

A posztmodern korra megnőtt az interdiszciplinaritás és a különböző tudományok közötti átjárhatóság. Ez érvényes a művészetekre is. Egy-egy művészeti diszciplínában a társadalomtudományok is megtalálhatják melegágyukat (és így születik meg a színházzociológia). Újabb művészeti formák pedig két, vagy akár több művészeti ág összeolvadásából is keletkezhetnek. Az irodalmi performansz megközelítésének, illetve analízisének problematikája ebben a homályos egybefonódásban bújhat meg.

Dolgozatomban az irodalmi performanszokat övező fogalmi homályt, illetve többértelműséget járom először körbe. Első részében a performansz fogalmára keresnék egy érvényes elméleti meghatározást. Ez az angol eredetű kölcsönszó (mármint a performansz) mindenekelőtt nemcsak *teljesítményt*, hanem többretegűségében színházi előadást jelent. A performansz szónak azonban épp ezt a két jelentését kerülném meg, és szűkíteném le kisebb körre. Ugyanakkor azt is tisztázni kell, hogy az általam használt jelentésében tulajdonképpen milyen művészeti ághoz áll közelebb, illetve milyen jellemzőkkel rendelkezik, azaz mekkora súllyal vannak jelen a teátrális elemek, ill. ezek mennyire sajátíthatják ki ezt a műfajt, amelyet sokan (pl. Colin Counsell) inkább „live art” műfajaiba sorolnak, mások pedig (l. Szőke Annamária szöveggyűjteményének előszavát) a színházi műfajoktól is eltérőnek tartják. A performansz (a nevezzük egyelőre műfajnak) megközelítéseinek elméleti gyökerei is igen szerteágazóak. A vélemények különböznek arról, hogy egyáltalán mi különböztetheti meg a performansz műfaját a színházi előadás műfaji sajátosságaitól, és mi határolja, határolhatja el a happeningtól, amely ugyancsak a „live art”-hoz sorolható (Dick Higgins<sup>1</sup> szerint a happening háromszoros intermédiум, és magába olvasztja a szöveget/drámát, a vizuális művészetet és a zenét, az „event” pedig a happening minimalista megfelelője). Ezért a pontosabb leírhatóság érdekében felhasználok Schechner *Valós aktus* elméletét, mivel, az abban felvázolt jellemzőket hangsúlyosnak tartom. Ugyanakkor az Elisabeth Jappe és Roselee

---

<sup>1</sup> Dick Higgins: *A posztmodern performance jellegzetességei és általános ismérvei*. In.: Szőke Annamária

Goldberg által javasolt performansz kategóriákat is röviden felvázolom, főképp a női performanszok sajátosságait kutató fejezetet.

Itt jelölném meg dolgozatom szempontjából határkőnek is tekinthető 1952-es Black Mountain College által előadott akciót, amelyet több kutató is az első irodalmi performanszként határoz meg. És innen próbálom kibontani az általam vélt fogalmi zavar gubancait is. Ezért színházelméleti, irodalmi és médiumok konfigurálódásának szempontjából vizsgálom az irodalmi performanszokat, azok határait. Elsősorban azért, hogy egy kicsit tisztázzam, az amúgy világviszonylatban is rendszertelenül használt fogalmat (angolul a *poetry performance* nevet viseli), amellyel időnként hagyományos felolvasások is illetnek. Papp Tibor több tanulmányában is osztályozza az irodalmi performanszokat. Ezt a kategorizálást azonban nem tartom teljes mértékben elfogadhatónak, főképp a technikai médiumok gyors fejlődését is tekintetbe véve, ugyanakkor hiányolom belőle akár a performerek *gender* alapján történő megközelítéseit és ezeknek a performanszban tetten érhető jeleit is.

Dolgozatom második felében két, magyar nyelvterületen élő és önmagukat irodalmi performerként is meghatározó művész performanszait vizsgálom meg közelebbről. Ladik Katalin performanszairól is híres költőnő, aki a neoavantgárd korszakában kezdett alkotni, és ennek a korszaknak a jegyei most is kimutathatók munkáiban. Ezekben az (általam feltett) irodalmi performanszokban az Erika Fischer-Lichte által, a színházi előadásokra is alkalmazott, a performatív esztétikája alapján kidolgozott elemzési módszerét alkalmazom. Ez a hatvanas években beinduló a nyelvi megnyilvánulásokat nem csak leíróként, hanem performatívként is kezelő fordulat bekövetkezése óta beállt változásokat, annak performatívként megnevezett vetületeit és utóhatásait kutatja. Külön elemzi egy előadásban, illetve performanszban a teret, a testet/a megtestesítést, az időt és a tér-hang viszonyt is. Ugyanakkor Michael Kirby által felvázolt *mátrixos* és *nem-mátrixos* játék<sup>2</sup> jó szempontot adhat, hogy így elemezzük a performanszok résztvevőinek viselkedését.

---

<sup>2</sup> Talán ebben az esetben ez a legalkalmasabb kifejezés az *acting* igére, hiszen a színészi alakítás nem nyerne el teljes önigazolást a performanszok esetében.

Érdeemes talán Judith Butler a *genderek* performativására vonatkozó elméletét is alkalmazni, mely szerint a test megújuló és megszilárduló sorozatos cselekvési aktusok által nyeri el a társadalmi és nemi státuszát, és hogy ezek az aktusok tulajdonképpen rétegesen (szedimentárisan) alkotják meg ezt a *gender*-típusú testet. A performanszművészek számára az elsődleges anyag sokszor a testük, s így különíthetők el a „body art”-típusú alkotások, melyekben az „anyagot” szinte végletekig kihasználják. Ladik Katalin performanszait mint lehetséges „body art” alkotásokat is érdemes megvizsgálni, hiszen ide nemcsak az önkínzó, öncsonkító jellegű performanszok sorolhatóak. Így bármilyen, a test felfedezését előtérbe helyező performanszok, a „body art”-hoz sorolhatók, még azok is, amelyek egyszerű fizikai tevékenységnek látszanak. Megállapítható, hogy a test a társadalmi-szociális helyzet kifejeződésének legkonkrétabb anyaga, kifejeződése.

Erika Fischer-Lichte a performanszt körbejáró meghatározásában Peggy Phelant idézve<sup>3</sup> a performanszok egyszerűségét, egyediségét hangsúlyozza: jóllehet a performansz újra és újra bemutatható, de ez az ismétlés már *másként* fog viselkedni ("Performance occurs over time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as a *different*") ugyanakkor a szerinte a performansz nem rögzíthető, nem dokumentálható, és semmilyen más módon nem reprezentálható, mivel ezáltal már valami *más* lesz, nem performansz („Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations: once it does so, it becomes something other than performance”) (lábjegyzetbe!). Allan Kaprow szerint a különféle hordozókra rögzített performanszok tárgyá válnak, amelyek sokszorosítva a kereskedelemben kerülhetnek, amelynek lehetőségét a performanszok egyszerűsége eleve kizárná.<sup>4</sup>

Dolgozatom vizsgálatának tárgyát azonban mégis ezeknek a performanszoknak felvételei képezik, ámde úgy vélem, hogy közönségeként való részvételem (jelenlétem) majdnem teljes hiánya egyfajta távolságtartó szemléletmódot is elősegíthet, de

---

<sup>3</sup> Metzler Lexikon. Theatertheorie. 232.o.

<sup>4</sup> Allan Kaprow: *A nem-színházi performansz*. In: Szőke Annamária i.m.

mindeközben megpróbálom ezeknek az alkotásoknak egyedi és egyszeri mivoltát szem előtt tartani. Dick Higgins szerint azonban semmilyen lejegyzés sem képes megvalósítani a művek egyedi *gestaltját*, alakját. Ezért dolgozatom fő célja nem ezeknek az alkotásoknak tökéletes leírása. Sokkal inkább a performansok műfaji jegyeit próbálom felvázolni, illetve ezeknek az érvényességét felfedezni az általam vizsgált Ladik-performanszokban.

# I. A performansz határai

## Performance-performansz?

Elsősorban a performansz kifejezés írásmódjára szeretnék kitérni, mivel azt a magyar szakirodalomban kétféleképpen is „leírták”. A Szőke Annamária által szerkesztett szöveggyűjtemény<sup>5</sup> hangsúlyozottan megmarad a hagyományos „performance” írásmódnál, a „hopening”-et (egy másik akcióművészeti formát) említvén a további magyarosítások ellenpéldájaként. Ezzel ellentétben Papp Tibor mind a magyaros ’performansz’, mind az angolos ’performance’ változatot használja<sup>6</sup>, régebbi írásában még az átvett írással él, későbbiben már magyarosítva használja. Bár egyetértek Szőke Annamária indoklásával, de az egyszerűbb írásmód kedvéért a magyarosított, a *performansz*, változatot használom.

