

ERIKA FISCHER-LICHTE

# Az átváltozás mint esztétikai kategória

Megjegyzések a performativitás új esztétikájához

Wolle die Wandlung  
(Rainer Maria Rilke: *Sonette an Orpheus*)

## 1. Performansz-művészet és más kulturális performanszok

Az átváltozás (Nietzsche hatására) már a történelmi avantgárd színházában is központi kategóriának számított. Georg Fuchs a nézőt a mánor révén akarta megváltoztatni, Mejerhold pedig az új értelem teremtőjévé akarta tenni, Artaud viszont arra tett kísérletet, hogy az előadás a néző spirituális halálaként és újjászületéseként hasson. A színháznak tehát képesnek kell lennie arra, hogy megváltoztassa a nézőt, miközben önmaga is a *kulturális performansz* különböző műfajaiá alakul át<sup>1</sup>, amelyeket – a századelő kortárs színházával ellentétben – a referenciálissal szemben egyértelműen a performatív funkció dominanciája jellemez, ahogyan például az ünnepet, a rituálét vagy a cirkuszi előadást is. Ennek következtében a performatív színházesztétika kialakulását a színházi előadás és a *kulturális performansz* más műfajai közötti viszony átrendeződése indította útjára.

Abból a téziséből indulok ki, hogy a hatvanas évek nyugati kultúrájának színházában az átváltozás recepcióesztétikájának ismételtelen központi kategóriájává vált. A performansz-művészetben – és a kísérleti előadásokban – a performativitás olyan esztétikája alakult ki, amelynek szempontjából alapvető jelentőségű az átváltozás folyamata. Mindazonáltal elfogadom, hogy nem egyszerűen a történelmi avantgárd mozgalmaiban megfigyelhető

tendenciák ismétlődéséről vagy folytatásáról van szó, hanem mind az átváltozás kategóriája, mind a performativitás esztétikájának alapjául szolgáló koncepció lényeges aspektusokban tér el a történelmi avantgárd elképzeléseitől.

E tézis plauzibilitásá tételéhez ésszerűnek és termékenynek tűnik, ha a vizsgálat *tertium comparationis*aként azt a viszonyt választjuk, amely a művészi performanszok és a *kulturális performansz* más műfajai között áll fenn. A performansz-művészetben – leegyszerűsítve a dolgot – a performansz két típusa különböztethető meg: az egyik a mindennapi cselekvések folyamatában realizálódik, a másik pedig a *kulturális performansz* különböző műfajaihoz visszanyúlva konstituálódik. Az első típushoz tartozott például Thomas Schmitt *Zyklus für Wassersereimerje* (Vizesvödör-ciklus), amelyet a fluxusművész 1962-ben mutatott be először. Schmitt egy harminc vödörből – a későbbi előadásokban üvegekből – álló kör közepébe térdelt, melyek közül egy tele volt vízzel. A vödör tartalmát, az óramutató járása szerint haladva, sorra áttöltötte a többi vödörbe egészen addig, míg az utolsó csepp is ki nem lötykölődött vagy el nem párolgott. Mivel hiányzott a mindennapi cselekvés megszokott és azt pontosan minősítő kontextusa – például a takarítás vagy a tűzoltás előkészülete, az állatztatás, a vödörtisztítás –, a nézők számára az „untitled eventhez” hasonlóan\* nehéz volt jelentést társítani a cselekvéshez. Ily módon az aktus mindent és akármí más

<sup>1</sup> A *kulturális performansz* fogalmához lsd. a kötet *Grenzgänge und Tauschhandel – Auf dem Wege zu einer performativen Kultur* című bevezető tanulmányát (amelyben Erika Fischer-Lichte Milton Singer definíciójával dolgozik vö. *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia, 1959. XII. f. – A fordító megjegyzése)

\* Erika Fischer-Lichte a könyv bevezetőjében elemzi J. Cage, David Dudor, Jan Watts, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Charles Olsen és Mary Caroline Richards 1952-ben a Blac Mountain Colleges Nyári Iskolájában lezajlott performanszát. (A fordító megjegyzése)

is jelenthetett, vagy egyszerűen annak fogtuk fel, ami történt: vizet öntenek egyik vödörből a másikba. Az olyan performanszok, mint Schmitt *Zyklus für Wassereimerje*, amelyek tehát dekontextualizált mindennapi cselekvésekben realizálódnak – és ebből a szempontból Duchamp *Szökőkútjával* vagy Warhol *Brillo-dobozaival* mutatnak rokonságot –, mindenek előtt a mindennapi cselekvések kreatív dimenziója felől érthetők és értelmezhetők.

Ezzel szemben más performansz-művészek a *kulturális performansz* különböző műfajaira utalnak, így például a karneválra és utcai ünnepekre építő brit performansz-csoport, a „The Welfare State”; a bohócszámaikkal a cirkuszi előadásokra rájátszó szóló-bohócok, Bill Irwin és az Avner the Excentric; a gyógyító és ördögűző rituálékát transzformáló Joseph Beuys; az áldozati rituálékra építő Hermann Nitsch és Marina Abramović; a történetmesélés műfajához visszanyúló Rachel Rosenthal, Laurie Anderson és Spalding Grey; a sztriptíz-show mintájával dolgozó Karen Finley; a performanszi kiindulópontjaként a műkorcsolya-versenyeket tekintő Asta Groeting, vagy a népkirályok műfaját speciális módon transzformáló Coco Fusco és Guillermo Gómez-Pena. A bevezetőben jelzett összefüggések szempontjából e művészek performanszai különösen érdekesek, hiszen abból indulok ki, hogy az a vizsgálat, amely a *kulturális performansz* bizonyos műfajának egy performansz-művész(nő) által végrehajtott, speciális transzformációjára irányul, azért járulhat hozzá az említett kérdések megvilágításához, mert fontos információkkal szolgálhat a performativitás általános sajátosságairól, illetve szerepéről és jelentőségéről. Ennek kapcsán azonban nem szabad figyelmen kívül hagynunk egy igen fontos különbséget: míg a színházi avantgárd a színházat akarta a *kulturális performansz* más műfajaiba transzformálni, addig az említett performansz-művészek éppen a *kulturális performansz* más műfajaiból indulnak ki, hogy művészi performanszba transzformálják. (...)

