

SÜLI-ZAKAR SZABOLCS

A művészi újrarájátszás terei, helyei és tájai

„Tény, hogy 1910 körül a biztos tér összetört. Megszűnt a tudás (savoir), a társadalmi gyakorlat, a politikai hatalom józan tere, a mindennapi diskurzus tere mint az absztrakt tér, csakúgy mint a kommunikáció csatornája és közege; de a klasszikus perspektivikus tér és a geometria tere is, mely a reneszánszban alakult ki görög hagyományokon (Eukleidész tanaiból és a logikájából), s a nyugati művészetben és filozófiában testesült meg a település és a város formájában. Annyi megrázkódtatás, annyi csapás érte, hogy ma csupán erőtlén pedagógiai realitása létezik – nagy nehézségek árán – a konzervatív oktatási rendszerben. Az eukleidészi és a perspektivikus tér mint referenciarendszerek megszűntek olyan korábbi ’közhelyekkel’ egyetemben, mint a város, a történelem, az apaság, a zenei tonalitás, a hagyományos erkölcs stb., valóban döntő pillanat ez.”¹ (Henri Lefebvre)

Jelen írás arra tesz kísérletet, hogy az elsődlegesen temporális folyamatnak tekintett művészi újrarájátszásokat időbeliségük helyett térszemléleti aspektusukból közelítse meg, a MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ *Re:Re Művészi újrarájátszás, az újrarájátszás művészete*² című kiállításának négy mozgóképes alkotását elemezve, ismert térelméletek, sőt az ún. térbeli fordulat belátásainak alkalmazásán keresztül. Úgy vélem, hogy e kérdésfelvetés izgalmas adalékokkal szolgálhat mind az egyes művek, mind a vonatkozó – egy bő évtizeddel a kultúrakutatás e divatjának zenitje után újra helyzetbe hozni szándékozó – kiállítás kapcsán. A MODEM említett tárlata a művészi újrarájátszások, vagyis az ún. *artistic re-enactmentek* működés- és létmódját, antropológiai, szociokulturális, (művészet)történeti és elméleti kontextusait kívánta feltárni. Olyan sajátos, részvételen és együttműködésen alapuló performatív eljárásokat (idézés, torzítás, adaptáció, imitáció, variáció, alteráció, iteráció, repetíció stb.), amikor a művész előtérbe állít egy már lezajlott történetet, vagy megelevenít egy általa

¹ Henri LEFEBVRE, *Production of Space* [1974], transl. Donald NICHOLSON-SMITH, London – Oxford, Blackwell, 1991, 11, 25. A szövegrész a saját fordításom: lásd SÜLI-ZAKAR Szabolcs, *A térfelfogás tudományos és kortárs művészeti aspektusai a tércentrikus emlékművekben* (DLA értekezés kézirat), Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2014, 30.

² *Re:Re, Művészi újrarájátszás, az újrarájátszás művészete*, Debrecen, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, 2023. április 22. – szeptember 17. Kurátor: SÜLI-ZAKAR Szabolcs.

közvetlenül nem tapasztalt, de a kulturális emlékezethez hozzátartozó eseményt, esetleg újrabeállít, új kontextusba helyez egy (mű)tárgyat. Ekkor a múltra való hivatkozás nem pusztán a történelem és a megtörténtek megerősítése vagy épp öncélú újra át- és megélése, hanem az itt és most szempontjából mindig másként hozzáférhető és megtapasztalható emlékkép és hagyomány kritikai újrafelfedezése is. A tárlat a nagy narratívák monolitikussága helyett elsősorban az elbeszélte történetek pluralitásának fontosságára helyezte a hangsúlyt. Így a kiállítás a globális témák perspektívájától közelített a lokális felé, a kollektívától indult és jutott el a személyesig. A Turner-díjas Jeremy Deller *Az orgreave-i csatát* újrabeállító, a művészi újrajátszások egyik legtöbbet hivatkozott alkotásával kezdett, a médiareprezentáció kérdéseit feszegető Zbigniew Libera és Irina Botea Bucan munkáival folytatódott, a társadalmi és családi vonatkozású archívumok (Erhardt Miklós, Misota Dániel, Schuller Judit Flóra, Lola Arias), majd a köztér emlékezetének vizsgálatát követően (Katharina Roters, Szolnoki József, Pettendi Szabó Péter) a vallási rituálék (Tóth Kinga), a kulturális megidézések (Ingela Johansson, Esterházy Péter), végül pedig a transzgenerációs élmények személyes feldolgozásaihoz és a magányos életterek újraszínreviteleihez vezette a látogatót (Hofgárt Károly, Tasnádi József, Bögös Loránd).

A korábbi külföldi, főként performanszművészeti és multimediális akciók bemutatására vállalkozó re-enactment-tárlatokhoz képest a MODEM kiállítása – szokatlan módon – olyan izgalmas léptékváltásokkal operáló installációk (Kis Varsó, Takahiro Iwasaki, Bögös Loránd) felvonultatását kísérte meg, amelyek mediális összetettségük, technikai és anyaghasználati sokféleségük révén is szemléltették ennek a művészeti stratégiának a diverzitását, valamint rákérdeztek az *artistic re-enactment* fogalommal jelölt törekvések határaitra, lehetőségfeltételeire is. Így a multimediális művek ritmusát installációk tagolták a MODEM második emeleti nagylépékű kiállítóterében, melyek a történelmi események önkényes felidézései helyett egyéni és kritikai felülvizsgálatok voltak: a kollektív emlékezet mozgósítására, a múlt újraértésére és az emlékezéstechnikák újragondolására sarkalltak, a valószerű és a fikció határterületeit térképezték.

