

BOROS LILI

A város tere és ideje

Gondolatok az ismétlésről és a művészi újrarájátszásról

A művészi újrarájátszás esztétikáját és módszereit tanulmányomban az irodalmi ismétlés egyik legjellemzőbb eleme, a tér – azon belül is a kronotoposz és a város kultúráképző jellege – felől kísérem meg értelmezni, különösen az egyes (például a posztsovjet témát problematizáló) művészi újrarájátszásokra jellemző városi hátterekre fókuszálva. Utalok továbbá az újrarájátszások (reenactments¹) és eljátszások (enactments), illetve a fiktív újrarájátszás megkülönböztetésére és jellegzetességére. Nem célom azonban a fogalom- vagy művészettörténeti áttekintés, hanem inkább egy olyan értelmezés megvalósítása, amely a művészi újrarájátszások nemzetközi és magyar szakirodalmában² kevésbé hangsúlyos módon jelenik meg: az irodalmi szövegben a parallelizmus mint szövegszervező elem meghatározásából kiindulva a térbeli pozíciók ismétlésének jelentőségéhez jutok el, és alkalmazom e szemléletmódot a művészi enactmentek és reenactmentek interpretációjában.³

Az ismétlés, ismétlődés a kultúra fennmaradását biztosítja, ugyanakkor meghatározza az élet és a vallás kereteit, az emberi létezés alapvető tulajdonsága. A képzőművészet rendszerének, műfajainak, témáinak, technikáinak alapvetése az – akár kritikus – ismétlés, enélkül elképzelhetetlen bármilyen jelhasználat vagy jelrendszer.

¹ Az újrarájátszás angol megfelelőjének, a „reenactment” helyesírásában a debreceni MODEM *Re:Re. Művészi újrarájátszás. Az újrarájátszás művészete* címmel rendezett kiállításához tartozó, ugyan az angol megfelelőt nem teljes következetességgel használó kiadványt követem. *Re:Re. A művészi újrarájátszás. Az újrarájátszás művészete*, szerk. SÜLI-ZAKAR Szabolcs, Debrecen, MODEM, 2023.

² Az újrarájátszás képzőművészeti formáival foglalkozott (beleértve a reperformanszokat) 2005-ben a Witte de With kiállítása: *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, ed. Sven LÜTTICKEN, Rotterdam, Witte de With – Center for Contemporary Art, 2005. Összegző szándékkal született meg a *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance* című tárlat, melyet két helyszínen, először a dortmundi MKV kiállítóhelyén, a PHOENIX Halléban, majd pedig a berlini KW-ben mutattak be 2007-ben és 2008-ban. Konceptió: Inke Arns, kurátorok: Gabriele Horn, Inke Arns. *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, ed. Inke ARNS, Gabriele HORN, Frankfurt am Main, Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2007.

³ A MODEM kiállításáról lásd BOROS Lili, *Részvétel – emlékezés – újrarájátszás*, 2023. <https://exindex.hu/kritika/reszvetel-emlekezés-ujrajatszas/> (Letöltés ideje: 2024. február 24. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes) Süli-Zakar Szabolcs kurátori koncepciójában szélesre tárja a művészi újrarájátszás meghatározását: a tárgyinstallációtól (Bögös Loránd) kezdve a regénymásoláson át (Esterházy Péter) a performatív szobrászatig (Pettendi Szabó Péter) befér gyakorlatilag bármilyen, valaminek a megismétlésén vagy felidőzésén alapuló műtípus. Ez a válogatás ugyanakkor rámutat arra is, hogy a kiválasztott alkotások közös eleme a tág értelemben vett ismétlés, akár egy képzelt esemény sor megismétlése vagy tárgyi (statikus) világba történő transzformálása.