## 2. A társadalmi energia körforgása

A hatvanas és hetvenes évek performansz-művészei feltűnően gyakran fordulnak a rituálékhoz. A *kulturális performansz* más műfajaival ellentétben a rituálék esetében azok az átváltozás

céljából előidézett hatások bizonyulnak konstitutívna, amelyek egyéneket és társadalmi csoportokat érintenek, mégpedig státuszváltozás, életválságok vagy évszakos ciklusok során. Efféle határesemények a születés, a pubertás, az esküvő, a terhesség, a betegség, az éhezés, a háború és a halál. Ezek az Arnold Gennepe által átmenetinek nevezett rítusok<sup>2</sup> a határérzet és az átmenet erőteljesen szimbolikus tapasztalatával: az ún. „liminalitással” kapcsolódnak össze. Az átmeneti rítusok három részre tagolódnak:

1. az elválasztás fázisa, amelyben a transzformálandó személy(ek) elszigetelődnek mindennapi életüktől, és elidegenednek az őket körülvevő társadalmi miliótól;

2. a küszöb- vagy transzformációfázis. A transzformálandó személy(ek) ekkor egy minden lehetséges tartomány 'közé' eső állapotba kerülnek, amely teljesen új, részben megrázó tapasztalatok megszerzését teszi lehetővé a számukra;

3. az inkorporáció fázisa, amelyben az éppen csak most transzformált személy(ek) ismét felvették a társadalomba, és immár új státuszukban fogadják el őket.

Ez a struktúra a legkülönbözőbb kultúrák átmeneti rítusainál is megfigyelhető. A kultúraspecifikus különbségek csak a tartalomban jelentkeznek.

Ily módon az átmeneti rítusok olyan folyamatokként írhatók le, amelyekben a társadalmi energia különösen telített sűrűséggel cirkulál és cserélődik egy közösség tagjai között<sup>3</sup>. Ez különösen érvényes az áldozati rituálékra, de felismerhető a gyógyító, az ördögűző és a beavató szertartásoknál is. A hatvanas és hetvenes évek performansz-művészei pontosan ezekhez a rituálékhoz – azaz az áldozati, gyógyító, ördögűző és beavató szertartásokhoz – fordulnak különös előszeretettel. Ha elgondolkozunk e rituálék szerepéről – tehát arról, hogy a szertartások az egyéni és társadalmi válságok idején az adott állapotból egy másikba vezető, biztos átmenetről kezdeskednek –, akkor a performansz-művészek e választása akár az első pillantásra is világos lehet. Hiszen a hatvanas és hetvenes évek egyértelműen a mélyreható individuális, kulturális és szellemi válságtapasztalatok korának tekinthető:

<sup>2</sup> Vö. Arnold van Gennep: *Übergangsriten*. Frankfurt a. M.–New York, 1986.

<sup>3</sup> A társadalmi energia fogalmához lsd. „A társadalmi energia körforgása” című fejezetet in.: Stephen Greenblatt: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Berlin, 1990. 7–24.

hogy csak a legismertebbeket említsük: a vietnami háború, a hatvannyolcas mozgalmak, a terrorizmus (így például Németországban a RAF\*\* üldözése) jelzik ezt az utat. Ahhoz, hogy e kapcsolatra vonatkozólag tartható hipotéziseket állíthassunk fel, tisztázni kell azt a kérdést, hogy mi történik a rituálékban virulens társadalmi energiával azokban a művészi performanszokban, amelyek az energia transformációja során jöttek létre. Erre a kérdésre olyan performanszok elemzése révén keresünk választ, amelyek – mint Hermann Nitsch 1963 óta folyó bárányszéttépési akciói, illetve Marina Abramovič *Lips of Thomasa* (1975) – az áldozati rituáléra, Joseph Beuys *Coyote: I like America and America likes meje* (1974) pedig a gyógyító rituáléhoz nyúlnak vissza.\*\*\*

### 2.1. Az áldozat

**1963** március 16-án a bécsi Dvořak Galériában hajtotta végre második akcióját a grafikus Hermann Nitsch. Partitúrája, amely később valamennyi 1960 és 1979 között előadott akciójának vázlatával együtt megjelent, a következő utasításokat, illetve leírásokat tartalmazza:

„a központi terem falait fehérre festett juta borítja, amelyre festéket, vért, véres vizet csurgattak. a terem plafonjáról belógó kötél, melynek végére egy hentesbárdot rögzítettek, fejjel lefelé egy levágott és megnyűzött, véres bárány függ. a galéria padlóján a bárány alatt egy fehér kendő, tele vértől nedves állati belsőségekkel. a bárányt az egyik játékos vérrel csurgatja le (a vér a belsőségekre és a fehér kendőre csepeg). a véres bárányt a terem teljes szélességében ide-oda hintáztatják. a falakra, a padlóra, a nézőkre vércseppek szóródnak. vödörből vért öntenek a belsőségekre és a galéria padlójára. a játékos nyers tojásokat dobál a falakra és a padlóra, majd szétrág egy tearózsát. a bárány véres bőre a bevérzett jutával beszótt falon függ. vért csurgatnak rá”<sup>4</sup>.