## Performansz mint...

A *performansz* kifejezés jelentéstartományában angolszász vidéken több jelentéskategóriát különítünk el. Elsődleges jelentésében eljátszást, előadást, teljesítményt, képességet jelent.

(Hiányzik a reál, közgáz) Tárgyunktól a legtávolabbi, de még társadalomtudományi ponttól kezdve: „a performance antropológiai és társadalomtudományi értelemben azon testtechnikákhoz tartozik, amelyek a testet «az első és legtermészetesebb technikai tárgyként és ugyanakkor az ember technikai

<sup>5</sup> *A performance-művészet*. Artpool - Balassi Kiadó - Tartóshullám, Budapest, 2000 (Válogatta, szerkesztette, a bevezetést és a jegyzeteket írta: Szőke Annamária; Fordította: Adamik Lajos, Babarczy Eszter, Csűrös Klára, Ivacs Ágnes és Szőke Annamária; 2000)

<sup>6</sup>In: Papp Tibor: *Avantgárd szemmel. Költészetéről, irodalomról*. Magyar Műhely, 2004. valamint uő. *Új formák, új médiák a magyar irodalomban*. [www.federatio.org/mi\\_per/Mikes\\_International\\_0102.pdf](http://www.federatio.org/mi_per/Mikes_International_0102.pdf), 2002.

eszközöként» kezelik”.<sup>7</sup> Két különböző nézőpontot vázolnék fel, amelyek a performansz fogalmá

1. Erika Fischer-Lichte a performansz művészetét képzőművészeti színházfajtaként határozza meg<sup>8</sup>. Szerinte a performansz fogalmát kapcsolati összefüggés jellemzi, amely által a teatralitás közvetlen közelébe helyezi magát; ugyanakkor érintkezési pontjai vannak a performativitással, így kulturális cselekedetként is viselkedhet, önreferenciális és valóságépítő módon. Ő is a többi művészeti ág alkotásával szemben (emlékművek, szövegek, képek) a performanszművészet pillanatnyiságát emeli ki, amely szerint az hangsúlyosan csak a jelenben létezik. Ugyanakkor a posztdramatikus színház megjelentével közeledni érzi egymáshoz a színház és a performansz műfaját. A performatív fordulat szemszögéből Max Herrman a “Schöpfer der Theaterkunst” c. írásának újraolvasatát kínálja, arra a következtetésre jutván, hogy az ő *előadás* fogalma már nem az előadást mint művet tárgyalja, hanem mint eseményt, azaz már nem szövegmegközelítési attitűdöt vesz fel, hanem a színházművészetet, mint előadasművészetet tárgyalja<sup>9</sup>. Ugyanakkor Fischer-Lichte arra a megállapításra jut ezáltal, hogy egy előadás folyamatának megtörténéséből az összes résztvevő előhív egyfajta sajátos materialitást<sup>10</sup>, amely materialitás a történések performatív előadásából hívható elő.

2. A német színházkutató elkülöníti a “kizárólagos” performanszművésztől a kulturális performansz fogalmát: ide sorol mindenféle kulturális előadást, ünnepeket és rítusokat (esküvő, drama, tánc, koncert). Ezekben körvonalazódik, reflektálódik és kérdőjeleződik meg egy adott kultúra arca.

3. Külön kategóriaként említi az amerikai kultúrában a kilencvenes évektől szélesen elterjedő performansz szó használatát, ahogy ezt Richard Schechner is problematizálja, hiszen ehhez az univerzális használathoz képest színházi értelemben sokkalta szűkebb a tárgyalt szó értelme.

---

<sup>7</sup> Johann Lothar Schröder: *Bevezetés. A performance, valamint más rokon kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése*. In: *A performance-művészet*.

<sup>8</sup> Metzler Lexikon Theatertheorie. 232.o.

<sup>9</sup> Erika Fischer-Lichte: *Asthetik des Performativen*. 55.p.

<sup>10</sup> i.m.56.o.

Andreas Kotte a szó több aspektusára hivatkozva megkülönbözteti: 1. a performansz művészetet (Performance Kunst), 2. a performanszot mint alternatív színházi műfajt, 3. performanszot, mint kultúrtörténeti és néprajzi koncepciót és fogalmat.<sup>11</sup>

1. A performanszművészetet, amely az ötvenes években önállósodott, úgy írja le, hogy a képzőművészetből vált le, de a színházművészet egyik formájaként nyert érvényességet, ezért interdiszciplináris megközlítésmódot követel meg. Az akcióművészetek, az addig szokványos színházi jelenlétnél erősebb „Dasein”-ot követelnek meg. Ez az Erika Fischer-Lichte performatív esztétikájának elméletéhez közeledik. Ő az előadás folyamatában, mint eseményben látja a materialitás megtestesülését.<sup>12</sup> Kotte a performanszban az előre megtervezett cselekménnyel szemben előtérbe helyezi az előre-nem-láthatót, a véletlent. Az erős jelenlétből következőleg a résztvevő testi épsége is veszélybe kerülhet. Idézi Lehmannt, aki a performanszot a happeninggel (amelyet Michael Kirby a színház egyik válfajának tekint)<sup>13</sup> tartja rokon műfajnak<sup>14</sup>. Mindkettő a „live art”-hoz, az általánosságban nem tárgyi művészetnek nevezett ághoz tartozik. A szöveg jelentésvesztést szenved el, úgy, hogy mindeközben saját irodalmi koherenciáját teremti meg. Ugyanakkor az előadók és a közönség közti testi, érzelmi és térbeli viszonyt ábrázolja, tehát ezáltal a jelenlét fontosságát hangsúlyozza, de a posztdramatikus színház megjelenése szerinte is újrarajzolja a két művészeti ág, azaz a színház és a performansz-művészet, közötti határokat.

2. A performanszot, mint a különböző alternatív színházak előadásainak megnevezését is taglalja. Ez Schechner 1976-ban a Milwaukee-i performansz-szimpoziumon sor került fejtegetéseiből származik, amelyben az amerikai kísérleti színházakat párhuzamba vonta a performansszal. Ezek Andreas Kotte (később vázolt) leírása alapján valóban eltérnek a klasszikus, brooki értelemben vett *holt színházként* meghatározott formáktól, de nem rendelkeznek a fentebb nagy vonalakban meghatározott

---

<sup>11</sup> Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft*. 146.o.

<sup>12</sup> Erika Fischer-Lichte: *Asthetik des Performativen*. 56.o.

<sup>13</sup> Id. Johann Lothar Schröder, i.m.

<sup>14</sup> Kotte, 143.o.

performansz művészet jellemzőivel. A magyar fordításokban is időnként felbukkanó performansz gyakran ezt az értelmet takarja. De úgy látom, hogy a magyar nyelv *előadás* kifejezése formailag-tartalmilag is takarhatja az effajta alternatív produkciókat.

3. Mint kultúrforgalom a *performansz* kibővíti a szó színházműfaji értelmét, és univerzális fogalommá válik, azaz érvényes minden emberi tevékenységre, legyen az egyéni vagy kollektív. Marvin Carlson is úgy tekinti, hogy bármilyen emberi tevékenység, vagy gesztus performanszként is értelmezhető. Ez természetesen maga után vonhatja azt a következtetést, hogy a happening, a „body art”, az akcióművészetek is mind a performansz kategóriájába sorolhatóak. A színháztól való elhasonulása azonban itt is tettenérhető: Kotte erre egy buszmegállóbeli példát hoz, amely szerint az ott egybegyűltekről (külső szemlélőként) elmondható, hogy ez egy performansz, ami látható, ellenben nevetséges lenne az az állítás, hogy ez egy előadás.<sup>15</sup> A kulturális performansz fogalmkörébe sorolja az olyan eseményeket mint az: irodalmi felolvasások, film, televíziózás, balett, rituálok, kiállítások.

Az amerikai Vito Acconci és Bruce Naumann vezették be a művészettörténetbe az „art performance” fogalmát, a hatvanas évek második felében. A költő Acconci már azt akarta eljátszani, amit amúgy addig leírt volna. A jelet, a szót „materializálta”, testét használta (pl. egy női testté próbálta változtatni saját testét).

Angliában a performansz-művészetre inkább a „live art” vagy a „time-based-art” kifejezést használják, míg pl. Ausztráliában a „performance art”-ot éles határ választja el a performansztól, az előbbi a színház előadást jelentvén, az utóbbi pedig dolgozatomban egyik kulcsfogalmát.<sup>16</sup>

A performansz-művészetről már a hetvenes évek közepétől már interdiszciplináris elméletek születtek pl. a már fentebb említett 1976-os novemberi Milwaukee-ban megrendezett szimpóziumon.

---

<sup>15</sup> Kotte, 149.o.