Az ismétlés/ismétlődés nyomon követése az irodalomtudományban nem csupán a művön belüli motivikus/lexikai/hangalaki/cselekmény- vagy szüzsébeli – ezáltal parallelizmust létrehozó – rekurrenciára irányulhat, hanem a művek közötti hiper-, para- vagy intertextuális viszonyok⁴ felfedéséhez is hozzájárulhat. Ezekben az esetekben az ismétlést az idézés fogalomkörével bővíthetjük ki, azzal a megállapítással (Julia Kristevára, Gerard Genette-re, Igor Szmirnovra hivatkozva)⁵, hogy az intertextus sosem lesz azonos a pretextussal, és inkább forgatja fel az alkotások egymás közötti viszonyait, hoz létre diszkontinuitást és jelentésmódosítást, mintsem statikus kontinuumként láttatja magát és elődszövegeit. Itt nincs mód az intertextualitás elméleteinek a részletezésére, az viszont nyilvánvaló, hogy a művészi szándékú ismétlés magában foglalhatja az ismételt eseményre/helyre vonatkozó narratívák megkérdőjelezését, a „kritikus” szándékot.⁶

Inke Arns *A történelem ismétli önmagát* című írásában⁷ (mindenféle ráutalás nélkül) erősen érzékelhető a Susan Sontag-féle, az együttérzés lehetetlenségét jelző médiakritikus és a posztmodern diskurzusból átörökített, a nagy narratívákat megkérdőjelező szemlélet. Pedig napjainkban a történelemtudományt is egyre inkább meghatározza az ún. memory studies,⁸ melyhez a kognitív pszichológia más irányból, az objektív emlékezés lehetetlenségének, a megtörtént események „tényleges” rekonstrukciójának a tagadásával járul hozzá. Ennek következtében „a kortárs diskurzus már nem abszolutizálja az emlékezetet vagy például magát a szemtanút”,⁹ a művészi újrajátszások pedig a múltnak jelenben történő relevanciájáról szólnak, és elbizonytalanítanak, hogy mit is jelentenek valójában. Arns a kísérteties (*uncanny*) jelenlétét azonosítja a performatív ismétlésben, melynek okát abban látja, hogy a történések megtapasztalására csak közvetetten (például a tömegmédiá által) van lehetőség. Süli-Zakar Szabolcs megfogalmazásában – „a reenactment mint művészeti forma olyan (újra)értelmező megnyilvánulás, amely soha nem hoz létre valódi ismétlést”.¹⁰ A pusztán az ismétlés gesztusán alapuló művek, vagy valaminek a rekonstrukciója, újraalkotása nem teszi az adott munkát újrajátszássá. Mint ahogyan az ismétlésnek sem minden fajtája újraértelmező: az orosz kultúra egyik meghatározó jegye az

⁴ A transztextuális viszonyok típusait Gerard Genette alapján említem: Gerard GENETTE, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Monika, Helikon, 1996/1–2, 82–90.

⁵ Lásd például Julia KRISTEVA, *A szövegstrukturálás problémája*, ford. KOVÁCS Tímea, Helikon, 1996/1–2, 14–22.

⁶ Gadó Flóra Robert Blacksonra hivatkozva hangsúlyozza, hogy az újrajátszások valamilyen módon mindig magukba foglalják a kritikus ismétlésnek a lehetőségét. GADÓ Flóra, *Az újrajátszásról: Mi az a művészi újrajátszás? = Re:Re. A művészi újrajátszás*, 51. Vö. Robert BLACKSON, *Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture*. <http://atc.berkeley.edu/201/readings/Blackson.pdf>

⁷ Inke ARNS, *A történelem megismétli önmagát: Úrajátszás-stratégiák a kortárs (médiá) művészetben és performanszban*, ford. LAKÓ Zsigmond = *Re:Re. A művészi újrajátszás*, 19–43.

⁸ Lásd például GYÁNI Gábor, *A történelem mint emlék(mű)*, Budapest, Pesti Kalligram, 2016.

⁹ GADÓ, 49.

¹⁰ SÜLI-ZAKAR Szabolcs, *Műleírások = Re:Re. A művészi újrajátszás*, 80.

ismétlés, az ortodox liturgiát (és általában a liturgiákat) a rituális ismétlés elve jellemzi, mely éppen változatlansága révén teremt folytonosságot (az ikonok esetében a kép hitelességének a záloga). A repetitív cselekedet, a mechanikus ismétlés elvén alapulnak az izlandi Ragnar Kjartansson performanszai, például a *Bánat legyőzi a boldogságot* című, eredetileg 2007-ben, majd 2014-ben a Manifesta 10 alkalmával előadott 24 órás koncert a Vityebszki pályaudvaron, az első osztályú utasok egykori várótermében.