Nitsch második akcióján – és a többin is – egyértelműen felfedezhető az átmeneti rítusok hármassztruktúrája. Az esemény előtt, illetve annak kezdetén Nitsch fehér ingbe öltözik: így szigetelődve el a mindennapoktól. (Ugyanez történik a nézőkkel, amikor otthonukból, illetve munkahelyükről az akció színhelyére érkeznek.) A művészek és nézők által ezt követően végrehajtott cselekvések alkotják a határfázist, az inkorporációs fázis pedig az akció lezáró közös vacsorában valósul meg.

Az akcióban felhasznált elemek mindenek előtt két tulajdonsággal rendelkeznek: az európai – különösen a katolikus – kultúra tagjai számára egyrészt igen mély szimbolikus jelentéssel bírnak, másrészt a velük való közvetlen érintkezés erős érzéki benyomásokat tesz lehetővé. Nitsch össze is állította azoknak a lehetséges „szimbolikus asszociációknak” és „érezéki benyomásoknak” a listáját, amelyek nyilvánvalóan fontosnak bizonyultak számára. Így a „vér” esetében az alábbi lehetséges „szimbólum-asszociációkat” sorolja fel: „vörösbőr, oltáriszentség, Krisztus vére, áldozat, emberáldozat, állatáldozat, levágás, tavaszi áldozat, szakrális gyilkosság, életnedv”. A hús eleméhez a „kenyeret, az oltáriszentséget, a kenyér átváltozását Krisztus testévé, az áldozatot, az emberáldozatot, a szakrális gyilkosságot, a levágást, a sérülést, a gyilkosságot, a háborút és a vadászatot” rendeli. A „belekezh” pedig a „vágóhíd, a szakrális gyilkosság, az állatáldozat, az emberáldozat, a tavaszi áldozat, a vadászat, a háború és az operáció”<sup>5</sup> szimbolikus jelentéseit társítja.

Feltűnő, hogy a Nitsch által az akció elemeihez rendelt szimbolikus asszociációk nagy része az archaikus-mitikus vagy keresztény-katolikus rituálékra utaló szemantikai mezőhöz tartozónak tekinthető. Azaz az akciók elemei az itt és ma (azaz a hetvenes évek elején) zajló performanszokat olyan rituálékkal hozza kapcsolatba, amelyek vagy még mindig a nyugati kultúra – pontosabban a hatvanas évek eleji bécsi kultúrájának – szerves részeként funkcionálnak, illetve mint ilyenek bizonyos szervertársítások alkotóelemeiként vannak érvényben (ilye-

\*\* A Rote Armee Fraktion (Vörös Brigádok) a hetvenes évek Nyugat-Németországának rettegett terrorista csoportja. (A fordító megjegyzése)

\*\*\* A következőkben csak a tanulmány Nitsch performanszát elemző része olvasható. (A fordító megjegyzése)

<sup>4</sup> Hermann Nitsch: *Das Orgien Mysterien Theater. Die Partituren aller aufgeführten Aktionen 1960-1979*. Bd. 1: 1–32. Aktion. Neapel–München–Wien, 1979. 50.

<sup>5</sup> Hermann Nitsch: *Die Realisation des O.M. Theaters*. In.: H.N.: *Das Orgien Mysterien Theater. Aufsätze, Manifeste, Vorträge*. Salzburg–Wien, 1990. 103f

nek például a katolikus egyház rituáléi, mindenek előtt az oltáriszentség és az úrvacsora), vagy éppen olyanokkal kapcsolta össze, amelyek elképzelésünk szerint az antik Görögországban játszódtak le. Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy a néző minden esetben osztja a Nitsch által javasolt szimbolikus jelentéseket. Azt viszont feltételezhetjük, hogy a kora hatvanas évek bécsi kultúrájának tagjai olyan *universe of discourse*-zal rendelkeztek, mely lehetővé tette az efféle asszociációkat<sup>6</sup>.

Akármilyen asszociációkat idéztek is fel a nézőben az említett elemek, a képzettársításokat minden esetben egy domináns elemre: a bárányra, az ószövetségi áldozati állatra utalás strukturálta, és az elemek a hozzá fűződő viszonyukban kaptak jelentést. A keresztény kultúrában a bárány „Isten bárányát”, Jézus Krisztust és az ő feláldozását szimbolizálja. A bárány tehát ennek az akciónak (és Nitsch csaknem valamennyi akciójának) központi eleme. A többi elem bárányhoz fűződő viszonya tehát ennyiben a performansznak „Jézus Krisztus keresztire feszítésével” és a keresztény-katolikus rituálékkal, mindenek előtt az úrvacsorával való kapcsolatát emeli ki, amit maga Nitsch is erőteljesen hangsúlyoz:

Az úrvacsora: VEGYÉTEK; EGYÉTEK. EZ AZ ÉN TESTEM, MELY ÉRTETEK TÖRETETT A BÜ-NÖK BOCSÁNATÁRA...  
IGYATOK EBBŐL MINDNYÁJAN; MERT EZ AZ ÉN VÉREM, AZ ÚJ SZÖVETSÉG VÉRE, A MELY ÉRTETEK ÉS SOKAKÉRT KIONTATIK.<sup>7</sup>

Nitsch olyan asszociációkkal folytatja, amelyeket számára idéz fel a báránnyal történő akció:

dionüszosz széttépése  
oidipusz megvakítása

a rituális kasztráció  
orfeusz megölése

adonisz halála  
attisz kiherélése

a rituális királygyilkosság  
a totemállat megölése és elfogyasztása

a szado-mazochista ősi excesszus ételek: hús és bor mértéktelen magunkhoz vétele<sup>8</sup>

Azaz az itt felsorolt jelentések kultúránk alapjaira, a kereszténységre és az antik mitológiára utaló szimbolikus rendet alkotnak.