<sup>16</sup> Roselee Goldberg- *Performance: Live Art Since the 60's*.12.o.



## A performansz. Elméleti megközelítések.

A performansz gyökerei a dadáig nyúlnak vissza, Tristan Tzaraig, a Cabaret Voltaire-beli előadásaig, melyekben mondhatni performanszokat énekelt. A performansz elméletírói az első időben még a színházhoz való viszonyulatában próbálták meghatározni az alaptételeit.

Rothenberg az 1976-beli Milwaukee-i performansz-szimpoziumon több performansz-alkategóriát különböztetett meg poétikájában. Ilyen az archaikus rítusok és a művészi gyakorlat közti összefüggésekből kiindulva megkülönbözteti az „event pieces”-t (amely előadási módszerében hasonlít a happeninghez), a közönségbevonással működő „participatory performance-ot”, a mantrikus modellen alapuló meditatív performanszokat (meditative works), a földmunkákat (earthworks), álommunkákat (dreamworks), amelyek transzállapotban keletkeznek, a „body art”-ot stb. A teoretikus több jellemzőt sorakoztat paradigmájának alátámasztására: kontinuitásérzetet, amely a kultúrák és a művészetek tartományainak közötti teljes átjárhatóságot sugallja, azáltal, hogy biológiai örökségnek is tekinthetjük. Ez a határmentesség a műfajok és az élet között is megszűnik, tehát akár a társadalmi konfliktusok színházának is tekinthető (Victor Turner alapján). Jellemző a performanszra a mestermű eszméjétől való eltávolodás, az egyszeri, önmagát elsorvasztó művészi munka felé való közeledés. Újabb fajta értelmezési lehetőséget vezet be, amely nem az esztétikai dogmákon alapszik, hanem pl. az adott kontextusba való beillesztésnek sikerén. Ide kapcsolódik, hogy a materialitása a testi jelenlétben fogalmazódik meg, hogy a performansz egyfajta ön-kompozíciós aktus. Ugyanakkor a közönség jelenléte is elengedhetetlen. Ez a jelenlét Hajas Tibor szerint úgy működik, mint a szexuális erő, mivel az izgatottság előhív, felébreszt a halál varázsa alól. A tánc, a zene és az irodalmi felolvasások egymásba folynak, és öltének térbeli testet<sup>17</sup>.

A performansz, már eddig is hangsúlyozott másik fontos tulajdonsága, hogy a mű egy ténylegesen történő folyamat, gyakori a valós idő, illetve a kiterjesztett idő. Ez is megkülönböztető jegyként funkcionál a színházi műfajokkal ellentétbe (bár Robert Wilson egyes előadásaiban a kiterjesztett időtartam jelenik meg).

---

<sup>17</sup> Elisabeth Jappe, 23.o.

Allan Kaprow *A nem-színházi performance* 1976-os írásában, amint azt tanulmányának címe is sugallja, megkülönbözteti a színházi és a nem-színházi performanszokat. Bár az előbbi fogalmat ő is főképp a színházi előadásokra érti, de idesorolja még a már fentebb elemzett kulturális performansz kategóriába sorolt eseményeket is. Ezzel szemben úgy határozza meg a nem-(színház)művészi performanszot művelők feladat körét, hogy azoknak „egyszerűen azt kell tudnia, milyenek a színházi jellegű performanszok, és elég, ha tudatosan kerüli ezeket, legalábbis kezdetben<sup>18</sup>”. Elengedhetetlennek tartja egy bizonyos *belső alapállás* birtoklását, amely „megadja az alakját és a magyarázatát egy cselekvés szokatlan folyamatának”.

Dick Higgins a művek egyedi *gestaltját* emeli ki, valamint azt, hogy, eddigre már a művészek is felhagynak önnön mítoszuknak megalkotásával: „nem teremti meg saját, minden részletében kidolgozott personáját, mindössze egy pillanatnyi és kísérleti *gestaltot* teremt, amely változásnak és módosulásnak van kitéve.”<sup>19</sup>. Ő is a színházművészetet veszi összehasonlítási alapul, és ehhez képest állapítja meg, hogy itt az előadó nem alakít (acting), hanem elvégez (enacting), amint ez szertartás műfajának attribútumaiból is következhet. „A szereplő relatív, nem abszolút”<sup>20</sup>, a műből a szuperego lép elő, a tevékenység van meghatározva, nem az előadók száma.

Peter Gorsen a performansz műfaji gyökereit a mindennapi életbe vezeti vissza. A mindennapi tapasztalatok, a belső tudatáramlás, a megélt test-környezet kapcsolatok fejeződnek ki bennük. Itt valamennyi lehetséges nyelv egységesként kezelődik. Hangsúlyossá válik a *másikkal való* kommunikáció és a *saját én* időbeli létezése, az emlékezetre és nem csak a pillanatnyiságra való koncentráció. „A performanszok tér-időbeli kiterjedése, nyitott folyamatjellege miatt mégis értelmesnek tűnik, hogy valóságos történésorok, közvetlen idő-megélések megjelenítő ismétlése- és utánzásaként határozzuk meg őket”<sup>21</sup>. A színházzal szemben a performansz az időmegélés ritmikájáról is szól, konkrétan megragadhatóvá teszi az időfolyamatot, mind-mind a *performance nem illuzórikus, dionüszoszi, időbeli létére* utalnak.

---

<sup>18</sup> Allan Kaprow: *A nem-színházi performance*. In: Szőke Annamária, i.m.

<sup>19</sup> Dick Higgins:

<sup>20</sup> Uő.

<sup>21</sup> Peter Gorsen

Richard Schechner - a performanszot valós aktusként meghatározó írásában- öt olyan alapvető jellemzőt emel ki, amely a primitív népeknél és a mi performanszainkban is előfordul:

1. **Folyamat, amely itt és most történik.** A performanszra nem a Sztanyiszlavszkij-féle átélés, hanem a meglepő, váratlan fordulatok, zavaró közjátékok megléte a jellemző.

2. **Következetes, jóvátehetetlen és visszavonhatatlan cselekedetek, cserék vagy helyzetek.** Itt az erőszakos, kegyetlen, feláldozó gesztusok, rítusok visszafordíthatatlanságát emeli ki, mely az Artaud-i gondolatra épít, mely szerint erőszak által kiűzhető belőlünk az erőszakosság. Azonban ez az autentikus szertartás része kell legyen, akkor az mindig egy *ismert rendszer* része, mivel anélkül az erőszak értelmetlen rombolás.

3. **Küzdelem valami kockán forog az előadók és gyakorta a nézők számára.** Nem a rendezés részleteihez való igazodás a fontos, hanem, hogy a nézők bármelyik pillanatban beléphetnek és megváltoztathatják a cselekmény menetét. „A spontaneitás és a fegyelem egyaránt kockázatot jelent az előadók számára”(…)”. Az előadó a próbák során személyes élményeit, asszociációját kutatja, kiválogatja a feltároló elemekből azokat, melyek egy önálló narratív és/vagy cselekvési struktúrát alkotnak, levetkőzi az oda nem illő dolgokat és kliséket is, s ami így megmarad, azt addig köszörüli, míg szükségesszerűvé és elégségesé válik”.<sup>22</sup>

4. **Beavatás, státusváltás a résztvevők számára.** Az esemény rítusként funkcionál, melynek végére a beavatandók beavatódtak, egyé válnak. De ez sajnos nem érvényes a színházi formákra.

5. **A tér konkrét és szerves használata.** A természeti népek világában sehol sincs állandó ceremóniahely vagy színház, a tér mindig formálásra, megváltoztatásra vár.

A performance *átalakulást beteljesítő előadásoknak* (transformance) nevezi, „mivel itt az előadás itt az egyik státusból, én-azonosságból vagy szituációból egy másikba való

---

<sup>22</sup> Richard Schechner: *A performance*. Esszék a színházi előadás elméletéről. 1970-1976. Múzsák Kiadó, 1984. 41.o.

átalakulás eszköze”.<sup>23</sup> Tehát nincsenek identitászavarok, hanem rögzített szerepekről van szó, amelyeket átmeneti rítusok visznek át egyik státusból a másikba, és az énonzonosságot is megváltoztathatják ezáltal szakrális tapasztalattá válnak.

Elisabeth Jappe a *Performance, Ritual, Prozess* c. könyvében<sup>24</sup> két típust különböztet meg a performanszművészetben belül:

1. **A női performanszok** már a performansz kialakulásának kezdetén megjelentek. Ez a művészeti forma megfelelt a nők „képességeinek”. Persze fel is rázta őket a hatvanas évekre kifejlődött társadalmi helyzetük. Ez számukra még egy olyan terület volt, ahol nem mindent a férfiak uraltak.
2. **A szociális megdöbbenés és a Behaviour Art.** Ez egy új, addig még szokatlan testbeszéd, amely a mindennapi tárgyakat és anyagokat újracsoportosítja, a viselkedést vizsgálja.
3. **Kompromittálás-áldozat-sámánizmus.** Ezt főképp a Kelet-európai kommunista államokban terjedt el, mint provokáló politikai aktusok. Ide tartoznak a mazochosizmussal, exhibicionizmussal jellemzhető performanszok. Sok performer mesélte, hogy gyakoriak voltak a tudatkihagyásai, a fellépésük előtt, főképp mikor ilyen intim, személyes jellegű az alkotásuk. A veszély itt állandósult tényező.

