyozza Aguiar. Mindez egyben azt is jelenti, hogy a performansz csak addig létezik, addig él, amíg tart létrejöttének folyamata, szemben egy festménnyel vagy egy szoborral, amely akkor válik művészetté, amikor befejeződött.

A performer tehát nem az örökkévalóságnak, hanem a hétköznapoknak dolgozik, a művészetet nem anyagiságában fürkészi, hanem mentális és konceptuális eredőit mentén közelíti meg. Nem véletlen, hogy ezt a műfajt sokan az érzékek esszenciájának nevezik, minthogy elsősorban keretként kell felfogni, amelyben a legkülönbözőbb művészeti beszédformák és poétikák egyesülnek.

A performert másrészt céltalansággal is meg lehetne vádolni, hiszen múlté-kony, efemer művészeti struktúrákat hoz létre, amelynek megjelenítése és befogadása aránylag rövid idő alatt zajlik le. Úgy tűnik, ez az előadói művészet kiválóan idomul a fogyasztói társadalom elvárásaihoz – mindenekeleltt időfel-fogásához –, s ilyképp tökéletesen illeszkedik a társadalmi környezetbe.