A regényszöveg performativitása, folyamatszerűsége sokkal inkább megalapozza azt a tapasztalatot, ami az enactmenteket és reenactmenteket is jellemzi: az időben elkülönülő, de azonos helyszínen megjelenő személy számára a hely azonossága az összehasonlításra ad lehetőséget (a lényegében változatlan locusban az események közötti diszkrepancia erősödhet). A bahtyini kronotoposz- (tér-idő-)elmélet nem teljesen erről szól, de láttatja a tér- és időbeli viszonylatok lényegi összefüggéseit (maga a kronotoposz, ahogyan Bahtyin is utal rá, a természettudományok, az einsteini relativitáselmélet alapján honosodott meg): fő tézise, hogy tér és idő egymástól elszakíthatatlan, mivel „az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művészileg látható alakot ölt, a tér pedig [...] történetté nyúlik ki”.¹¹ Nem állítom, hogy bahtyini kronotoposz-fogalom közvetlen hatással bír a művészi újrajátzásokra, de használható szempontokat kínál azok térbeli vonatkozásainak értelmezéséhez. Merthogy Bahtyin szándéka regénytípusok, a különféle, műfajilag tipikus kronotoposzok azonosítása, melyek cselekménye nagyon tágas és változatos földrajzi háttérben bontakozik ki, a kényszerű térbeli mozgástól kezdve (üldözés, keresés, menekülés stb.) a visszatérésig (értelmezésében ez az ember önmagával való azonossága) a biográfiai és történeti idő viszonylatában. Bár Bahtyin ezzel már kevésbé foglalkozik, a nézőpontunkból a visszatérés, a helyszín ismétlése az, ami az újraélésre, a tettel való szembesülésre ad lehetőséget, és összesűríti a hős útjának két végpontja közötti eseményeket.

A művészi térhasználatban a városi tér kiemelt jelentőségű, tekintve, hogy számos esetben a művészi eljátszások és újrajátzások szervezőeleme lehet. A filozófiai diskurzusban bekövetkező „téri fordulat” (spatial turn, 1989, Edward W. Soja) a humán tudományokban a térre vonatkozó kutatások jelentőségét növelte, és e diskurzus már térviszonyokról beszél.¹² A kultúra egészét nyelvként értelmező Jurij Lotman a *Pétervár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái* című írásában (1984) a város összetett szimbólumrendszerével foglalkozik.¹³ A pétervári Új Akadémisták

¹¹ Bahtyin 1937–38-ban írta *Formi vremeni i hronotopa v romanye (Az idő és a kronotoposz formái a regényben)* című tanulmányát. Ennek részletét magyarul *A szó esztétikája* című kötet *A tér és az idő a regényben* fejezetében közölték. Mihail BAHTYIN, *A szó esztétikája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Gondolat, 1976, 257–302.

¹² REGÉCZI Ildikó, *Térképzetek az orosz irodalomban*, Budapest, Pesti Kalligram, 2015, 37–38.

¹³ Jurij LOTMAN, *Pétervár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái* = *Kultúra, szöveg, narráció: Orosz elméletírók tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994, 186–210.

elnevezésű csoport a 19. századi orosz kultúrát és várostörténetet is meghatározó teátralizáltságot a képzőművészet nyelvén tematizálta, így például Olga Tobreluts is az eljátszás lehetőségeit alkalmazta.¹⁴ Lotman Szentpétervár kulturális rétegzettségét a saját–idegen metszéspontjában (vö. Amszterdam, Velence mintájára: az új Róma), Moszkva ellenpontjaként azonosítja, mely dichotómia a város történetének kezdetétől jelen volt (vö. Puskin: ablak Európára) és a 18–19. századi pánszlávista gondolatokban is kifejeződést nyert. Az alapítás körülményeiből fakadóan a város szemiotikájában ezért a „saját” és az „idegen” szorosán összefonódott, és a periódus kultúrájának önértékelésében vált meghatározóvá.¹⁵ Éppen heterogenitása, más szintekhez és más nyelvekhez tartozása miatt lehetett a város képes arra, hogy – Lotmannel szólva – a kultúra generátorává váljon: „Arról van szó, hogy ez a város nem arra való, hogy éljenek benne; ez a város reprezentációra született.”¹⁶ V. Ny. Toporov alkotja meg az ún. pétervári szövegnek a fogalmát,¹⁷ s ebben a szövegegyüttesben Puskin *A bronzlovas* című poémája kiemelt helyet foglal el. A városi teret reprezentatív volta miatt, teátralizációjából fakadóan színpadként, élő színházként használták az említett pétervári Új Akadémisták is. „Pítjer”, a városi tér, ahol a mindennapi élet inkább fut a cári rendszer, majd a szovjethatalom színpadán, a posztszovjet időszakba átörökített konfliktusokat képes magában hordozni. Ezért is lehet releváns a művészi újrajátszások, sőt mi több, kurátori pozíciók számára is a városi *locus* vizsgálata – az ezt aktivizáló művekről és eseménysorozatról fogok szólni az alábbiakban.