Vizsgálatom szempontjait Erika Fischer-Lichte *Ästhetik des Performativen*<sup>25</sup> c. színházzemiotikai művére is alapozom. A neves német színházkutató előadáselemzési mintáját ugyanúgy a hagyományos és poszt-dramatikus színházi előadásokra is alkalmazhatónak tartja, ahogyan a performanszokra is.

Könyvének negyedik fejezetében *A materialitás performatív előhívása (Zur performativen Hervorbringung von Materialität)* részletesen tárgyalja az előadás állandó elemeit:

A **testet**, a megtestesülést (*Verkörperung/embodiment*). Megállapítja, hogy a performanszművészek a testüket nem mint formai és teret uraló anyagot használják,

---

<sup>23</sup> Uő, 101.o.

<sup>24</sup> Elisabeth Jappe, 32.o.

<sup>25</sup> Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004.

hanem következetesen a testként lenni (Leib-Sein)és testet birtokolni (Körper-Haben) valamint a fenomenális test és a szemiotikai értelemben vett test *megtestesítéséből* indulnak ki.<sup>26</sup> A színészek és a performerek a testi világban-való-létezésükben (In-der-Welt-Sein) találják meg, és erre alapozzák testük használatát, és így vezetik be a megtestesülés új, radikális meghatározását.

Ezekből a megtestesülési fogalomkombinációkból négyfajta eljárásmodot különböztet meg:

1. Az előadó és a szerep viszonyának fordulata (Grotowski elméletéből levezetett *embodied mind*)

2. Az individuális előadó(test) kiemelése és a kiállítása. A néző az előadó gesztusait és mozdulatait már nem jelként észleli, hanem figyelmét a ritmusra, az intenzitásra, az energiákra irányítja. Ez egy önreferenciális és valóságteremtő folyamat.

3. Az előadó testének sebezhetőségének, törekénységének, megközelíthetlenségének (unzuglänlichkeit) kihangsúlyozása. Az előadó az öregség, betegség, halál jeleit ölti magára, úgy, hogy individualitását elveszti, és egy félelemmel telt állapotba kerül.

4. Cross-casting- a néző figyelmének a színész fenomenális testére irányítása, és az előadó és a szerep (Figur) széjjelválasztása (akár olyan módon, hogy egyazon szerepet váltakozva két színész ad elő)

A **jelenlét** (*Präsenz*) fogalma jogos, törvényes toposza a kortárs színháznak. A jelenléthez szorosan kapcsolódik az atmoszféra, a légkör fogalma, amely rendkívül fertőzőnek bizonyul: a fertőzés az érzékelés útján terjed, a színésznek jelenlevő testéből áttevődve a néző jelenlevő testére. Tehát a színház jelenléve magasfokú transzformatorikus erővel hat a nézőre.<sup>27</sup> A jelenlét fogalmának három típusát különíti el:

1. *a gyenge jelenlét fogalma*: csupán a színész fenomenális testének jelenlétére alkalmazható

2. *az erős jelenlét fogalma*: a tér színész általi uralása, és a figyelem önönmagára irányítása

---

<sup>26</sup> Uő.139.o.

<sup>27</sup> Uő.162.o.

3. *radikális jelenlét fogalma*: főképp a keleti színjátszásban, valamint Grotowski színészeinél, főképp Ryszard Cieslaknál érhető tetten. A néző *embodied mind*ként éli meg az előadót, annak jelenlétében, mindeközben érzékelvén a belőle áradó energiát és megváltoztatásra készítő erőt (*transformatorische Kraft*), amely által egy pillanatra a néző is *embodied mind*ként érzékelheti saját maga jelenlétét.

Külön kitér a tárgyak jelenlét-erejére: mivel itt a megtestesülés állapota figyelmen kívül hagyható. Inkább Gernot Böhme a *dolgok ekstázisának (Ekstase der Dinge)* fogalmával írja le azt az emberi megjelenéshez hasonlatos folyamatot, amelyből a dolgok is részesülnek a színen való megjelenésük által. A dolgok is megmutatják a jelenlevőség *látszatát* (jelenését) (*Schein*), anélkül, hogy ténylegesen a testet –és a tárgyat- mint jelenlevő *megjelenésébe (Erscheinung)* való belépését megengednék.<sup>28</sup> A technikai és elektronikus médiumok előhívják az emberi test jelenlétének látszatát (*den Schein der Gegenwart des menschlichen Leibes*), amelyben ezek materializálódnak, magukat megtestesítik (*ihn entleiblichen*).<sup>29</sup>

A **térbeliség** nem egyenlő azzal a térrel, amelyben az esemény vagy az előadás történik, mivel az egy instabil, állandó hullámmásban fogalmazódik meg. A performatív tér lehetőségeket tár fel, anélkül, hogy annak használatát, létrehozását leszögezné.<sup>30</sup> Három eljárást különböztet meg, amely által a tér performativitását erősíteni lehet:

1. Egy majdnem üres térben variábilis, változtatható díszletelemek felhasználása
2. Egy különleges díszlet megalkotása, amely addig még nem ismert vagy nem használt lehetőségeket tár fel a színész és a néző kapcsolatának kialakításához, illetve a mozgás és annak érzékelésének folyamatában
3. Egy már előre elkészített és másra hivatott tér használata, amelynek speciális adottságai kihasználhatóak.<sup>31</sup>

Az **atmoszférát** a különböző érzékszervek által érzékelhető tulajdonságok is adják. Azaz a dolog és az azt érzékelő szubjektum közötti térben történik- az egy

---

<sup>28</sup> Uő. 174. o.

<sup>29</sup> Uő. 175. o.

<sup>30</sup> Uő. 189. o.

<sup>31</sup> Uő. 192. o.

specifikus atmoszféra.<sup>32</sup> A performerek a saját területet is egy emfátikus térként alakítják ki, hogy ezáltal is felerősíthessék alkotásuk esemény-jellegét, valamint a testi élmény lehetőségét is megadják.

A **hangzóság**, a hang terjedése is egy fontos szempont, hiszen a színház nem csak néző-tér (*theatron*), hanem a hallást is szolgálja (*auditorium*). Az európai színházi kultúra egyenlővé tette a hangzást, a hangzóságot (*Lautlichkeit*) a beszéddel, a kimondott szóval.<sup>33</sup> De ugyanakkor a kiadott hangokkal hatni tud az érzékelő néző testére is. Ugyanakkor a külső térből bejövő hangok is meghatározzák az alkotás jellegét, még ha ezeket a néző nem az előadás részeként érzékeli, de az mindenképp az előadás elemévé válik. A hangok (a szándékosak és a véletlenek is) folyamatosan behatárolják az előadás performatív terét.

Az **emberi hang** elkülönülhet, leválhat a *logos*-ról. Ezt használják ki a performerek is. Főképp az ún. önéletrajzi performanszokban állandóan olyan pillanatokat keresnek és érnek el, amelyekben beszélő vagy éneklő hang felcsendül, érthetően megszólal, majd átmegy ordításba, nevetésbe, nyögésbe. Ezeket nem csak különböző hangtechnikákkal érik el, hanem akár elektronikus, technikai médiumok használatával is. Ez által a hang polimorf lesz, a saját terét liminális térré, egy állandó változóvá, egy átjárható *térré* alakítja.<sup>34</sup> A performanszokban egy állandó feszültség érezhető a hang és a beszéd között. Ez annak köszönhető, hogy a hang soha nem tűnik el a beszéd mögött, hanem saját életet él, állandóan hallhatóvá teszi saját magát.

Az **időbeliség**, az időtartam, amelyet az előadások betöltenek, különböző eljárásokat követelnek meg. A megjelenés időtartamát meghatározza a különböző jelenlevő materialitások (akár a színész teste is) (*Materialität*) illetve ezeknek a kapcsolata, a mód, ahogy ezek egymásba fonódnak.<sup>35</sup> Használja a John Cage által bevezetett *time brackets* (*időzárvány*). Ezeket ő Black Mountain College-beli *Untitled Event*tel kapcsolatban határozta meg, amelyben művészek önálló időszigeteket teremtettek és szimultán tudtak egymással működni, úgy, hogy

---

<sup>32</sup> Uő. 203. o.