*

Az újrajátszás fogalma feltételez egyféle időbeliséget, időben történő eltolást, egy korábbi mozzanat későbbi eseménysorban megidézett folyamatának feldolgozását, arra irányuló utalást. Így az idő és a művészi újrajátszások kapcsolata értelmezhető akár az időbeli távolság szerint is, egyszerűen annak jellege miatt, ugyanis az újrajátszás az időben távoli eseményekre, korszakokra vagy alkotásokra reflektál. Ezáltal az idő mint fogalom összefonódik az alkotások újraterejtésével vagy rekonstrukciójával, a mű pedig ebből következően segíthet megérteni a különböző korszakok kulturális és történelmi örökségét: egyrészt az újrajátszás általában valamiféle kontextusba helyezi az eredeti eseményt vagy alkotást az idő múlásával, másrészt a múlt megidézésével

feltárja a társadalmi normák, értékek és perspektívák változását is. Ennek megfelelően a művészi újrajátszások lehetőséget nyújtanak az eredeti események vagy alkotások átértelmezésére az új időszak társadalmi kontextusában, hangsúlyozottan a jelen perspektívájából szemlélve azokat. Kijelenthető tehát, hogy a re-enactment mint művészeti forma olyan (újra)értelmező megnyilvánulás, amely soha nem hoz létre valódi ismétlést. Ezen temporális sajátágok mellett ugyanakkor legalább ilyen relevánsak lehetnek az újrajátszások spaciális jellegzetességei is.

A helyek, tájak és azok reprezentációi iránt a 20. század második felében, majd évszázadunk kezdeti évtizedeiben látványosan felfokozódott az érdeklődés. Bár a tér, a hely és a táj, valamint olyan, egészen friss fogalmak, mint a „mélytérképezés”³ körüli fokozott sürgés-forgás korántsem újkeletű, mégis, ha manapság egyre inkább dominál a humánföldrajzi szemlélet, abban óriási szerepe van az ún. „térbeli forradalomnak”. A 20. század második fele „150 éve az első alkalom,” – írja Edward Soja – „hogy az emberek térben gondolkodnak azonos betekintéssel az időről és a történelemről”. A tér és az idő egyenlőségének lételméleti állítása alapvető momentum a annak, amely végül a térbeli fordulattá nőtte ki magát.⁴ A szemléletváltás néha csupán szemantikai, azaz terminológiai és metaforikus alapú, amely a „tér”, a „hely”, a „táj” és a „térképezés” fogalmainak használatával függ össze, így jelölve ki földrajzi dimenziókat a kulturális termelés lényeges szempontjaiként. Azonban a térbeli fordulat ennél sokkal összetettebb folyamat, amely magában foglalja a térbeliség fogalmának és jelentőségének újraértelmezését, hogy olyan új perspektívát nyújtson, melyben a tér minden apró részében ugyanolyan fontos elem, mint az idő, valamint az abban kibontakozó emberi történések. Nemcsak azért releváns, mert minden térben történik, hanem azért is, mert kulcsfontosságú tudni, hogy hol történnek a dolgok, hogyan és miért. A tér és a hely fogalmai a kritikai gondolkodás központjába kerültek, így a földrajzi gondolkodás vitathatatlanul fontos szerepre tett szert az interdiszciplináris vizsgálatok megkönnyítésében, gazdagabb kontextusba helyezve ezzel a társadalmi kapcsolatok és a kultúra folyamatainak megértését.

A 20. század térbeli-társadalmi elméletei már nem csupán a tér meghatározását emelték fogalmi készletükbe, hanem a helyét, sőt a táját is.⁵ A társadalmi tér és

³ A mélytérképezés a kialakulóban lévő megközelítés a térképészet és a bölcsészet kereszteződésében, amely a térbeli reprezentációkat és magát az elbeszélések módját is magában foglalja. Célja a helyek alaposabb tanulmányozása jelentős mennyiségű földrajzi adat feltérképezésével, több forrásból, beleértve a szépirodalmat, a művészetet, a történeteket és az emlékeket.

⁴ Lásd erről Michel FOUCAULT, *Eltérő terek* = M. F., *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, ford. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147.

⁵ Lásd Georg SIMMEL, *A táj filozófiája* [1913] = G. S., *Velence, Firenze, Róma: Művészetelméleti írások*, ford. BERÉNYI Gábor, Budapest, Atlantisz, 1990, 99–110; Joachim RITTER, *A táj: Az esztétikum funkciója a modern társadalomban* [1963] = J. R., *Szubjektivitás*, ford. PAPP Zoltán, Budapest, Atlantisz, 2007, 113–144; Gaston BACHELARD, *A tér poétikája* [1958], ford. BEREZCKI Péter, Budapest, Kijárat, 2011; FOUCAULT, 147–157; LEFEBVRE.

hely összefüggésében – John Agnew szerint⁶ – három kitételnek kell teljesülnie ahhoz, hogy a tér helyé válhasson: *a konkrét hely* megadhatja a választ a *hol* kérdésre a másholhoz képest; *a lokálitás* a tér tényleges alakját jelöli, utalhat a szobában lévő falakra vagy a városokban fekvő parkokra és utcákra, valamint az ezzel együtt járó mindennapi tevékenységekre (munkára, szabadidőre stb.); végül *a hely szelleme*, amelyen az emberek egy adott helyhez fűződő személyes és érzelmi kötődését értjük. Mindebből adódóan a tér és a hely különbözőségét a következőképpen fogalmazhatjuk meg: a tér általános, távolságot jelent és jellemzően nyitott, míg a hely egyedi, azaz a határoltat és a közelit jelöli, ugyanakkor a térrel szemben konkrét jelentéssel is bír számunkra. Agnew szerint ezen „konceptuális ikrek” eltérései csak egymáshoz való viszonyukban definiálhatók és érthetők meg. A tér és hely egymáshoz való viszonyának elemzését a lépték és a méretarány fogalmai segíthetik, relativizálhatják. A lépték – ellentétben a méretarányal – nemcsak egy matematikai arányszám, hanem az egyén viszonyát is tartalmazó egység (ház, kert, szomszéd, város, nemzet, kontinens stb.). Így a hely ontológiai kérdés, hiszen különböző minőségekkel és aktivitással ruházzuk fel bizonyos térbeli fogalmainkat.