¹⁴ A pétervári Új akadémisták csoportja egyik tagjának, Olga Tobreluts-nak a kiállítását *Mitológia újratöltve* címmel a MODEM-ben rendezték meg 2017-ben.

¹⁵ Lásd még Boris GROYS, *Oroszország mint a Nyugat tudatalattija*, ford. BALOGH Magdolna, KRASZTEV Péter = *Az orosz kultúra Nyugat és Kelet között*, szerk. SZŐKE Katalin, BAGI Ibolya, Szeged, Bölcsész konzorcium, 2006, 233–246.

¹⁶ Jurij LOTMAN, *A város és az idő: Jurij Mihajlovics Lotmannel beszélget Mihail Lotman, Ljubava Moreva és Igor Jevlampijev = Történelem és mítosz: Szentpétervár 300 éve*, szerk. NAGY István, Budapest, Argumentum, 2003, 147.

¹⁷ V. Ny. TOPOROV, *Pétervár és a pétervári szöveg az orosz irodalomban: Bevezetés*, ford. SZITÁR Katalin = *Történelem és mítosz*, 317–336.



[1. kép] Olga Tobreluts: *Birodalmi tükröződések* (részlet a sorozatból), 1993, fotónyomat, 120 × 100 cm, Állami Orosz Múzeum, Moszkva. © A művész jóvoltából

Az újrajátszás 2000-es évekbeli „reneszánsza” szorosan összefonódik az együttműködésen és/vagy részvételen alapuló művészeti gyakorlatok térnyerésével.¹⁸ A részvételiség és újrajátszás ismert történeti példája az 1920-ban 8000 résztvevővel, több mint 100 000 néző előtt megrendezett proletkult tömegjelenet, a Téli palota ostroma.¹⁹ Az 1920-as

¹⁸ Lásd Claire BISHOP, *A szociális fordulat: A kollaboráció és elégedetlenei*, ford. SOMOGYI Hajnalka. <https://exindex.hu/nem-tema/a-szocialis-fordulat/>; Jeremy DELLER, *The Battle of Orgreave // 2002 = Participation*, ed. Claire BISHOP, Cambridge (MA) – London, The MIT Press – Whitechapel Gallery, 2006, 146–147; ARNS, 31.

¹⁹ Vö. Claire BISHOP, *Introduction = Participation*, 10–11.

eljátszás tulajdonképpen eredeti helyszínén, egy köztéri színházi előadást jelentett, a szereplők koordinálásában pedig olyan avantgárd művészek vettek részt, mint például Kazimir Malevics és Vszevolod Meyerhold. Majd mozivá „változott” Szergej Eisenstein *Október* című, 1927-es filmjében olyanokkal, akik sokan részt vettek az eredeti ostromban. András Edit *Határsértő képzelet* című, 2023-ban kiadott könyvében *Az eljárás újrajátszása* című alfejezet felvezetéseként (Képzeletbeli forradalom) – másokhoz, például Inke Arnshoz, Claire Bishophoz, Maria Lindhez²⁰ hasonlóan – felidézi a Téli Palota ostromának újrajátszását.²¹ Frederick E. Corney, aki emlékezetprojektként értelmezi ezt az 1920–21-es eseményt, hangsúlyozza, hogy az a résztvevők számára aktív befogadást jelentett, valamint lehetővé tette, hogy egyének, tömegek írják be magukat a történelembe. András erre utalva ír a pétervári Sto gyelaty? (magyarul helyesen Mit tegyünk?, mivel a csoport neve idézet – de erről bővebben alább) művészcsoport a személyes, szubjektív történelmet előtérbe helyező *Kirekesztettek* (2014) című munkájáról, melyben főiskolások neveztek meg elfeledett hősokeket, és zombipózbba merevedtek. Ezt fejleszti tovább a 2017-es *Palota tér 100 évvel később: A zombi négy korszaka* című videó: nem egy megtörtént esemény eljárása, hanem a térbeli szituáció, a szentpétervári Palota tér mint visszatérő „háttér” teremti meg a kapcsolatot múlt és jelen között.