<sup>33</sup> Uő. 210. o.

<sup>34</sup> Uő. 223. o.

<sup>35</sup> Uő. 227. o.

mindenki a saját idejében és ritmusában működött. De ezek meghatározták az egységnek a ritmusát is.

A **ritmust** meghatározzák a kiszámított és a véletlen elemek is. A ritmus az ismétlésből és az ismételtől való eltérésben is megnyilvánul. Csak ismétlésből nem jön létre ritmus. Ezt segíti elő a testiség, a térbeliség és a hangzóság közötti viszony változékonysága is. A mondatok is hatást gyakorolnak a testre, próbálják a maguk ritmusára ütemezni annak mozdulatait<sup>36</sup>.

A felvázolt elméleti megközelítések és kritériumok alapján vizsgálom meg az általam irodalmi performanszoknak feltételezett akciókat. Megpróbálom különböző osztályozási rendszerek alapján a sajátos jegyeket felfedezni ezekben, és ezek alapján az irodalmi performansz létmódjának egy lehetséges meghatározását adni.

## **II. Irodalmi performansz**

Egyre több elméletíró kételkedik abban, hogy érdemes-e még műfajokban vagy műformákban gondolkozni, hiszen a jelenkori kultúra keveri és újragondolja mindezeket. Az irodalomtudományi elemzések ezt a tendenciát főképp az avantgárd óta követik. Az irodalmi performanszot, azaz a performansz és az irodalom kapcsolatát meghatározó megállapítások a már fentebb említett Milwaukee-i szimpóziumon is születtek:

Dick Higgins, 1978-ban írt tanulmányában (*A posztmodern performance jellegzetességei és általános ismérvei*) a konkrét költészetet, amely egyesíti a szöveget a vizuális művészettel, a hangköltészetet, amelyben konceptuálisan összefolyik a szöveg és a zene az érzéki tapasztalás és megismerés területeinek *intermédiává* való összeolvadásnak nevez.

---

<sup>36</sup> Uő. 234. o.



Hilde Hein pedig a nyilvános felolvasással azonosítja, illetve ahhoz hasonlítja: „Az irodalomban, különösképpen a költészetben, létezik valami, amit előadáshoz hasonlíthatunk, a nyilvános felolvasás, de ezt általában nem tekintik lényegesnek a művészeti ág szempontjából, mivel a közönségnek nincs szüksége semmilyen sajátos szakértelemre ahhoz, hogy közvetlenül hozzáférhessen a műalkotáshoz”.<sup>37</sup>

A *Helikon- Irodalomtudományi Szemle* 2003/4 számában egyes a kísérleti irodalommal foglalkozó szövegeket közöl. Philippe Castellin *A szabályok lírájától a költészet kiterjesztéséig* c. tanulmányában<sup>38</sup> azt a kérdést feszegeti a kortárs költészeti-művészeti alkotások kapcsán, hogy meddig tart a művészet és hol kezdődik az élet. Ezt határátlépést például potenciálisan a könyvtől való elrugaszkodásban látja. Ez a váltás az installáció, és a land poetry felé ível, de ide sorolja a még látványosabb performansz és viselkedés-költészet elemek fejlődését is. A performanszot a hagyományos színházi műfajok felől határozza meg: „Ha színpadon - mint ahogy ez gyakran előfordul - vagy legalábbis erre alkalmas térben folyik a performansz, meg tudja tartani magában ezeknek a kereteknek az áthágó vagy banalizált tagadását, és a kívül és a belül kapcsolatainak olyan játékát képes hordozni, amely változó jelentések mellett egyaránt alkalmazható, de mindig úgy, hogy a művészet területe és a társadalmi környezet viszonyára utal”.<sup>39</sup> Szerinte viszont az ilyen költészeti rendszerekkel dolgozó művészek alkotásai gyakran fordulnak magánrituáléba, illetve gyakran nevetséges, abszurd felhangokkal egészülnek ki.

A műfajok keveredésének problematikája szerinte a 80-as évektől színre lépő alkotókat már nem érinti. Nekik nem kellett egy hagyományos köteléktől elszakadniuk, hanem ők már ezen a hagyományon kívül születtek, a kódok keveredésében találták magukat.<sup>40</sup>

Joanna Drucker<sup>41</sup> Heidsiecket idézi, aki egyes előadásait már „akcióköltészetnek” nevezi. Ugyanakkor megemlíti Mac Low „esemény”-kottáit, amelyek alapján performanszjellegű előadások születtek. A szerzőnő megállapítja a fluxusművész

---

<sup>37</sup> Hilde Hein: *Az előadás mint esztétikai kategória*. IN: *Performansz-művészet*

<sup>38</sup> Philippe Castellain: *A szabályok lírájától a költészet kiterjesztéséig*. IN: *Helikon* 2003/4. 389-411.o.

<sup>39</sup> Philippe Castellain: *A szabályok lírájától a költészet kiterjesztéséig*. 406.o.

<sup>40</sup> Uő. 410.o.

<sup>41</sup> Joanna Drucker: *Experimentális, vizuális és konkrét költészet*. IN: *Helikon* 2003/4. 366-387.o.

partitúráiról, hogy ezek a performanszok alapját képezték, és nem azoknak írásos rögzítettsége, tehát ezek a művek soha nem véglegesek, hanem minden előadással megújulnak. „A megújuláshoz a papíron lejegyzett vizuális struktúrák és instrukciók csupán kiindulási pontként szolgálnak”<sup>42</sup>

A felsorolások, és a költői performanszok értelmezési lehetőségei ellenére a két szerző nem fejt ki bővebben, hogy hogyan bontakozhatnak ki ezek a költői performanszok, hiszen csak mint az irodalom egy újabb megnyilvánulási területeként tárgyalják. De mindketten hivatkoznak Gomringer egy meghatározására, amely talán, ha jelképesen is, de egy kiindulópontot adhat az irodalmi performanszok egyfajta vizsgálatára is:

„mind a betű-, mind a szó- és mondatkonstellációkban lényeges ismertetőjegy a tér mint köztes és környező tér beemelése, ahol ez a tér nemcsak elválasztja az egyes elemeket, hanem össze is köti őket, miközben asszociációs lehetőségeket biztosít”<sup>43</sup>.

Bár Gomringer mindezt a konkrét költészet, a papíron *jelenlevő* és összekötő erejű, térről mondja, ez érvényesnek tartható az irodalmi performanszok térkonceptiójára is. Ezt a feltételezést támasztja alá Szkárosi Endre is, főképp az irodalmi/költészeti performanszokat tárgyaló írásában is. „A térbeliség igénye pedig – a költészet egyéb lehetséges kiterjesztéséig túlmenően – annak a ténynek a konzekvenciáiból fakad, hogy már maga a hang is térben terjed, illetve a hangot létrehozó költő az alkotás folyamata során térben dolgozik: mozdulatokat tesz egy adott környezet vizuális tényezői között, így szükséges, hogy a mű létrehozásával egyidejűleg szervezett teret is alkosson”<sup>44</sup>. Sajat munkásságáról elmondja, hogy a hangköltői gyakorlatát „félíg tudatos módon a hang által befogható alkotómozzanatok teljességének alkalmazásával a hangköltészetnek egy totális térbeli változatát igyekeztem gyakorolni”<sup>45</sup>. A szerző a kísérleti irodalom többi típusával együtt a futurista mozgalom invencióinak körébe helyezi be az akció irodalmi válfajait (testköltészet, gesztusköltészet).

---

<sup>42</sup> Uő. 377.o.

<sup>43</sup> Eugen Gomringer (Szerk.): *Konkrete Poesie*. Stuttgart. 1980.163.o. idézi: Klaus Schenk: Metafora és anyag: a konkrét költészet. IN: Helikon. 2003/4. 319. o.

<sup>44</sup> Szkárosi Endre: *Mi az, hogy avantgárd?* Magyar Műhely Kiadó, 2006. 139.o..

<sup>45</sup> Uo.

Papp Tibor is, amint már fentebb említettem foglalkozott az irodalmi performanszok vizsgálatával:

„Az irodalmi performansz egy (vagy több) személy aktív közreműködésével (gesztusok, mozgás, hang) megvalósított mű, melynek összetevői között szerepelhet:

-előre megformált álló vagy mozgó, vetített, felmutatott, esetleg performansz közben létrehozott írott anyag,

-ugyanakkor szerepelhet vetített vagy felmutatott képi elem,

-valamint rögzített (tartóról lejátszott) vagy élőben előadott szöveg, szövegtörmelék és egyéb emberi vagy nem emberi eredetű hang.

Az irodalmi performanszot a vizuális irodalom és a hangköltészet felől közelíthetjük meg a legkönnyebben”.<sup>46</sup> Szerinte felismerhetőek benne a hangvers jegyeit, de a performansz különböző típusai nem választhatóak el egymástól.