A tér és hely fogalmi árnyalatait és jelentésbeli különbségeit alapvetően meghatározza az ismeretelméleti irányzat, melyből megalkotásuk/megfogalmazásuk kiindul. E dichotómia feloldására több diszciplína, például a kulturális földrajztudomány is kísérletet tett: egyik, jellemzően elegáns – egyben vitatott – lehetősége a *táj* fogalmának bevezetése volt, amely egyszerre jelenthet konkrét területet, de a perspektíva végtelen terét is jelölheti.⁷ Denis Cosgrove legfontosabb állítása az, hogy a tér és a hely földrajzi koncepciója a táj motívumán keresztül vehet részt az intellektuális párbeszédben. A „táj nem csupán a világ, amit látunk, hanem egy konstrukció, a világ kompozíciója”, röviden „egy ideológiai koncepció”. Azaz a táj egyféle „látásmód”, melyben „az európaiak magukról és kapcsolataikról reprezentálták maguk és mások számára a világot”. A táj „a világ kompozíciója és szerkezete”, amit „ki lehetett sajátítani egy önálló, individuális néző által, akinek a tér összetételén keresztül és a geometria bizonyossága szerint a rend és a kontroll illúzióját ígerte”.⁸ A táj a tulajdonosuk által szemlélt, kisajátított birtok, amely rögzítheti és kontrollálhatja a földet annak térképi vagy tájképi reprezentációin keresztül úgy, hogy a valóságban a tervezést és az építést használja. A táj tehát egyáltalán nem semleges és tehetetlen, hanem társadalmi és kulturális jelentéssel és szimbolikával bír – egyféle „táj-ikonográfia”. A fokozottan megjelenő és több jelentésmódosuláson átesett tájfogalom a reneszánsz Itália és a 16. századi németalföldi kultúrkör „találmánya”, egyféle individuális és szociokulturális

⁶ John A. AGNEW, *Place and Politics: The Geographical Mediation of State and Society*, Boston and London, Allen & Unwin, 1987.

⁷ Denis COSGROVE, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison (WI), Wisconsin University Press, 1998, 85.

⁸ *Uo.*, 13, 15.

jelenség,⁹ a hétköznapi élet és a társadalmi ideál kapcsolatának kultúrafüggő, jellegzetesen nyugati megközelítése.

Mindezeket a belátásokat és azok implikációit szem előtt tartva az alábbi gondolat kísérletekben négy – térszemléletében eltérő – mozgóképes alkotás összevetését kíséreltem meg, a földrajzi-térbeli relevanciájuk aspektusából. Minden műnek lokációja van a világban, melynek ki kell fejeznie földrajzi képzeletét, amelyből ered.¹⁰ A *Re:Re* tárlat esetében ezek a lokációk különösen érdekesek abból a szempontból, hogy miként is *vannak a világban*.

1.

A történelem alternatív feltárásában és elemzésében különösen jellegzetes nemzeti hagyományt találhatunk Nagy-Britanniában. Hihetetlen népszerűséggel, hobbiszírién terjedő (társadalmi) gyakorlat, hogy amatőr régészek ezrei kutatják múltjukat, a rómaiak vagy Arthur király kastélyának nyomait hátsó kertjeikben. Ha nem kutatják, akkor felidéznek különféle hagyományörző események formájában, vagy a témában készült számtalan televízióműsor egyikét csodálják. A világhatalmi pozíciót, a jelentős és dicső múlt lokális és alulról szerveződő megélését, (történelmi) újrajátszását láthatjuk, amely jellemzően nem foglalkozik lelkiismereti problémákkal, például a gyarmatosítás okozta generációkon átívelő tragédiákkal és traumákkal. Ezzel szemben a tárlat első, bevezető műve, Jeremy Deller *Az orgreave-i csata (Ki egyet sért, mindenkit sért)*¹¹ projektje programadónak tekinthető mind a művészi újrajátszások, mind a kiállítás, mind pedig a térbeli-társadalmi összefüggések aspektusából. A mű az angol munkásosztály számára a mai napig érzékeny területet boncolgat: egy konkrét helyhez köthető drámai, traumatikus eseményt idéz meg, pontosabban ennek a korábban különösen fontossá vált helynek a szimbólumán keresztül tesz láthatóvá egy eseményt a jelenben. Deller alkotói módszerére jellemző, hogy különféle szakértőkkel, tudósokkal dolgozik együtt, új, érdekfeszítő tudományos és művészeti határátlépéseket valósítva meg. Olyan filmeket, installációkat, performanszokat és újrajátszott eseményeket hoz létre, melyek érzékenyen rezonálnak a társadalom legkülönbözőbb csoportjainak sajátos élezzemléletére és problémáira. Michael Morris, a művet forgalmazó Artangel társigazgatója szerint valójában ez a gesztus „egy szelet társadalomtörténet, amit nem »rekonstruáltunk«, hanem »újraéltünk«”.¹²

⁹ DREXLER Dóra, *Táj és tájértelmezés*, Budapest, Akadémiai, 2010, 41–42.

¹⁰ Edward W. SAID, *Orientalizmus*, ford. PÉRI Benedek, Budapest, Európa, 2000.

¹¹ Rendezte: Mike FIGGIS, készült az Artangel és a Channel 4 közös produkciójában, 2001, videó, 62’.

¹² Michael MORRIS, *Making The Battle of Orgreave*, 2002. <https://www.artangel.org.uk/project/the-battle-of-orgreave/> (Letöltés ideje: 2024. február 24. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)



[1. kép] Jeremy Deller: *Az orgreave-i csata*, videó, 62', állókép, 2001. június 17.

A nyolcvanas években a nyugati társadalmakban egy jelentős korszakváltás indult el. Véget ért az ipari preferencia a posztfordista gazdaságokon belül is, s valami olyan, alapvetően a szolgáltató szektorra épülő gazdaság kezdett kibontakozni, amiről Castellsnek az áramlások tereiről és az információ társadalmairól szóló írásaiban olvashatunk.¹³ Globális gazdasági folyamatok kerültek felszínre, új prioritások fogalmazódtak meg, egyre sürgetőbbé vált a fenntartható fejlődés, a környezetvédelem kérdése. Az ipari termelésről, különösen a nehézipar esetében, eltolódott a hangsúly a terciér szektorra. A társadalmi-gazdasági gyakorlatokban is alapvető eszközzé vált az informatika, az internet és a virtualitás világa. E folyamatoknak köszönhetően nemcsak a városi tér, az urbanizációs tendenciák, de a társadalom szerkezete is megváltozott. Mint minden jelentős társadalmi változás, úgy ez az átrendeződés is komoly konfliktusokkal járt, s nem volt ez másképp Nagy-Britanniában sem. A Thatcher-kormány struktúraváltó gazdaságpolitikájának következményeként kezdődtek meg a brit bányászok sztrájkjai 1984-ben.¹⁴ A bányászok rendőrséggel történő ütközetei,

¹³ Manuel CASTELLS, *The Rise of the Network Society* = M. C., *The Information Age: Economy, Society and Culture*, Malden (MA) – Oxford (UK), Blackwell, 1996, I, 21.