A rituálék, amelyekre Nitsch mind akcióiban, mind pedig kommentárjaiban hivatkozik, áldozati rituálék. Középpontjukban az áldozati állat, a bárány széttépése áll.

Monumentális művében, a *Das Heilige und die Gewalt*ban (A szent és az erőszak) René Girard az áldozás antropológiáját dolgozta ki. Központi tézise szerint az áldozás „saját erőszakosságától” védi meg „a közösség egészét”; „a közösséget más, rajta kívül álló áldozatok felé tereli. Az áldozathozatal az áldozatra vetíti a viszály mindenütt jelen lévő csíráit, s együttal fel is osztja a közösség tagja között, eképp csillapítva le egy időre a kedélyeket.”<sup>9</sup> Girard gazdag antropológiai anyaggal bizonyítja, hogy a betegség és éhezés előidézte külső krízisek idején az egy társadalomban látenssen többé-kevésbé mindig jelenlévő erőszakpotenciál hogyan sokszorozódik egészen addig, míg el nem ér egy kritikus pontot. Ezután veszi kezdetét a figyelemreméltó folyamat: kijelölnek egy áldozatot. Ezzel a mindenki ellen irányuló és mindenkiben meglévő erőszak egy közös és az áldozat ellen irányuló erőszakba csap át: bűnösnek tűnik és meg kell semmisülnie. Az állítólagos bűnös áldozat meglinccselése közben egység jön létre, és a társadalmi béke ismét helyreáll. Ez a Girard által „katartikusnak” nevezett erőszak megakadályozza, hogy a társadalom tagjai egymás ellen kövessenek el „tisztátalan” erőszakot. Az áldozati rituálékban, amelyekben az eredetileg engesztelő áldozat helyét egy állat – például egy bárány – veszi át, az alaperőszak ősi jelene ismétlődik meg és zajlik le újra. Nemcsak az eredeti, hanem az ezt szimbolikusán értelmező áldozás is kiemelten közösségteremtő, illetve -megtartó szerepet kap.

Az áldozati kultusz válságának idején a szimbolikus áldozat már nem képes eredményesen betöl-

<sup>6</sup> Jelen keretek között nincs arra mód, hogy részletesen tárgyaljuk annak a – speciálisan bécsi – tradíciónak a kérdéseit, amelyből Nitsch táplálkozik. Ehhez lsd. Ekkehard Stärk tanulmányát: *Hermann Nitsch – Orgien Mysterien Theater und die Hysterie der Griechen. Quellen und Traditionen im Wiener Antikenbild seit 1950*. München, 1987.

<sup>7</sup> Hermann Nitsch: *Das Orgien Mysterien Theater. Die Partituren aller aufgeführten Aktionen 1960–1979*. Bd. 1: 1–32. Aktion. Neapel–München–Wien, 1979. 87.

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*. Frankfurt a. M., 1992. 18.

teni ezt a funkciót. Átmenetileg más jelenségek vagy intézmények lépnek a helyébe. Girard magyarázata szerint a görög tragédia színháza is az áldozati kultuszok efféle kríziséből született. A színház úgy próbálta meg áthidalni a válságot, hogy szimbolikusan ábrázolta az engesztelő áldozat alapját képező mechanizmust, ahogy ez az *Oidipusz királyban* és a *Bakkhánónok*ben különösen jól megmutatkozik. Ezzel a szimbolikus ábrázolással sikerült a színháznak legalábbis egy időre átvennie az engesztelő áldozat szerepét, és megakadályoznia, hogy a közösség visszaessen a kölcsönös erőszak világába.

Nitsch akcióiban az áldozatot nemcsak szimbolikusan ábrázolják, hanem ténylegesen be- és megmutatják: a bárányt megölik és a szó legszorosabb értelmében véve széttépik. Ez azt a látszatot kelti, mintha a művész közvetlenül visszatérne a szimbolikus állatáldozathoz. Mindazonáltal aligha feltehető, hogy olyan próbálkozással lenne dolgunk, mely az áldozás archaikus intézményének visszaállítására irányulna. De milyen funkciót tölt be akkor az áldozáshoz való visszatérés?

A Nitsch-féle akciók elemei nemcsak erőteljesen szimbolikusak, hanem igen erős ingereket gyakorolnak a látó, szagló, ízlelő és tapintó érzékekre, amelyekről Nitsch szintén listát állított össze. A „vér” eleméhez a következő érzéki benyomásokat rendeli: „testmeleg, a mézsárszék melege, vértől csepegő, nedves, erős színű, rikító piros nedves-ség, valami, ami spriccelhet, csepeghet, tocsoghat, sós íz, sérülés, gyilkolás, vérrel szennyezett fehér ruhadarab, menstruációs vér, vérszag”. A „hús” elem által közvetített benyomások közül az alábbiakat sorolja fel: „testmeleg, a mézsárszék melege, vértől csepegő, nedves, nyers, élénk piros, gyúrható, tapintható, a nyers hús íze, sérülés, gyilkolás, a nyers hús szaga”. A „bél” eleméhez pedig a következő lehetséges „érezéki benyomásokat” rendeli: „testmeleg, vértől csepegő, a mézsárszék melege, gyúrható, tapintható, ruganyos, felszúrni, összezúzni, kiürülő bélsár, a nyers hús és a bélsár erős szaga.”<sup>10</sup>

Ezek az érzéki benyomások nemcsak a játékosokban, hanem a nézőkben is felidéződhetnek. Hiszen Nitsch akciói újra és újra testileg is bevonják a nézőt: mintegy ő is játékos lesz. Vérrel, bélsárral, öblítővízzel és más nedvekkel szóródik be, alkalma lesz arra, hogy saját magára locsolja, hogy a

bárányt saját kezével belezhesse ki, húst eessen, bort ihasson.