A hangköltészet irányából történő megközelítés Szkárosi Endrénél is szerepel, valamint Ladik Katalinnál is tetten érhető<sup>47</sup>. Performanszait időnként hangköltészeti előadással kezdi, majd performansszal folytatja.

Az irodalmi performansz különböző megközelítéseiből hiányolom azonban a performansznak az akcióművészet jegyeinek irányából történő megközelítést. Hiszen az idő, a közönség (résztevők), a véletlen és a performansz részét képező szöveg médiumát részletesen tárgyaló szempontok hiányoznak. Ugyanakkor a performanszok többi alfajától történő határvonal sincs megrajzolva (bár ezeknek a határvonalaknak a tárgyalását teljesen feleslegesnek tartom). Vajon minden performanszot, amelyben megjelenik a hang, az adott szöveg médiumaként, irodalmi performansznak tekinthető? Például Hajas Tibor *Kihallgatás* (Arnheim, 1980. O3. 14) c. performanszában, egy sajátos helyzetben történő szöveg/dialógus született. Vagy Ladik Katalin *Performancia* (1994, Szeged- Bitskey Lukáccsal) c. performanszában elhangzott dialógus érezhetően nem improvizáció eredménye. Arra törekedtem, hogy a dialógus mint szöveg problematikáját kizárjam, ezért egyszemélyes performanszokat vizsgállok, s azon belül a szöveg médiumaira koncentrálok, megjelenési formáira, valamint a reális és a megtörténő

---

<sup>46</sup> Papp Tibor: *Irodalmi performansz és diaposzítív*. In: uő.: *Avantgárd szemmel*. Magyar Műhely, 2004. 57.o.

<sup>47</sup> Lásd Ladik Katalin *Fűketrec* c. hangjátékát, amely a költő saját bevallása szerint eredetileg is a *Fűketrec* c. újvidéki performansz hangalapjaként készült.

időbeliségre, illetve az improvizációra, a véletlenszerűsége. Elemzésemben a performansz elméleti megközelítés fejezetében vázolt, főként az Erika Fischer-Lichte által rögzített szempontokra támaszkodok.

## Ladik Katalin

Ladik Katalin Újvidékről származó, színpadilag is képzett költőnő. Költészetében összefonódik a szürrealizmus a népi elemekkel. Munkássága a nyelvi kifejeződés szinte valamennyi rétegét magába öleli: az írott, a vizuális, a hang és az akcióművészet formái is kifejezésre találnak. Munkáiban rendszerint olyannyira fokozza a hangköltészeti jellemzőket, hogy gyakran elhomályosul a szavak jelentése, az artikuláció eltorzulásával, illetve csak a szavak és a hangok ritmusának megtartásával. Hangjának, hangképzésének a technikája magas fokú kifejezőképességével a legmeghökentőbb hatásokat tudja elérni. Viszont erősen kötött struktúrára építi hangkölteményeit, amelyekben gyakorta felfedezhető a népi mondókák, varázsigék, siratóénekek ritmusa és szerkezete. Később hangkölteményeit gesztusokkal kombinálja, így kialakítván a „hangköltészeti alapú performanszokat”, illetve „a performativitást akusztikusan kódoló tiszta hangköltészetet”, amely által egyfajta vokális színházat teremt.<sup>48</sup> Hangköltészetére és performanszaira is jellemző a zenével való organikus kapcsolata, saját hangját is hangszerként kezelő művészi attitűdje. Szkárosi Endre megállapítja, hogy a „*komplex, performatív-vizuális-zenei hangművészetnek a létrejötté – ha nem is kizárólagosan, de- tipikusan magyar sajátosság.*”<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Szkárosi Endre: *A tér, mint művészetszervező erő*. In: uő.: *Mi az, hogy avantgárd?* 33. o. illetve lásd a *Függelékben*: Interjú Ladik Katalinnal.

<sup>49</sup> Uő. 34.o.

Ladik performanszai az Elisabeth Jappe által megkülönböztetett típusok közül a *női performanszok* közé sorolható. Megkülönböztető jegye azonban, hogy performanszaiban a művész (időnként androgén alakban is) a sámán szerepével azonosul.

Dolgozatomban két önálló performanszát vizsgálom:

1. Kassák-kiállításon, Marseille, 1995. Felkonferálja: Papp Tibor
2. „Tesla, Homo Galacticus”. Budapest, Gödör Klub, 2008. május 3. (Az V. Budapesti Tánc- és Performanszfesztivál keretében.)

## **A performansz létmódjai**

### **1. Kassák-kiállítás, Marseille, 1995.**

Ladik Katalin a Kassák-kiállítás keretében előadott performansza lépcsőzetesen épül fel. Az alkalmi fekete csipkeruhában megjelenő előadónő először Weöres Sándor *Táncdal* c. versét interpretálja a saját hangköltészeti stílusában. Ezután hátat fordít a közönségnek, miközben beindul egy hangjáték felvételről, amelynek szövegrészét (melyben egy siratódal dallam- és szövegtöredékek hangzanak el) időnként annak tátogásával kíséri, de szinte folytonos szájmozgatás - csücsörítés, tátogás - jellemzi. Fokozatosan elkezd gesztikulálni. Ez a mozdulatsor az elhangzó hangok kísérő, felerősítő mozdulataiként értelmezhető: a száját tölcserré alakító mozdulat, vagy az elől összekulcsolt kezek a hang képzésének vagy felerősítésének a helyét mutatják, illetve a sírás gesztusát mozdulattal idézi fel. Majd egy hosszabb sírásrészlet után a falnak fordul és az oda felerősített fehér fátylat felveszi és egy fehér esernyőt vesz a kezébe. Ezután szembefordulva a közönséggel tekergeti magán a kendőt: felidéz egy Mária-képet, eltakarja a mellét, a testétől az esernyővel távol tartja a nagyméretű fátylat. A performernő gyakorta kifeszíti mozdulatait, állóképként mutatja be önmagát. Az esernyőjével is int a szöveg ütemére. Időnként szinte a tér teljes egészén szétterül a fátyla, miközben az esernyőjével parancsoló módon hadonászik, mintha valaminek az előidézésére készülne. Majd a fátyol a kifeszített esernyőre kerül, ezáltal a performer egész testét fehér homályba borítván. Így forog

folyamatosan, miközben fátylat állandóan maga körül igazgatja és váltakozó szenvedő arckifejezéseket ölt magára. A performansz végére a lezárt ernyőt magasra nyújtja. A fátyol teljesen eltakarja alakját. A performansz utolsó részében egy folyamatosan ismétlődő, egymásra másolt siratódal hangzik el, amely közben, szimultán egy siratódal szövegtöredékei is elhangzanak.

Schechner öt ismérve alapján megállapítható, hogy nem a Sztanyiszlavszkij által meghatározott átélés érvényesül, hiszen a mimikai és proxemikai elemek nem a siratás rítusát követik, mindazonáltal a siratás rítusának egy sajátos átélését mutatja fel a performernő, amelynek a közönség csak tanúja lehet, nem léphet közbe, annak menetét nem változtathatja meg. Önálló cselekvési struktúrát épít fel, amely időnként az elhangzottak ritmusát követi, de el is tér attól. De a performansz egészének ütemét a sirató határozza meg. A performansz színhelye egy galéria, annak pódiuma. Ez, bár nem színházi helyszín, de a felkonferálás és a pódium kiemeltséget biztosít a performansznak. Ugyanakkor a performansz jellegét meghatározza előadásának kontextusa, hogy egy Kassák-kiállítás keretén belül zajlik.

Az Erika Fischer-Lichte által meghatározott szempontrendszer alapján megállapítható, hogy a performernő *megtestesülési* folyamatára a saját, individuális testének kiemelése a jellemző. Saját, testi mivoltát hozza előtérbe, abból alkotja meg a művészi testét, a megalkotott testet (*Kunst-Körper*). Ez egy önreferenciális és egyben valóságteremtő folyamat<sup>50</sup>, egy akármilyen alakra, szerepre (*Figur*) való utalás (ebben az esetben) valószínűleg csak a képzettársítások véletlenszerűségén múlik. A szerep, (*Figur*) ebben az értelemben sokkal inkább az, amit egy performatív aktus előhív és megjelenít, ami által a performer a saját testiségét hívja elő és jeleníti meg.<sup>51</sup> A megidézett szerep a sámán szerepe, amelyet az ernyővel való parancsoló mozdulatai idéztek meg. Jelenlétét az erős jelenlét fogalmával írhatjuk le. A figyelem csak rá irányul, ő uralja a színteret. A néző számára érezhető, hogy a performer egy különleges, szinte mágikus jelenléti erőt áraszt. Saját fenomenálisan és nem szemiotikai értelemben vett testét mutatja fel.