¹⁴ Castells a *The City and the Grassroots* című írásában a tiltakozó csoportok és a politikai mozgalmak formáira összpontosított. A – globális tőkefelhalmozás által az áramlások terében végbemenő – folyamatot a lokális életmód hálózati logika fenntarthatósága alá történő bekerüléseképp írja le, ahol a helyet végül megsemmisíti a tér. Manuel CASTELLS, *The City and the Grassroots: A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*, Berkeley (CA), University of California Press, 1983.

valamint a bányabezárások ellen küzdő egyezkedései a kormánnyal több mint egy évig tartottak, a legsúlyosabb összecsapás helyszíne Orgreave falu volt, 1984. június 18-án. A harc az üzemhez közeli mezőn kezdődött és a falun keresztülágazoló lovasági rohamban tetőződött. Deller *Az orgreave-i csatája* ezt az eseményt idézi meg, eredeti szereplőkkel és felkért statisztákkal. Művében különösen fontos, hogy a hajdani összecsapás résztvevőit, az azóta is egymás mellett élő egykori bányászokat és rendőröket kérte fel, hogy játsszák el a tizenhét évvel korábban történeteket, melyet filmre vettek. A film készítői az 1984-es eseményeket bemutató drámai fotókat vágta össze a 2001-es rekonstruált összecsapások jeleneteivel és megrendítően személyes vallomásokkal. A 800 szereplős produkció rendezője Howard Giles volt, a történelmi események rekonstrukciójának szakértője és az English Heritage nevű örökségvédelmi szervezet programigazgatója. Több szempontból rendhagyó maga az alkotói folyamat is, hiszen sem az eseményt, sem a filmet nem Deller rendezte, ugyanakkor őt jegyzik alkotóként. Deller státuszát még bizonytalanabbá teszi, hogy egyszerre szereplője, szakértője (?) és (újra)alkotója a csatának. E bizonytalanságot erősíti a munka műfaja is, ami nem művészfilm, hanem egy TV-re optimalizált, a BBC 4 csatornának gyártott film.

Az angol történelmi hobbi esetében elsősorban műkedvelőkre gondolhatunk, míg Deller újrajátszásában helyi lakosok, az egykori csatában résztvevők szerepeltek (statisztákkal kiegészítve), de mégsem ez a legfontosabb különbség a kettő között. Míg az első esetben romantikus történelmi játékokról van szó, a másodikban egy fel nem oldott, nem túl régi sokkról, a lokális társadalomban élő traumáról, mely egy konkrét helyhez kötődött. Ebben az esetben Deller célja az újrajátszás általi megismerés és gyógyulás elősegítése volt.

A traumát kiváltó esemény alapvető jellemzője, hogy az meghaladja a mindennapi élet tapasztalatát, s ezáltal nem illeszthető össze az életről addig kialakított értelemösszefüggésekkel. A trauma létrejöttéhez nem okvetlenül szükséges az esemény személyes elszívása, ugyanis a trauma tünetei egyaránt kialakulnak az áldozatban, de a szemtanúknál is. Sőt, az ún. másodlagos traumatizációtól az áldozat közeli hozzátartozói, barátai is szenvedhetnek, amennyiben részesednek az adott személy traumatikus tapasztalatából. A traumakutatás megkülönböztet egyéni és szociális traumát: a szociális a társadalmi élet alapszövetére gyakorolt olyan hatás, amely károsítja az embereket összefűző kapcsolatokat, és megkérdőjelezi a közösség érzését.¹⁵ Ebből a szempontból nemcsak az egymás mellett élő egykori bányászok és rendőrök az érintettek, hanem azok családjai is, vagyis lényegében az egész közösség. A trauma addig tart, amíg a negatív élményt a traumatizált személy szavakká, történetekké nem alakítja. E történet létrehozását segíti elő Deller alkotótársaival. Bármilyen meglepő, ebben a folyamatban a művész a komplex, dokumentumfilmes megközelítésével járul hozzá a meglehetősen terhelt történetek participatív újrajátszhatóságához.

¹⁵ Jörn RÜSEN, *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban*, ford. KARÁDI Éva, Magyar Lettre, 54. szám, 2004. ősz. Elektronikus formában: <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00038/rusen.htm>

Mint arra már utaltam, maga a mű dokumentációja egy TV-film, amely elsősorban a folyamat bemutatására szolgál, s csak közvetetten alkalmas az érintett közösség befolyásolására. Az igazi traumatikus élmény feldolgozásának szempontjából ugyanis nélkülözhetetlen a hely, annak lokális miliője. Ennek eredményeképpen a társadalmi folyamatok nem játszódhatnak le pontosan ugyanúgy a különböző tér-idő kontextusokban. E társadalmi trauma szűkebb értelemben egy adott közösséghez tapadt, akik számára a sztrájk csúcspontja, vagyis maga a csata vált az egész közösségre nézve traumatizáló eseménnyé. Így megállapíthatjuk, hogy a múlt, az emlékezet és a trauma is térbeliséggel bír. Ebben az esetben egy konkrét helyhez kötődik, melyet nagy valószínűséggel leghatékonyabban ugyanazon a ponton lehetséges feloldani. Szükségképpen ennek a nagy „konfliktuskezelő tréningnek” is az adott falu határában kellett lezajlania. A helyekkel kapcsolatban Relph megfigyelése alátámasztja azt az elgondolást, hogy a helyek tartós identitása nemcsak azok fizikai környezetén, hanem az ott végbement eseményeken, valamint az egyének és csoportok által azokhoz társított jelentéseken is múlik, melyeket az emberek tapasztalatai és szándékai teremtettek.¹⁶ Ebben az értelemben Deller társadalmi akciója mint művészi esemény létrehozott egy emlékhelyet, ami alapját képezheti a lokális társadalom megbékélésének. Ebből a szempontból *Az orgreave-i csatát* tekinthetjük újszerű emlékműnek és emlékezhelynek is – hogy meddig marad az, van és lesz-e utóélete, az már elsősorban a helyi lakosokon múlik. Nora megállapítása szerint azonban az emlékezet makacs és szervezett kitermelése, azaz történelemmé való átalakítása „minden közösséget arra kötelezett, hogy saját történelmének újjáélesztése révén újradefiniálja identitását. Az emlékezet kötelessége mindenkit önmaga történészévé tesz”.¹⁷