[2. kép] Sto gyelaty?: *A zombi négy korszaka*, 2017, videostill.

© A művészkollektíva jóvoltából

²⁰ Maria LIND, *Complications; On Collaboration, Agency and Contemporary Art = New Communities*, ed. Nina MÖNTMANN, Toronto, The Power Plant and Public Books, 2009, 63–64.

²¹ ANDRÁS Edit, *Határsértő képzelet: Kortárs művészet és kritikai elmélet Európa keleti felén*, Budapest, Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet, Eötvös Loránd Kutatási Hálózat, 2023, 177–180.

A művészi újrajátszások megjelenésének időszakában éppen a performanszművészet klasszikusainak felidézése hangsúlyos képzőművészeti jelenség volt a nemzetközi szinten, mint ahogyan azt Marina Abramović *Hét könnyű darabja* (Seven Easy Pieces, Guggenheim Museum, New York, 2007) című reperformansa, vagy ezt megelőzően az *Egy kis megismételt történelem* (A Little Bit of History Repeated, Kunst-Werke Berlin, 2001), illetve a *Reperformansz rövid története* (A Short History of Reperformance, Whitechapel Art Gallery, 2002–2003) kiállítások jeleztek. E példák, illetve a performansz fotókkal és mozgóképekkel történő dokumentálása körüli szakmai diskurzus veti fel azt a kérdést, hogy a (mozgó)képpé vált újrajátszások a végnek tekinthetők-e, amikor reprezentációkként élük további életüket.²² A történelmi újrajátszásoknak összetett az időhöz való viszonya, hiszen egyszerre szakít ki a jelenből, s ad aktuális kihívást is a jelen számára. Tér-idő viszonylatában tehát nem csupán a cselekvéssor ismétlése: a helyszínre való visszatérés próbálja megszüntetni az időben áthághatatlan akadályt, a múltba való „tényleges” visszatérést. Az idő faktora lesz az, ami bármiféle újrajátszást (és ismétlést) elkülönböltet a lineáris időben valóban megtörtént eseménytől, amelynek értelmezését éppen az időbeli távolság teszi lehetővé – a *megélt* esemény az újraélés és értelmezés során az időhöz való ellentmondásos viszonyban fejeződik ki.

A művészeti újrajátszások műfajának művészettörténeti előzménye az akció és az akcióművészet volt. Már a hatvanas években hangsúlyos irányná válik az ismétléssel – a művészi alkotás folyamataival és az értelmezéssel – való foglalkozás, maga az ismétlés pedig több esetben válhat önreferenciálissá.²³ Mike Bidlo – az appropriáció posztmodern gesztusával – valójában nem a cselekvést (újrifestés, másolás), hanem annak eredményét „állítja ki” például *Nem Pollock* (Not Pollock) című sorozatában: az egyedüli változtatás a címadás, amely rámutat szerzőség és alkotás problémájára. Bidlo, aki a Pollock-mítosz, a „big name” kialakulásában és működésében rendkívül érdekelt volt, *Re: Painting Blue Poles* (1982–2004) filmjében maga játszotta el a „nagy” művész szerepét, aki festi Pollock *Blue Poles* című alkotásának új változatát a New York-i Metropolitan Museum lépcsőjén – ez a TV által közvetített média-esemény volt.²⁴ A Harold Rosenberg-féle „art as an act”, „art as an event” igen nagy hatással volt a fiatalabb művészekre, például Allan Kaprow-ra. Az említett With de Witt kiállításának katalógusában Lütticken Hans Namuth Pollock-fotóin keresztül szemlélteti a művészeti aktus, esemény és performansz kép(sorozat)ként elérhető, az

²² LÜTTICKEN, 5.

²³ Vö. Erhardt Miklós fentiekkel összecsengő megállapítását, miszerint a kortárs művészet eredendő önreferenciája posztmodern örökség, és az újrajátszások egyre inkább választanak ki jelentősnek ítélt művészeti gesztust. Kovács Edward, *Megszüntetve megőrzött parrézia: Interjú Erhardt Miklóssal „...hogymár nem leszek az, aki szerettem volna lenni” újrajátszása kapcsán*, Balkon, 2023/7, 27–32.