---

<sup>50</sup> Erika Fischer-Lichte, *i.m.* 145. o.

<sup>51</sup> Uő., 146.o.

Ladik térteremtésére jellemző az üres térben való sajátos térteremtési eszközök használata. Ebben a performanszában a teret a kellékek, a hatalmas méretű fátyol és a fehér esernyő alakította folyamatosan. A fátyol állandó kiterjesztésével és összehúzásával a tér is nőtt, illetve csökkent a performernő körül, míg végül meghökkentően kinyúlt, elhatalmasodás és a torzság érzetét keltve. Megállapítható, hogy a művész folytonos mozgásával a tér kiterjedése is egyenes arányban változott, minél szélesebbek voltak a mozdulatok, annál nagyobb teret uralt.

Az atmoszférát a kevertség uralja, hiszen a háttérben felfüggesztett Kassák-plakátok is zavaró tényezőként hatnak. Túlnyomóan a hangok uralják a performanszot. Mivel a sirató és a hangtöredék felvételtől szól, így egy halott, de felidézett múlt érzetét keltik. Ezt erősíti az elő emberi hang hiánya is. Ezzel akár ellentétesnek is érezhető a fehér fátyol és az esernyő. Azonban ez a két kiegészítő szinte állandóan visszatérő motívum Ladik performanszaiban, ezért ezek külön történő értelmezése torz megoldásokhoz is vezethet.

A performanszban a siratódal állandó ismétlése által meditatív jelleget nyer, bár ezt a hipnotikus hatást oldja a performernő nem kiszámítható mozdulatsora. Body art típusú performansz lehetőségét is hordozza, hiszen a test köré csavarodó fátyol állandóan újrarajzolja Ladik alakját, de a test egyszerre az állandóan (át)alakuló térként is feltűnik, ezt az álláspontot erősíti a befejező kép. Dick Higgins *gestalt*-fogalma alapján valóban egy kísérleti *gestalt*ot alakít *ki*. A fátyol mint maszk állandó alakítgatásával, igazgatásával eltérő képváltozatokat ad magáról a performernő. Ezzel az átalakulási folyamattal, mintha a megfelelő állapotot keresné, vagy több állapoton menne keresztül, míg megtalálja a legmegfelelőbbet az elhangzó siratóhoz. A siratás, a halott siratása is egy átmeneti állapotként értékelhető a sirató személy szemszögéből, tehát ez egy átmeneti, liminális állapot. Persze ugyancsak eldönthetetlennek tartható, hogy Ladik ezt a transzformációt alakítja (acting) vagy elvégzi (en-acting). Ez nem dönthető el egyértelműen az időkezelésének a szempontjából sem, hiszen belső idejét vetíti ki, amit a sirató ismétlődése hipnotikussá fokoz. Időmegélésének üteme csak a fátyol változtatásának ritmikájával követhető nyomon, de az semmiképpen sem a reális időt képezi le, hanem a belső

idejét. Természetesen Kaprow színházi és nem-színházi performanszok elkülönítéséről szóló elmélete, amellyel a művész alkotói öntudatát hangsúlyozza, megkérdőjelezi ennek a performansznak a jellegét, hiszen Ladik színésznő is. Azonban, ha az átélést vesszük alapul, saját bevallása szerint<sup>52</sup> inkább egyfajta belső időutazást él meg, a jelmeze, mimikája, mozdulatai inkább csak utalnak egyfajta szerepkörre. Csak rámutat egy szereplehetőségre, legerőteljesebben a sámán megtestesítése érvényesülhet, de nem éli azt át. Ugyanakkor feltehető az a kérdés is, hogy vajon értelmezhető-e a performernő mozdulatsora a szöveg megtestesítéseként? Ez okozhatja azt, hogy a szöveg „reális” ideje (jelen esetben ritmikája által diktált időbeosztása) adja a performansz elvégzésének idejét. A szöveget jelen esetben a sirató szövege, valamint az elhangzott szövegtöredékek összessége adja. A sirató jelen esetben recitálós ének/beszéd által kifejezett szöveggként fogható fel, amelynek ritmusát nem követi a performernő, de irodalmi alapként használja fel, értelmezvén ezáltal saját mozdulatsorát. A szöveg nem a jelen időre, az éppen történő időre reflektál, hanem saját idejét teremti meg. Reflektál a siratás idejére, illetve azt tömöríti. Nem tekinthető semmilyen törzsi folyamat társadalmi funkciójú felidézésének sem, amint az Szkárosi Endre performanszaiban észlelhető.

## 2. Tesla, Homo Galacticus

A *Tesla, Homo Galacticus* c. performanszot Ladik Katalin az V. Budapesti Tánc- és Performanszfesztivál keretében mutatta be. Ezt a performanszot alkalmam volt élőben is látni, ezért nem kell csak az azt dokumentáló forrásokra támaszkodnom, hanem annak „live art”-i hatásában is részesülhettem.

A performansz szövegét a költőnő *A négydimenziós ablak* c. kötetének *Homo Galacticus* és *Ikarosz a metrón* c. ciklusa képezi.

A performernő, háttal a közönségnek, fehér kezeslábasban jelenik meg, tarkóján egy fehér maszkkal, amely egy önálló lény érzetét kelti. Hátralépegetve közeledik a közönség felé, majd a „teremtőnek nincs többé hatalma fölöttem” mondatra szembefordul a közönséggel. Kezével a teremin hangszerből hív elő hangokat, miközben szokatlan, gyakorta vibráló hangokat magából is kiad. Közben beindul egy

---

<sup>52</sup> Lásd *Függelék*



férfihangra írt vallási dal is. Később eltávolodik a hangszertől és galamszerű turbékolást, bugyogást idéző hangokat ad ki és újra hátat fordít. Megint felveszi a narrátori pozíciót, azaz hátat fordít a közönségnek. Egy újabb szövegrész elmondása után, újra a teremiből csal ki hangokat, miközben különböző nyelvű szövegtöredékek is felhangoznak, majd a vallásos ének is. Hátat fordítva, a maszkkal a közönség felé is a teremiben játszik és saját hangját is vibrálóvá változtatja. Az elől kitömött kezeslábasának mellrészéből egy pink harisnyát húz elő, amit magára terít, majd leveszi, szájába teszi, kezére húzza, és úgy lép újra a teremhez és vibráló hangjának kíséretében, a hangszert is működteti. Ezután saját burrogó hangjának kíséretében a hasából egy nagyméretű nejlont utána pedig egy hatalmas fehér fátylat húz ki. Xilofonzene és kacajszerű hangok kíséretében a fátylat magára teríti majd hessegető hangokkal a madarak kergetését idéző mozdulatokat tesz. Lehúzza kezéről a harisnyát, és ujjbegyéből egy fehér vászondarabot húz ki, amelyre egy pink színű spirál van festve. Eközben újra szöveget mond hátat fordítva. Újra megfordul, de a fátyol még mindig rajta van, és azt az arcára feszíti, később pedig a teremint is beborítja vele és magáról leveszi. Kihúzza a hasából még mindig kilógó nejlont, és hátára teríti a vászondarabot. Háttal újra a teremint manipulálja, miközben különböző nyelvű szövegtöredékek is felhangoznak. Ezután a földön fekvő nejlont szorítja teljesen az arcára. Villámló, vibráló hangok csendülnek fel a lejátszóból. Újra galambot idéző hangokat ad ki is galamszerű mozdulatokat tesz. Majd énekelni kezd a vallási éneket utánozva. Utána vékony, ordibáló hang csendül fel, mire a performer háttal állva, a harisnyával integetni kezd. Mikor a kísérő hang egy szerb nyelvű rockdalba megy át, Ladik lelép a pódiumról, szembefordul a közönséggel, majd megismétli performanszának kezdő sorait. Újra megfordul, még tesz egy pár mozdulatot háttal, és kimegy a színről.

Ladik Katalin ebben a performanszában egymásba fonja a narrátor és a galamb szerepét, bár utóbbira inkább csak öltözékével és egyes mozdulataival utal. Mivel narrátori pozíciójából a performer saját szövegeit közli, ezért tulajdonképpen önmagával, Ladik Katalinnal, azonosítható. Az előadó teste itt a szimbolikus és az individuális test megmutatása közötti teret járja át. Azáltal, hogy helyenként mint

galamb jelenik meg, vagy mint maszkot viselő narrátor (amely által önmagát csak egy szimbólum mögé rejti), a két test közötti fenomenális és szemiotikai test közötti különbségre is felhívja a figyelmet. Saját megtestesülésének folyamata önreferenciális: önmagát építi, azaz önönmagának különböző alakzatait fedi fel, de önmagát konstruálja meg. Nem lép át a színházi performanszok világába, hiszen a galamb pillanatnyi megjelenése csak a hírnöki pozíció megvillantása, de a konkrét, Sztanyiszlavszki által meghatározott szerepfelvétel nem történik meg. A hírnökre való utalás itt egyfajta (mint az előzőkben a sámánszerű szerepfelvétel) megtestesülést és társadalmi szerepvállalást jelent, tehát egyfajta rítusnak tanúja lehet a néző. A teret a performer teste uralja, a kellék-díszlet elemek elrendezését is ő irányítja. A terem hangszer is díszletelemmé válik, azáltal, hogy a performer ráteríti a fátylat. De a hangszer így is megőrizte hangkibocsátó funkcióját. Azáltal, hogy Ladik lefedi, egy állandó hangkibocsátást idéz elő. Azaz az elrejtés, a maszk mögé rejtés lehetetlenségét is jelképezi ezáltal. A tér ugyancsak (a teremint kivéve) üres, de a fátyol, a nejlon és a performer mozgása húzza meg határait.