Jeremy Deller *Az orgreave-i csata* című nagyvolumenű újrajátszásában a konkrét helyen keresztül, annak identitását felhasználva teremtette újra a szociális traumát okozó eseményt, a lehető legtöbb egykori résztvevő bevonásával, a traumatikus esemény feldolgozása céljából. Akciójával a – Agnew-i értelemben vett – hatalom *terét* identitással bíró *helyé*, *sőt tájjá* változtatta vissza, vagyis – immár Cosgrove elgondolása nyomán – egy olyan környezetünket strukturáló és szimbolizáló ideológiai konstrukcióvá vagy kulturális képzetté, amit ki lehetett sajátítani egy önálló, individuális néző, vagy ebben az esetben egy egész társadalmi csoport által. Ugyanakkor, ha táj és tájkép felfogásához annak vizuális és verbális reprezentációinak megértése és használata szükséges, akkor fontos azt is felismerni, hogy Deller filmes képei nemcsak megjelenítői, hanem egyben alkotói is magának a „tájnak”. A film tehát „geografizálja” a különféle panoptikus politikai hatalmakat, a látszólag különféle területeket és az eltérő időt. Ha a művek bizonyos „helyek” ábrázolását kínálják fel a nézőnek, amelyeket egyfajta imaginárius térben helyez el, akkor ezeken keresztül viszonyítási pontokat is hoz létre, melyek révén

¹⁶ Edward RELPH, *Place and Placelessness*, London, Pion, 1976.

¹⁷ Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája*, ford. K. HORVÁTH Zsolt = P. N., *Emlékezet és történelem között*, Budapest, Napvilág, 2010, 22.



[2. kép] Jeremy Deller: *Az orgreave-i csata* a MODEM-ben. Fotó: Vigh Levente (MODEM)



[3. kép] Jeremy Deller: *Az orgreave-i csata* a MODEM-ben. Fotó: Vigh Levente (MODEM)

orientálódni lehet. Ebben az esetben a képzőművész munkáját is kartográfiai tevékenységnek lehet tekinteni, hiszen a térképészhez hasonlóan fel kell mérnie, tanulmányoznia kell azt a terepet, amelyet megmunkálni, reprezentálni készül. Meg kell határoznia, hogy az adott „tájnak” (megmutatandó anyagnak) mely sajátosságait fogja hangsúlyozni és mely karakterjegyeit fogja elfedni. Azaz a művész válogat és elrendez, kihagy és hozzátesz, szétválaszt és összemos, hogy megteremtse a reprezentáció önkényes formáját. Azonban e kortárs tájképek térelbeszélési módja is többféle lehet, attól függően, hogy az adott alkotás hogyan láttat és mi hogyan tekintünk arra. De Certeau¹⁸ elkülöníti az utcai járókelő és a felhőkarcolóból letekintő ember nézőpontját, és a kétféle perspektívához kétféle térelbeszélési gyakorlatot is társít: az előbbi az „útvonal”, míg utóbbi az ún. „térkép” típusú leírást jelöli. Vagyis az útvonalleírásban leginkább a tájolás dominál, hasonlóképpen, mint Walter Benjamin flâneur-je, aki szemlélődése során átszellemít dolgokat. Ezzel szemben a madártávlati, mondhatni isteni perspektívából történő térképleírásban a teória, a látás, az értelmezés kerül előtérbe, a felülemelkedéssel, azaz az egész átlátásával tulajdonképpen értelemmel ruházzuk fel az adott teret úgy, ahogyan csak egy mindentudó szerző képes rá. Az ilyen értelemben vett olvasás közben maga a befogadó is „geográfussá” válik, aki az „isteni térképet” tanulmányozza, deríti fel és interpretálja.¹⁹ A képzőművészeti kartográfia a mélytérképezést, a térbeli reprezentációkat és magát az elbeszélések módját is magában foglalja, amennyiben egy narratíva mindig megmutatja önnön pozícióját, orientációját, nézőpontját is, vagyis egyfajta sajátos formába öntött, értelemmel bíró „világot” reprezentál.²⁰ Ugyanis mindenkinek megvan, már csak származásából következően is, az a sajátos perspektívája, „polarizációja”, mely az adott hely, az otthon „szelleméből” táplálkozik. A boldogtalan korszakokban vágyunk az egykori boldog korok „ősképszerű” állapotára, a művészeknek ezt a térképét kell felrajzolni, hogy kivezethessen a „transzcendentális hontalanságból”.²¹

2.

Irina Botea Bucan *Meghallgatás egy forradalomhoz*²² című videójának forgatásán, Chicagóban, 2005 decemberében arra kérte az Egyesült Államokban élő, románul nem beszélő egyetemi hallgatókat, tanárokat és civileket, köztük török, koreai,

¹⁸ Michel DE CERTEAU, *Séta a városban*, ford. CZIFRA Réka = *Vizuális kommunikáció*, szerk. BLASKÓ Ágnes, MARGITHÁZI Beja, Budapest, Typotex, 2010, 355–367.

¹⁹ LÁSZLÓ Laura, *Irodalom és kartográfia*, Helikon, 2019/2, 133–134.

²⁰ Robert T. TALLY Jr., *Literary Cartography: Space, Representation, and Narrative*, Paper presented at the International Society for the Study of Narrative Conference, Austin (TX), 2008. Elektronikus formában: <https://digital.library.txst.edu/server/api/core/bitstreams/7ad929b5-b968-4935-8e62-570394901ee5/content>

²¹ *Uo.*

²² Irina BOTEA BUCAN, *Meghallgatás egy forradalomhoz*, 2006, videó, 22'49”.