A Nitsch által használt elemek a hatvanas évek elejének nyugati kultúrájában tabunak számítottak: a vér, a nyers hús, a belek egyfelől az emberi test normális esetben (azaz ép állapotban) hozzáférhetetlen területéhez tartoznak; ebből következően, hogy csak olyan belső fizikai folyamatok során érzékelhetők, mint a fájdalom, vagy a bőr érintése. Csak betegség, menstruáció, erőszak, sebesülés esetében kerülnek felszínre, és így válnak a látó-, szagló-, tapintó- és ízlelő érzékek számára közvetlenül érzékelhetővé. Másrészt viszont, ha vérről, nyers húsról és állati belekről van szó, úgy azokkal nyersen, azaz feldolgozatlan állapotban csak bizonyos helyekre számúzva találkozhatunk, mint a vágóhíd, a mézsárszék vagy a konyha. Csak akkor lehetünk biztosak abban, hogy már nem keltenek megbotránkozást, azaz a társadalom tagjai már nem fertőződnek meg erőszakkal, ha megfőttek, megsültek, bepácolták őket.

Nitsch akciói lehetővé teszik a nézők számára, hogy nyilvánosan átlépjék ezeknek a gondosan őrzött és védett tabuterületeknek a határait, átadják magukat azoknak az érzéki benyomásoknak és testi tapasztalatoknak, amelyekről rendszerint elzárva és eltiltva élnek.

Kultúránkban a saját szimbolikus rendjüket létrehozó jelentések már régen elszakadtak azoktól a konkrét tárgyaktól (a rajtuk, illetve velük létrejövő testi tapasztalatoktól), amelyekből az adott szimbólumképződési folyamatok kiindultak. Nitsch akciói arra tettek kísérletet, hogy résztvevőik összeköthessék e jelentéseket az egyén testi tapasztalataival. Ellentétben a blaszfémia vagy a forradalom aktusával, a ránk hagyományozott szimbolikus rendeket ezúttal nem egyszerűen megtagadják, illetve felborítják, hanem az egyén saját érzéki tapasztalata vizsgálja meg, így saját testén kérdez rá az érvényességükre. Bár a bárány széttépése sok tabuval szakít, és így implicit módon utal arra az erőszakra, amelyet a társadalom a tabuk állításával gyakorol; kultúránk szimbolikus rendjei elvileg nem kérdőjeleződnek meg. Sőt, azt is mondhatnánk, hogy az áldozat, a bárány ellen irányuló közös (és most mindegy, hogy kellemesnek vagy undorítósnak érzett) erőszak az egyéni erőszakot eltérítette attól a

<sup>10</sup> Hermann Nitsch: Die Realisation des O. M. Theaters. In.: H.N.: *Das Orgien Mysterien Theater. Aufsätze, Manifeste, Vorträge*. Salzburg–Wien, 1990. 103f

szimbolikus rendtől, amelyre egykor irányulhatott. Így az akció destruktív energiája másfajta energiára alakul. Kérdés, hogy miféle energiára.

Bárányszéttépési akcióihoz írt és előbb idézett kommentárja végén Nitsch (az oltáriszentséghez csatlakozva) az átváltozást nevezi „a színház mitikus vezérmotívumának”<sup>11</sup>. Mivel egyértelmű az áldozati rituáléra utalás, az átváltozás a performansz konstitutív faktoraként jelenik meg.

Ez a kijelentés azonban nem problémamentes. Az áldozati rituálé előidézte átváltozás ugyanis – mind az áldozati állapoté, mind az áldozatban résztvevőké – egy sor olyan feltételre vezethető vissza, amelyek Nitsch akciójában – és általában véve a művészi performanszokban – nem adóttak. Egyfelől olyan kollektív konstrukciók érvényességét előfeltételezik, mint a mítoszok, a legendák, a hagyomány, tehát amelyekben a közösség tagjai hisznek, és amelyeknek lényegi mibenlétét a rituálé megtörténte minden alkalommal megújulva mutatja fel, hatásukat pedig felerősíti. Esetünkben efféle kollektív konstrukcióról nem lehet szó. Sokkal inkább beszélhetünk az egyes művészek szubjektív konstrukcióiról, amelyeket a galériában összegyűlt nézők legjobb esetben is csak megérteni képesek, de amelyekben semmiképpen se hisznek.

Másfelől a rituálé sikerének előfeltétele, hogy egy erre felhatalmazott személy a cselekvéseket bizonyos kontextusban és bizonyos feltételek mellett véghez vigye, és hogy a közösség meg legyen győződve ennek az embernek a hatalmáról. A rituálénál tehát egy, a beszédaktushoz hasonló folyamat zajlik le: csak akkor sikerülhet / hathat, ha bizonyos helyen, bizonyos időben és bizonyos módon olyan személy viszi véghez, aki erre egyértelműen fel van hatalmazva. Ha nem a pap, hanem másvalaki öntözi meg vízzel az ember homlokát, és mondja ki azokat a szavakat, hogy „megkereszteltek az Atya, a Fiú és a Szentlélek nevében...”, akkor nem keresztelő történt. Mivel ugyanis ez a kijelentés „az autoritás híján nem lehet cselekvés, hanem csak pusztán beszéd; semmitmondó kiabálásra, gyerekségre vagy bolondságra korlátozódik”<sup>12</sup>, jegyzi meg Benveniste.