A saját jelmezéből/testéből kihúzott nejlon és fátyol a saját testének meghosszabbítása is. Ezeknek a kellékeknek kiterjesztése egy, többdimenziós test térben való eluralkodására mutat rá. Ez a test-meghosszabítás azonban nem annak a törekedésére utal, hanem épp ellenkezőleg, a galaktikusságnak, a teljességnek egy megmutatkozási formája. Itt található egy érintkezési pont a szöveg és a test viselkedése között.

A különböző hangeffektusokkal Ladik egy hibrid atmoszférát teremt: megjelenik a szent, a vallási dallam, ugyanakkor a terem vibrálásában egy túlvilági (akár sci-fi) hang, a befejező rockdal pedig a világi zenének a képviselőjeként értelmezhető. Itt már elválik az emberi hang a többi zajtól: ez a hang a szöveg médiuma, ezen keresztül tárul fel a néző előtt a jelentés.

A performansz ritmusa a folyamszerűség fogalmával írható le, mivel a túlzott szakadozottság megszokottá válik, egybeolvad a sokféle hangforrás a beszéddel. A szöveg és a zene kevertségének, a ritmus elhomályosulásának eredményeképpen inkább ezeknek a forrásaira kell koncentrálni: azaz az artikulált, érthető beszéd és a hangkibocsátások, különböző zenei eszközök közötti váltakozásban érhető tetten a

ritmus. Viszont ez a „rend”, ami a performansz elején észlelhető a végére teljesen kaotikussá, véletlenszerűvé alakul. Itt teljességgel megkülönböztethető a zene és a szöveg által megteremtett két időtípus.

A performernő a „galamb” megjelenítésével már az acting és az en-acting típusok között ingadozik. Bár az acting pillanatnyi csak, utalásszerű, és a szövegben nem kereshető vissza egyértelműen meglétének indokoltsága. A performernő mozdulatai nem a szöveget testesítik meg, sőt a mozdulatok teremtik meg többek között a szöveg ritmusát. Az improvizáció tetten érhető, akár a temerin megszólaltatásában, akár a mozdulatsor kiszámíthatatlan váltásaiban. Itt a saját *gestalt* felépítése a maszk viselése (amely a performernő Janus-arcát jelképezi) által jön létre. A személyiség több oldalának és kiterjesztésének vagyunk tanúi. De az igazi és a maszkarc közötti változás a szövegben nem észlelhető, hanem a performernő az két arcának váltakoztatásával tagolja a szöveget.

A szöveg és a dallam jelenléte olyannyira domináns, hogy így a reális idő teljességgel hiányzik. A slow motion mozgás azonban a szöveg lelassítását eredményezi, amely annak szemantikai jelentését nem változtatja.

Ez a performansz nem tekinthető egy önmagát elsorvasztó műalkotásnak, hanem sokkal inkább egy olyan performansznak, amely a szövegnek kölcsönöz egy dramaturgiát, egy struktúrát. A szöveg ideje nem hat a performanszra (hacsak annak az elmondását nem vesszük abszolút időnek), hanem a slow motion mozgás, amely egyre kaotikusabb érzetet kelt, hat a szövegre. Ebben a performanszban, mivel a mozgás sokkal hangsúlyosabb, és nem követi a szöveget, észrevehető a mozgás által gyakorolt dominancia, a figyelem fókuszának magára való irányítása. Alárendelhetővé válik a szöveg.

A Schechner által felvázolt kritériumoknak való megfelelés szinte teljes mértékben egyezik az előbb leírt performanszával, az egyedüli különbség talán a rítusszerűségben különbözik. Nem találkozunk egy végső állapottal, nem lehettünk egy átváltozás tanúi. A performansz végén a szöveg megismételte a kezdő sorokat, de a zenének köszönhetően ennek már felszabadító hatása volt. Ez a felszabadító hatás viszont nem egy átalakulási, vagy előző állapotból való felszabadítás, hanem ez a dallamos zene a performansz árasztotta eddigi energiának a megváltoztatása.

## Irodalmi performansz? Költői performansz?

A két performanszban észrevehető szöveg és a mozgás (a performancia) viszonyának két típusa. Míg az első performansznak a jellemzője, hogy a szöveg határolja be a mozgást: azaz a szöveg reális ismétlődése adja meg a mozgás ritmusát, illetve a tér változását. Az utóbbi performanszban pedig ellenkezőleg: itt a mozgás slow motion stílusa adja meg a szöveg idejét.

Mivel az előbbi performanszban a rítus autentikus, a néphagyományban gyökerező, ezért performatív ereje sokkal nagyobb. Ennek köszönhető, hogy a mozgással, a performanciával szemben dominánsként hat.

Ladik versciklusának nem egy bejáratott rítusszöveg az alapja. Mivel nem azonosítható be semmilyen addigi gyakorlattal, így a mozgás, amely egy performansz keretén belül a performativitás legkifejezőbb eszköze, kerül előtérbe a szöveggel szemben. Így a szöveg, alárendeltségében, egészen más, új státuszt nyer el.

Elemzéseimben próbáltam a szöveg és a performancia kapcsolatát vizsgálni, illetve a performer státuszát. Megállapítható, hogy Ladik Katalin nem a háttérbe vonuló performer (amint dolgozatomban folytatásában Szkárosi Endrénél látható), hanem a saját teste és szövege az az anyag, amivel dolgozik. Bár megállapítható, hogy a női performanszok csoportjába sorolható az ő performer munkássága is, de, és ez a *Tesla, Homo Galacticus* észlelhető, hogy nem elsősorban a nőt testesíti meg performanszaiban, hanem a szöveg szintjén is kifejezve, egy androgün lényt. Janus-arcának ez egy másik vetülete, *gestaltja*. Ezt a *gestaltot* bizonyítja az is, hogy eddigi életművében az önmaga által teremtett mitikus tárgyakat (nejlon, fátyol, maszk, esernyő) improvizációra vagy a véletlenre alapozva újra felhasználja. Tehát vezérmotívumaivá is válhattak volna, de nem hordozzák minden eseménykor teljesen ugyanazt a jelentést. Akár az általam elemzett két performanszban is észrevehető: a fátylat illetve a nejlon is maszkként használja mindkét alkalommal, de ezeknek ez az egyedüli közös érintkezési pontjuk.

Mivel a kellékek használati módjában, illetve a szöveg használati módjában sem fedezhető fel ismétlés, csak mitologikus, homályos jelentés, ezért ebből levonható az a következtetés, hogy ezeknek a jelentését minden performansz előadása alkalmával újrateheremti, és az újrateheremtés az improvizáció műve. Mivel a jelentésnek ez az újrateheremtése nem jellemző a színházi performanszra, hiszen az nem egyedi alkalomra készül, ezért innen is észlelhető Ladik performanszainak (kaprowi gondolat alapján) a nem-színházi jellege.

A néző azonban nem mint résztvevő észleli a performanszokat, hanem megmarad nézői státuszában. Ez főképp a szöveg *jelenlétének* a hatása, mivel az a saját idejének megteremtése által a nézőt olvasóvá változtatja. Így a szöveg jelenléti ereje, egy kis fantáziával, akár a radikális jelenlét fogalmával is leírható. Megváltoztatja energia kisugárzásával (alá- és felérendelő státuszból is) a néző lelkiállapotát. A néző ennek a folyamatnak a során, megpróbálja a szöveget leolvasni a performer mozgásából. Ez jelen esetben lehetetlen, hiszen a mozgás nem illusztrációként jött létre, hanem a szöveg, a korpusz részeként. Tehát a fenomenális test kerül előtérbe, a szemiotikai nem tud érvényes jelentéssel bírni.

Nem vonható le az a következtetés, hogy bármilyen performansz, amelyben a szöveg megjelenik irodalmi performansz, ellenben a fennebb vázolt ismérvek alapján egyes performanszok magukban hordozzák az irodalmi performansz lehetőségét is.