kanadai, kolumbiai és amerikai állampolgárokat, hogy játsszák el az 1989-es romániai forradalomról készült amatőr videofelvételek és televíziós közvetítések képeit. A *Meghallgatás egy forradalomhoz* (2006) című művében a román művész az első olyan jelentős politikai-társadalmi eseményt idézi meg, amelyet először közvetítettek élő adásban, televízión keresztül, felülírva mindazt, amit addig a befogadásról gondoltunk.²³ Az esemény médiatörténeti jelentőségét tanúsítja, hogy Vilém Flusser fordulatként definiálta a korabeli romániai történeteket, ahol „nincs többé valóság a kép mögött. Minden valóság a képben van”²⁴ Baudrillard az első „televíziós forradalom” vonatkozásában pedig azt állította, hogy az eseményekkel párhuzamosan a tévében is zajlott a forradalom, és ezáltal az utca a stúdió kiterjesztésévé vált. Az ilyen mértékben felfokozott színházi jelleg²⁵ azt is jelenti, hogy a romániai televíziós forradalom újrajátszásának – dramatizált, idegen nyelvbe átfordított, különböző teretekbe áthelyezett – változatai a múltbeli esemény ismételhető teatralitását és teatralis ismételhetőségét osztják meg, mellyel nem eltávolítanak, hanem kérdések egész sorát eredményezik.²⁶ Vagyis felmutatják, hogy nemcsak a színpadiasság, a drámai beállítások ismételhetők, hanem maga az ismétlés aktusa is eredendően rendelkezik egyfajta drámai karakterrel. A résztvevők egy már megtörtént forradalom szerepére jelentkeztek, hogy dekonstruálják a forradalom lelkesedését, és rákérdézzenek, az hogyan is zajlik a jelenben. Ugyanakkor a mű a történelmi esemény dekonstrukcióját is elvégzi az amatőr videofelvételek és médiaképek rekonstrukciójával, ahol nem a történelmi események valóságával/hitelességével, hanem a televíziós képek pontos újraalkotásával foglalkozik, egyféle metakommentárként. Megpróbálja lemásolva újratereket az eredeti tv-adás technikai jellemzőit: színek, kamerabeállítások, kép- és hangminőség. A kettős képernyőosztás, mely az eredetit és az újrajátszást is mutatja, tovább fokozza zavarodottságunkat, folytonos pásztázásra, ugrálásra kényszerít. Az időbeli, kulturális, s legfőképpen a helyszínbeli eltérések megnehezítik a viszonyítási pontok létrehozását, melyek révén orientálódni lehetne. Így az adott „tájnak” (megmutatandó anyagnak) sajátosságai, karakterjegyei is mintegy furán lebegnek. A sajátos perspektíva, „polarizáció”, mely az adott hely, az otthon „szelleméből” táplálkozhatna, így lehetetlenné válik, megképezve az állandó otthontalanság terét.

²³ Jean BAUDRILLARD, *The Timișoara Syndrome: The Télécratie and the Revolution*, Columbia Documents of Architecture and Theory, 1993, II, 61–71.

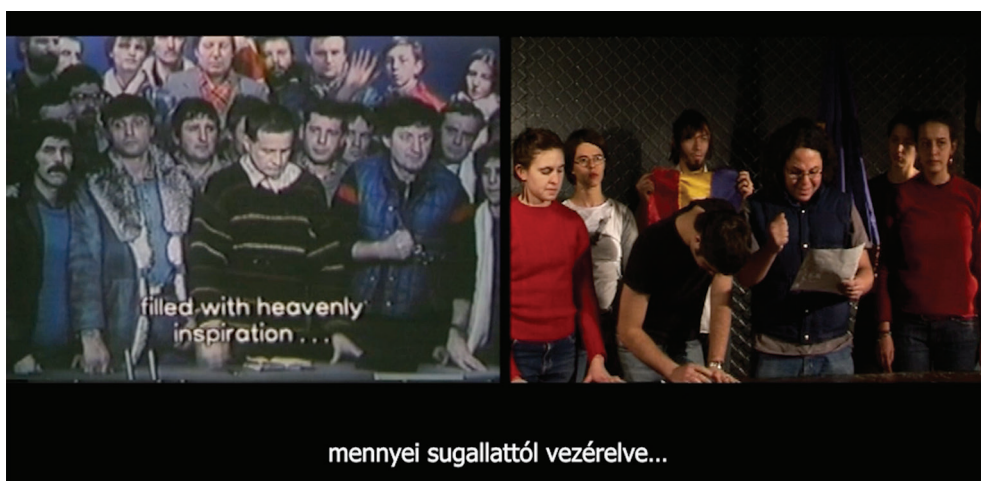
²⁴ Vilém FLUSSER, *A TV szerepe a román forradalomban*. Előadás *A médiumok velünk voltak (A televízió szerepe a román forradalomban)* című symposionon (Műcsarnok, 1990. április 6–7.). Leírt változat: *A közösségi tér kategóriái (a romániai forradalom fényében)*, Belvedere, 1990/6–7, 4–6. Elektronikus formában: <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser.htm>

²⁵ „Azt hiszem, Lessing volt az, aki azt mondta: »A színház célja, hogy növelje az együttérzést és a félelmet«. Így történt, Önök megkérdezik, vajon azok a holttestek, amiket láttunk, igaziak-e vagy sem? Hogy Temesváron a vizet tényleg megmérgezték vagy sem? Ezek rossz metafizikai kérdések. Az igazi élmény a képben van. A kép mögött történetek számunkra semmi haszonnal nem bírnak. A politikai magyarázat többé már nem érvényes. Nincs többé valóság a kép mögött. Minden valóság a képben van.” *Uo.*

²⁶ DÁNÉL MÓNika, *1989/Románia: Újrajátszás, archívum, történelmi esemény*, Híd, 2016/5, 5–30.



[4. kép] Irina Botea Bucan: *Meghallgatás egy forradalomhoz*, videó, 22'49", állókép, 2006.



[5. kép] Irina Botea Bucan: *Meghallgatás egy forradalomhoz*, videó, 22'49", állókép, 2006.

Botea művének időbeli (történelmi) és helybeli (geográfiai) eltolása, annak párhuzamos ütköztetése számos ponton újraláttatja az eredeti felvételeket: újrajátszásában a nők jelenléte láthatóvá teszi az archív felvételek férfidominanciáját a döntési helyzetekben. A legmeglepőbb ugyanakkor talán mégiscsak a Bukarest, Kolozsvár vagy Temesvár helyett a Chicago utcáira rázúduló, archív román mondatok, a román forradalom szlogenjeinek kontextuális idegensége: „Szabadság!/Libertate!”; „Igazság/Adevărul!”; „Szabad választásokat akarunk/Vrem alegeri libere!”. Botea újrajátszásában lenyűgözőek azok a nehézségek, amelyek abból fakadtak, hogy a résztvevők

az Egyesült Államok egyik nagyvárosának tereiben románul ismételték meg a dialógusokat, amely nyelven egy szót sem tudtak. Mindezt pedig a történelemolvasás nehézségeinek metaforájaként, valamint a nyugati gyarmatosítás elleni cselekedetként is értelmezhetjük.