Ahhoz, hogy sikerüljön, – a beszédaktussal meg egyező módon – a rituálénak is bizonyos keretre

van szüksége<sup>13</sup>. A kerethez egy bizonyos indíték, hely, idő, egy meghatározott számú speciális cselekvés kell, hogy tartozzon, amelyet minden esetben az(ok) a személy(ek) hozz(á)k létre, aki(ke)t felhatalmaztak e cselekvések elvégzésére. Kérdés tehát, hogy mi hatalmazza fel a saját és a többi résztvevő / néző szemében a művészt egy „rituálé” véghezvitelére?

Végül pedig azokban a rituálékban, amelyekre Nitsch rájátszik, a hatást – azaz az átváltozást – olyan isteni vagy kozmikus-mágikus erők befolyásolják, amelyeket a rituálé idéz elő, vagy szabadít fel. Ők garantálják a „significando causare” elvének érvényességét, mely szerint a rituálé éppen azt a hatást éri el, amelyet az jelent. Mi képviseli Nitsch performanszaiban ezeket az erőket? Mi képes átváltozásként hatni? Honnan nyernek a szimbolikus jelentések erőt ahhoz, hogy hassanak, hogy átváltozást okozzanak? Hogyan vonatkoztatódik egymásra jel, jelentés és hatás?

Azoknak a láthatatlan, isteni vagy mágikus erők helyébe, melyek révén a Nitsch akcióiban szereplő rituálékkal hatás jön létre, ez esetben a játékos és a néző testi tapasztalatai lépnek. Míg ott a mindenki ellen irányuló és mindenkiben meglévő erőszaknak vetnek gátat és tisztítják meg tőle a közösséget, addig itt az akciók az egyes emberek – a játékosok és a nézők – számára nyújtanak lehetőséget arra, hogy addig ismeretlen és tiltott testi tapasztalatokhoz jusson, amelyeket mindenki a maga módján kapcsol össze a kultúra által rögzített szimbolikus jelentésekkel. Azaz az akció lehetőséget és alkalmat ad arra, hogy az egyes résztvevők önmaguk számára és szubjektív módon hidalják át azt a kulturális szakadékot, amely bizonyos elemek szimbolikus jelentései és azok érzéki tapasztalatai között tátong. Azok a cselekvések, amelyeket a néző maga hajt végre ezeken az elemeken, olyan testi tapasztalatokat idéznek elő benne, amelyek egyrészt képesek a jelentésképződés új folyamatainak alapjaként fungálni, másrészt viszont különleges minőségükben éppen azon jelentések felől definiálódnak, vagyis azon jelentések képezik a megértés feltételeit, amelyeket az egyén tulajdonít nekik. A jelek (elemek) speciális anyagsága, az általuk lehetővé

<sup>11</sup> Hermann Nitsch: *Das Orgien Mysterien Theater. Die Partituren aller aufgeführten Aktionen 1960–1979*. 1. 1–32. Aktion. Neapel–München–Wien, 1979. 87.

<sup>12</sup> Emile Benveniste: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Frankfurt a. M., 1947. 304.

<sup>13</sup> A „keret” itt használt fogalmához ld. Gregory Bateson: *Eine Theorie des Spiels und der Phantasie*. In.: G.B.: *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt a. M., 1985.

tett érzéki tapasztalatok és a társított jelentések között tehát mindig másképp realizálódó, kölcsönös viszony van.

Ebben az értelemben tehát tartható az a tézis, hogy a játékosok és a nézők az eddig meg nem nevezett és tiltott érzéki benyomásokkal és testi tapasztalatokkal egy, az átmeneti rituáléban a transzformációs fázisra tipikus és jellemző határvonalba lépnek. A vérrel, nyers hússal, belekkel és más elemekkel Nitsch akcióiban szerzett tapasztalatok képessé tehetik a nézőket arra, hogy a liminalitás állapotába kerüljenek. Ily módon a destruktív energia olyan energiává válik, mely az egyént képes transzformálni. A liminalitás állapotát az egyes nézők számára a saját maga által végrehajtott cselekvések, illetve az e cselekvések révén keletkező testi tapasztalatok különleges minősége idézi elő. Ebből következik, hogy mindenki másképp tapasztalja meg a liminalitást, és mindenki számára másképp megy végbe az átváltozás. (...)

Az áldozás során tehát az átváltozással szimbolikus rend keletkezik: az az erőszak, amelyet az áldozó az áldozat testén követ el – az áldozat elpusztítása – a testet szimbólummá változtatja. Ez a szimbólum képes arra, hogy határt szabjon az erőszaknak; lehetővé teszi az áldozó számára, hogy az újonnan keletkezett szimbolikus rend határain belül erőszakmentesen lépjen fel. Ebben az értelemben a kultúra annak az erőszakos aktusnak köszönheti születését, mely egy ultimatív átváltozás aktusaként megy végbe. (...)

## 2.2. A test a performanszban

A vizsgálta és az áldozati, illetve a gyógyító rituálékhoz a legkülönbözőbb módon visszanyúló művészi performanszokban a testnek a színházi avantgárd mozgalmaitól eltérő aspektusára irányul a figyelem: egy alapvetően új test-konceptió fogalmazódik és valósul meg. Míg a történelmi avantgárd színházának középpontjában a motorikus, a mozgásba lendülő, illetve a különböző jelfolyamatok anyagként használható, azaz a szemiotizált test jelensége állt, addig Nitsch, Abramovič és Beuys az energetikus testet helyezik előtérbe: azt a testet, amely cselekvéseivel erőt szabadít fel és hatást kelt. Bár ezt az aspektust már a történelmi avantgárd egyes képviselői (például Georg Fuchs vagy Antonin Artaud) is hangsúlyozták, semmiképpen sem kapta az itt betöltött szerepet. Ebből a szempontból tehát érdekelhetően hangsúlyeltolódás következett be.