3.

„Hogyan ábrázolhatjuk a nagy történelmi pillanatok: a nép lázadását, egy rezsim összeomlását, a határok lebontását?” – kérdezi Lola Arias, aki a szerepeket is felkínálja amatőr színészeinek. Arias sokoldalú alkotó, akinek munkássága különböző háttérű, eltérő történelmi tapasztalatokkal rendelkező embereket (háborús veteránok, volt kommunisták, migráns gyerekek stb.) hoz össze participatív színházi, filmes, irodalmi, zenei és képzőművészeti projekteken. Dokumentarista színházi produkciói a valóság és a fikció átfedéseivel játszanak. Egyrészt a színházban ülve lehetőségünk adódik bevonódni mások örömteli vagy csalódott elbeszéléseibe, belegabalyodhatunk azok összetettségébe, másrészt időnként szembesülhetünk azzal, hogy saját egyéni és kollektív történeteink mennyire is esetlegesek és törekenyek, valamint, hogy milyen változó és megoldatlan a társadalmi-politikai történelmet jelentő bizonytalan és veszélyes gépezethez való viszonyunk.²⁷

A MODEM-ben – videóinstalláció formájában először – kiállított videó-trip-tichonja az 1973-as athéni és a '89-es prágai bársonyos forradalmakat, valamint a szintén '89-es berlini fal leomlásának ikonikussá vált tüntetését rekonstruálja. 43, 30 és 26 év múltával az események helyszínén arra kérte az embereket, hogy emlékezzenek vissza személyes történelmükre, és játsszák újra ezeket a kollektív pillanatokot. A jelentkezők eldönthették, hogy közvetlen szereplői lesznek-e a történesek újraszínrevitelének, s ha igen, milyen szerepet adnának elő szívesen, vagy csupán nézői kívánnak maradni a rögtönzött előadásnak. Így a közönség egyszerre nézője és főszereplője is az újrajátszásnak. Az előadók spontán mód, próbák nélkül lépnek fel a kamera előtt, a szituációt kapják csak meg, a konkrét szöveg az előadás eseményében íródik, így a performansz kimenetele sok szempontból kiszámíthatatlan.

Marianne Hirsch posztemlékezet modellje szerint a kulturális, kollektív traumákra, vagy akár a politikai változásokat átélt nemzedékek utáni generációk tapasztalataira csak azon történetek, képek és viselkedésmódok révén „emlékeznek”, amelyek között az adott közösség tagjai szocializálódtak. A posztemlékezetnek a múlttal való kapcsolatát tehát valójában nem az emlékezés, hanem a képzeletbeli behelyezkedés, kivetítés és teremtés szervezi.²⁸ Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a felsorolt

²⁷ Lásd Tim ETCHELLS, *Foreword = Lola Arias: Re-Enacting Life*, ed. by Jean GRAHAM-JONES, Aberystwyth, Performance Research Books, 2019, 9–11.

²⁸ Marianne HIRSCH, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012, 106–107.



[6. kép] Lola Arias: *Meghallgatás tüntetéshez*, videóinstalláció.

Fotó: Vigh Levente (MODEM)



[7. kép] Lola Arias: *Meghallgatás tüntetéshez*, videó, állókép, 2014–2019 (Berlin)

imaginatív-kreatív műveletek az emlékezés aktusát –ha nem is teljes mértékben, de –eredendően meghatározzák. Lola Arias projektjének célja, hogy gondolkodásra ösztönözzön, hogy lehetővé tegye azokat a dolgokat, amelyek nincsenek a lehetőségeink skáláján, mert ha a valóságot új módon érzékeljük, akkor ezáltal talán új valóságot is teremthetünk. A társadalom hagyományai, normái és értékeivel foglalkozó szituációs-dokumentarista és részvételi színháza olyan tapasztalatokat és tudást közvetít, mely értelemteremtő, valóságképző erővel rendelkezik. Ezek a beavatkozások, performatív gyakorlatok olyan tapasztalat- és jelentésmódosulásokat eredményeznek, melyek alkalmasak társadalmi traumák és változások újraéledésére keresztüli feloldására.

A *Meghallgatás tüntetéshez* a kollektív emlékezettel, a politika mediatizáltságával, a fikció és a történelem kapcsolatával foglalkozik. A bevonódó újraélés performatív gesztusai által megváltozik a viszonyunk a múlthoz: ez már nem olyasmi, amit a könyvekben olvasunk, ugyanis amikor magunknak kell előadnunk, amikor a testünket helyezzük bele a szituációba, akkor megváltoznak az érzéseink is a helyzettel kapcsolatban. Hasonlóan, mint az emlékművek esetében: azok nemcsak a múltra emlékeztetik a társadalmat, hanem az arra adott reakciójukra is.

Deller lokalitásának, Botea oszcilláló otthontalanságának kulcsszerepe van alkotásuk stratégiájában, ahogyan Arias színházi terének is. Ezen heterotópia ugyanis képes egyazon reális helyen többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybegyűjteni,²⁹ az ennek következtében egymásra rétegződő jelentések ugyanakkor az idő feldarabolásával is járnak. Vagyis egy heterokronia is megképződik,³⁰ nyitások és zárások rendszerei jönnek létre, elszigetelve, egyidejűleg azonban átjárhatóvá is téve azokat, ahol „a világ nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő és szálakat keresztező hálóként tekint önmagára”.³¹ A világról alkotott reprezentációk térbeli viszonylatokban megképződő gondolati szerkezetekből állnak, ahol a tér politikai, társadalmi, és pszichológiai konstrukció, amelyben hatalmi kijelentések és diskurzusok keverednek személyes vágyakkal, érzetekkel és élményekkel. Az Arias által előtérbe állított toposzok minőségileg eloszló, élményekkel és érzelmekkel telített helyek, amelyek tele vannak kitüntetett pontokkal, irányokkal és eredőkkel, Bachelard-i értelemben vett, megkonstruált „átélt terekkel”. Így az emlékezet végső soron „nem emlékezhet bergsoni értelemben vett időbeli folyamatokra, csakis azoknak térbeli rögzüléseire. Az emlékek mozdulatlan képek, s minél jobban rögzülnek térben, annál pontosabbak”.³² Bensónk megismerésében Bachelard szerint sokkal fontosabb tehát meghitt emlékeink térbeli lokalizálása, semmint a külső élet-történet, melyet Arias akciójával teremt újra.

²⁹ FOUCAULT, 151.

³⁰ *Uo.*, 152.

³¹ *Uo.*, 147.

³² SZENTPÉTERI Márton, *Térpoétika: Irodalom és design a fizikai és kulturális terek határán*, Helikon, 2010/1–2, 14.

4.

Az eddig elemzett alkotásokhoz képest Ingela Johansson munkája bizonyos tekintetben eltér a felvázolt térelméleti képletektől, ugyanis az *Andrej Máriája*³³ egy olyan filmesszé Tarkovszkij svéd gyártású, *Áldozathozatal* című filmjéről, amelyet egy Svédországhoz tartozó szigeten, Gotlandon forgattak 1986-ban, és amely mű(vek) esetén a tájban történt események csupán a filmekken keresztül férhetők hozzá. Azaz itt kizárólag az imagináció és a képsíkok tereiről beszélhetünk: mindkét mű a művészi alkotás terére mutat, így egymáshoz való viszonyuk is e térben értelmezhető. Az egykori film főszereplője, Guðrún Gísladóttir izlandi színésznő, Ingela Johansson megkeresésére, harminc évvel a forgatás után tér vissza a helyszínre lányával, Vera Illugadóttirral, hogy megossza a film forgatásával kapcsolatos emlékeit. A film egy sajátos értelmezése és tiszteletadás Mária központi karakterének, a boszorkánynak, aki arra rendeltetett, hogy megmentse a világot a nukleáris katasztrófától. Mindez Tarkovszkij civilizációs kritikáját tárja fel, miközben a kulisszák mögötti történetek is napvilágra kerülnek Gísladóttir egyedi szemszögéből, a felidézés által. A forgatókönyv archív anyagokra és az alkotó beszélgetéseire támaszkodik a Tarkovszkij rendezésében részt vevő nőekkel, akiknek tapasztalatait Johansson döntő fontosságúnak ítélte meg.

A visszaemlékezést a filmes montázstechnika szövi össze az eredetivel. A montázsolás alkalmazásával az analitikus szétbontás és egy más logikájú fogalmi rend alapján történő szintetikus (újra)összeállítás, az időrétegek interakciója valósul meg, ami egyrészt analógiákat, váratlan korrelációkat és asszociációkat teremt a helyszínek, a tárgyak, a hangok és az intonációk sorozatai között, másrészt egyes jelenetek megidézésével, újrajátszásával a jelenbe rántva számunkra is hozzáférhetővé teszi a múlt történéseit. Így a narratíva középpontjába az idő és tér előrehaladásával párosuló egzisztenciális kérdések kerülnek, amelyeket a film készítésének emlékei visznek előre. Az anya-lánya kapcsolat nemlineáris története egyike azon motívumoknak, amelynek célja annak felmutatása, hogy az időbe vetve mindannyian egy kollektív, előre tartó alakulás részesei vagyunk az idő körkörös mozgásában. A repetitív cselekvések, a skandináv mozi minimalista elemekkel operáló, kompozicionálisan mégis gazdag jellege gyakran hív elő formai képzettársításokat. Az idősíkok egymás mellé állítása és egymásra helyezése akarva-akaratlanul az esetleges hasonlóságok és különbségek keresésére indíthatja a nézőt. Mintha Tarkovszkij műve a levegő, az atmoszféra költői univerzumában manifesztálna, míg Johansson munkája az ismétlődések és ritmusok áramlásaiba oltott párbeszédéből állna. Amíg Tarkovszkij az atmoszféra légies terét, addig Johansson a térben lebegő tárgyak helyét ismerteti, a tér univerzális, eltávolított és nyitott távolságát, míg a hely – még ha digitális is – lokális valódiságát. A két film bemutatásának párhuzamossága ezen konceptuális írek egymáshoz való viszonyaiban érthetőek meg. Ingela Johansson megidézése, újrajátszása

³³ Ingela JOHANSSON, *Andrej Máriája*, 2017, HD-video, 40'45".

ezáltal teszi személyessé az eredeti film absztrakcióját, közelivé téve és jelentéssel fel-töltve azt számunkra, mely az *Áldozathozatal* további értelmezését, aktualizálását és megértését szolgálja.



[8. kép] Ingela Johansson: *Andrej Máriaja*, HD-videó, 40'45", állókép, 2017 (Tarkovszkij)



[9. kép] Ingela Johansson: *Andrej Máriaja*, HD-videó, 40'45", állókép, 2017 (Johansson)

SÜLI-ZAKAR SZABOLCS
művészeti vezető, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ
egyetemi docens, Eszterházy Károly Katolikus Egyetem
suli-zakar.szabolcs@modemart.hu
suli-zakar.szabolcs@uni-eszterhazy.hu

Spaces, Places, and Landscapes of Artistic Re-enactments

Abstract: The paper explores artistic re-enactments through spatial perspectives, rather than temporal ones. Drawing on spatial theories and the “spatial turn” to shed light on the artistic process I analyse four moving image works in the exhibition *Re:Re, The Art of Re-enactment, Artistic Re-enactments* in MODEM. In the case of Jeremy Deller’s re-enactment of *The Battle of Orgreave*, for example, the artist transforms the space of power into a place with a unique identity, using its specific history to evoke and dissolve the trauma of the original event. In Irina Botea Bucan’s work, *Auditions for a Revolution*, temporal and spatial displacement reenacts the original shots and events, revealing the spatial aspects of artistic re-enactment. Lola Arias’s documentary theatre production, *Audition for a Demonstration*, contextualizes social upheavals, evoking the past to reveal changes in social norms, values, and perspectives from a spatial aspect. Finally, *Andrei Maria* by Ingela Johansson is a film essay on Tarkovsky’s *The Sacrifice*, where the airy space of atmosphere and the places of objects floating in space are combined in a montage film.

Keywords: re-enactments, place and space, landscape, spatial turn, Jeremy Deller, Irina Botea Bucan, Lola Arias, Ingela Johansson, *Re:Re, The Art of Re-enactment, Artistic Re-enactments* exhibition, MODEM

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/16-33.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) 