Az energetikus test koncepciójával szorosan összekapcsolódik az átváltozás koncepciója. Az eddigi vizsgálati eredmények alapján az átváltozás folyamatát a rituálékra utaló művészi performanszok konstitutív faktorának tekintettük. Ezért térhetünk most rá annak a kérdésnek a magyarázatára, hogy miféle átváltozásról is van itt szó. A van Gennepe által rögzített átmeneti rítusokban az átváltozás egy szilárd státuszról egy másikba történő átmenetet jelent: a gyerekkorból a felnőtté, a betegségből az egészségre, a tisztátalanságból a tisztaságra, a meddőségből a termékenységbe stb. A művészi performanszokban ilyen átváltozásról nyilvánvalóan nem lehet szó. Talán pontosabban fejthetjük ki és írhatjuk le a legalapvetőbb jellemzőket, ha a rituálé és a művészi performansz néhány alapvető különbségéből indulunk ki.

A rituálé olyan tartósan biztos közösségen belül zajlik le, amelynek tagjai egy emberként hisznek a közösség számára alkotó és megtartó erővel bíró konstrukciókban. Ezzel szemben a művészi performansz során csak egy, a játék rövid idején belül létező közösség jön létre. E közösség tagjait a véletlen hozza össze; nem gyakorol bármilyen különösebb nyomást tagjaira, és nem kívánja tőlük, hogy egyformán viselekedjenek. Sőt, inkább azt teszi lehetővé, hogy tagjai szabadon nyilvánítsák ki és osszák meg egymással szubjektív benyomásait, érzéseiket, tapasztalataikat, értelem-elképzeléseiket, így vigyenek végbe nyelvaktusokat és testi cselekvéseket.

A rituálé működését nemcsak bizonyos kollektív konstrukciók biztosítják, hanem az is, hogy közös szemantikai univerzumra vonatkoztatva működik. A használt elemekhez, illetve az ezen elemekkel, elemeken megtörténő cselekvésekhez meghatározott, a közösség valamennyi, vagy legalábbis valamennyi beavatott tagja számára közös, szimbolikus jelentések társulnak, amelyek a rituálé sikerét biztosító alapvető előfeltételek egyikét jelentik. Ezzel szemben a művészi performansz egy művész szubjektív konstrukcióján alapul. Bár a performanszok – legalábbis Nitsch és Abramovič esetében – a nézők közös *universe of discourse*-ára appellálnak, ám anélkül, hogy a befogadók számára kötelezővé tenne bizonyos meghatározott jelentésképződést. Inkább arról van szó, hogy minden egyes néző számára lehetővé teszi, hogy a jelek anyagsága, a velük összefüggő testi tapasztalatok és a hozzájuk társított jelentések közötti szubjektív módon működő kölcsönös viszonyt mindenki

mindig másképp aktualizálja mégpedig anélkül, hogy a szemiozis folyamata valaha is lezáródna.

Ezekből az alapvető eltérésekből egy, a határ-, illetve a transzformációs fázist érintő lényeges különbség bontakozik ki. A liminalitás állapota, amelybe a rituálé az egyént helyezi, Turner szavaival élve egy bizonytalan, közötes létként: „a joggal, szokásokkal, konvenciókkal és ceremóniákkal jelzett pozíciók határán és között”<sup>14</sup> írható le és határozható meg. Amennyiben „a liminalitásban új játékmódok, a szimbólumok új kombinációi kerülnek kipróbálásra, hogy felhagyjunk velük, vagy éppen elfogadjuk őket”<sup>15</sup>, akkor a határfázis kulturális játéktereket nyit a kísérletek és az újítások számára. Ebből a szempontból a Nitsch akcióiban lehetővé vált új érzéki benyomások, a néző Abramovič-féle konfrontálása saját teste megsebzésének tabujá tett folyamatával, illetve Beuys találkozása a prérifarkasokkal összevethető az olyan hagyományos átmeneti rituálékkal, mint a tabu-ételek elfogyasztása, a test idegen szubsztanciákkal való bedörzsölése, a tetoválás és a darabokra törés, a szellemekkel, szörnyszülöttekkel, az emberi dimenziót meghaladó méretű testrészekkel és vadállatokkal való konfrontáció. Míg a rituáléban ez a fázis egy új, a társadalom által általánosan elismert státusz megszerzésével végződik, és ennyiben ténylegesen csak két helyzet, illetve identitás közti átmenet, azaz egy előzetesen kilátásba helyezett célhoz vezető út, addig a művészi performanszban maga az út, tehát a liminalitás állapota a cél. A liminalitás előállításával a művészi performansz játéktereket nyit az egyén számára, hogy önmagát folyamatosan újszerűen és másként észlelje, hogy mindig más és új ‘Én’ elképzelésére legyen képes.

Mindazonáltal a művészi performansz hatására létrejött átváltozás nem két rögzített állapot közötti átmenetet jelent, hanem bármilyen rögzített állapot „elvi” tagadását: leginkább egyfajta állandóan folyamatban lévő, mindig újraképződő, s így permanensen változó énképet feltételez. Az átmeneti rituálékra rájátszó és azokat speciális módon transzformáló művészi performansz tartós állapottá teszi a liminalitást.

Ez a sajátosság viszont együtt jár a színházi avantgárd és az itt vizsgált művészi performanszok

közötti másik fontos különbséggel. Kétségtelen, hogy a századelő színháza a színháznak a *kulturális performansz* más műfajaiba történő transzformációjával szintén a hangsúlyosan „a színház központi anyagaként” felfogott néző egyfajta átváltozását célozza meg. Ez az átváltozás azonban – az átmeneti rítusokhoz hasonlóan – egy helyzetnek egy másikká válását feltételezte: a polgári, lélektanilag kidolgozott individuumnak egy transzindividuális szubjektummá válását, mely ideológiai vagy világnézeti helyzetétől függően mindig másképp definiálódott<sup>16</sup>. Ezzel szemben az itt vizsgált művészi performanszokban az átváltozás olyan folyamatáról van szó, amely tartós állapotként jelenik meg, és nem vezet egy új és tisztán behatárolható identitáshoz.

Ha elfogadjuk ezt a tézist, akkor a művészi performanszok más értelemben ugyan, de átmeneti rítusokként foghatók fel és írhatók le. Ez azokra a hatvanas és hetvenes évek elejét jellemző kulturális, társadalmi és individuális válságtapasztalatokra is érvényes, amelyekről korábban már volt szó. A művészi performanszok nem tartalmaznak foglalkoznak velük, nem elemzik az idevezető okokat – még akkor sem teszik ezt, ha éppen olyan folyamatokra utalnak, amelyek (mint például a különböző tabuk, amelyek ellen Nitsch performanszai lépnek fel, és amelyekre Abramovič valamint Beuys is utal) kétségtelenül hozzájárultak a krízis keletkezéséhez. Sokkal inkább egy új kulturális paradigma megfogalmazásával és megvalósításával reagálnak a válságra. Ez mindenek előtt az energetikus test koncepciójára érvényes, ami a nyugati kultúrában hosszú ideje figyelmen kívül hagyott és elfeledett értékekkel ruhazza fel az emberi testet – olyan értékekkel, amelyek más korokban és kultúrákban (a performatív kultúrákban) mindig az olyan rituálék során valósultak meg, amelyekre a hatvanas és hetvenes évek művészeinek performanszai utalnak. A „rituálé” műfajának általuk végrehajtott, egyéni transzformációja pedig a kultúra értelmezésében eredményez hangsúlyeltolódást. E jelenség következtében (még ha nem is teljes mértékben) ismételt látóterünkbe kerül az a nyugati kultúrában már régóta elfojtott tény, hogy minden kulturális alkotásnak az emberi test az alapja, és hogy a test cselekvések útján teremt kultúrát. Nem

<sup>14</sup> Victor Turner: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. London, 1969. 95.

<sup>15</sup> Victor Turner: Variations on a Theme of Liminality. In.: Sally F. Moore, Barbara G. Myerhoff (szerk.): *Secular Ritual*. Assen, 1977. 40.

<sup>16</sup> Vö. Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas*. 2. Tübingen, 1990. 163–289.



azok az artefaktumok állnak tehát az érdeklődés középpontjában, amelyek e cselekvések által létrejöhhetnek, és amelyekre kultúránk és szellemtudományunk egészen a hetvenes, sőt részben még a nyolcvanas évekig is koncentrált. A figyelem sokkal inkább az energetikus testre és arra a múlt pillanatra irányul, amelyben a test cselekvéseket hoz létre és ezzel hatást vált ki, illetve amikor olyan erők keletkeznek, amelyekkel átváltozása során az 'Én' önmagát képes megváltoztatni. Ily módon a művészi performanszok olyan átmenti ritusokként foghatók fel, amelyek nemcsak kiutat mutatnak a hatvanas, hetvenes évek válságából, hanem azonnal rá is lépnek erre az útra.

A művészi performanszok azonban átmenti ritusként nemcsak az akkoriban aktuális kulturális, társadalmi és individuális válságokra vonatkoztathatók, hanem a XX. század nyugati kultúrájában végbemenő általános érvényű változásra is. A modernitás ugyanis nemcsak az anyagi kultúrát, azaz a szövegeket és az emlékműveket, hanem a stabil, önmagával identikus Én koncepcióját is előnyben részesíti a performatív folyamatokkal szemben. Ennek következtében a szöveg válik a kultúra paradigmájává. A művészi performansz viszont az anyagi kultúrát csak mint a performatív folyamatok alkotóelemét ismeri el, és a rögzített jelentést éppúgy tagadja, mint a stabil identitást. Ezért lehet egy új, performatív kultúra előképe és paradigmája,

amelyhez a nyugati kultúra mintha éppen most alkotná meg az átmenetet. Ahogy az egyén válságaiban és a társadalmi krízisekben azért kapnak helyet a hagyományos átmeneti ritusok, hogy a jelenlegi helyzetből az új felé tartó átmenet biztosan és veszélytelenül megtörténhessen, úgy az egyéni művészek alkotta, az átmeneti rituálékra épülő performanszok arra tesznek kísérletet, hogy biztosítsák és ezzel párhuzamosan elő is segítsék azt a kulturális mozgást, mely az elsődlegesen anyagi kultúrától egy új, performatív felé közeledik. Ez az átmenet a tudás új rendje, a szemiotikai mechanizmusok újabb fajtái, az Én és a Maga (Selbst) olyan újszerű koncepciói felé mutató folyamatként is felfogható, amelynek kielégítő leírására és definiálására még aligha vagyunk képesek – leginkább csak sejtéseink lehetnek róla. És ha a művészi performanszokra a régi szövegparadigmát alkalmazzuk, akkor ezek az események egy átmeneti kor jelzéseként olvashatók.

(Erika Fischer-Lichte: *Verwandlung als ästhetische Kategorie*. In: *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Szerk. E.F-L., Friedemann Kreuder, Isabel Pflug. Tübingen, Basel, Francke, 1998. 21–32.)

**Fordította Kiss Gabriella**