²⁴ Az 5 perc hosszúságú állóképek során bemutatták az említett, Witte de With kiállításán. A reprodukciókat közli LÜTTICKEN, 135.

„akciófestő” prototipikus alakját megteremtő jelenséget.²⁵ A kamera jelenléte a „beállítás”, a teátralizáltság érzését keltheti, a médiareprezentáció pedig a passzivitásig redukálhatja az azon keresztüli befogadó állapotát.²⁶ Mindkét szempont ellentmond a performatív művészeti gyakorlatok abbéli szándékának, hogy élővé tegye a művészetet, tehát az újrajátzások rögzítése, hasonlóképpen a performanszművészet fotografálásához, egyik lényegi elemét veszíti el, ti. a közönség aktivitását.

A kultúra teátralizálása²⁷ szorosan összefügg a történelmi események médiareprezentációjával, így például a romániai forradalom vagy 09/11 médiaképeinek „karrierjével”: azzal, ami a valós, többségében emberi szenvedést, a fájdalmat és a halált reprezentációvá változtatja.²⁸ A performatív művészeti gyakorlatok éppen a befogadó mások fájdalmához tökéletlen viszonyulását korrigálják azáltal, hogy élővé, részvételivé, eseményszerűen megtapasztalhatóvá teszik a múlt történéseit. A történelmi újrajátzások közül az egyik legnépszerűbbek a csataeljátzások, melyeknek hitelességét az eredeti helyszínhez hasonlatos, ámde más helyszínen hozzák létre. A művészi újrajátzások – a rekonstrukció lehetetlenségének kifejezésétől vezérelve – jelentésképző elemmé teszik azt, hogy az eredeti helyen (Jeremy Deller: *Az orgreave-i csata [Ki egyet sért, mindenkit sért]*, 2001²⁹) vagy másik helyen (Zbigniew Libera: *Pozitív*, 2002–2003) zajlik az esemény, amely meghatározott módon azonosítja vagy elkülöníti az eseményeket, rámutatva a szerzői szándéokra és a befogadói értelemezés irányítására. A helyszínre való visszatérés lehetővé teszi nemcsak a behelyezkedést, hanem az önmagára való rátekintést, önreferenciálissá változtatva magát az aktust, mint ahogyan Pettendi Szabó Péter fogalmaz a MODEM-ben bemutatott *Emlékmű* (2016) című videója kapcsán: „visszaálltam egy olyan helyre, ahol azelőtt évtizedeken álltam már”³⁰

A városi térben tetten érhető az, amit Walter Benjamin a *Jetztzeit* fogalmával értelmez: a francia forradalom újjáélesztette, újraélte, újrajátzotta az ókori Rómát, Napóleon alatt a köztársaság birodalommá lett, az egyik Rómát egy másikra cserélte.³¹ Vagy Szentpétervár építészeti programját az alapító, Nagy Péter európai kulturális orientáltsága határozza meg. Utóbbi arra az időszakra esik, amikor szintén aranykorát éri a kertművészetben a távoli tájak, korok felidézése, a Kelet épületeinek felfedezése és megjelenítése, de leginkább a télikert (pálmaház, orangerie stb.) elterjedése: távoli *locus*okat birtokolhat így a tulajdonos, idő- és térbeli akadályokat leküzdve

²⁵ Uo.

²⁶ Uo.

²⁷ Uo., 25.

²⁸ Susan SONTAG, *A szenvedés képei*, ford. KOMÁROMY Rudolf, Budapest, Európa, 2004.

²⁹ DELLER, 146.

³⁰ DON Tamás, *Pettendi Szabó Péter emlékművéről*, interjú, Balkon, 2023/7, 39.

³¹ Walter BENJAMIN, *Über dem Begriff der Geschichte = Gesammelte Schriften, I-II: Abhandlungen*, hg. Rolf TIEDEMANN, Hermann SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 701. Idézi: LÜTTICKEN, 42–43.

épülettípusokat megismételve elégítheti ki (kulturális) vágyát, fejezheti ki (politikai) szándékát. Az ismétlés és újrajátszás egyértelműsítésének (ti. hogy mit ismétlünk vagy játszunk újra) így feltétele a hely meghatározása, amely biztosítja a cselekmény kontinuitását, vagy éppen a diszkontinuitás egyértelműsíti a vonatkoztatást.

Az alábbiakban a Szentpéterváron 2014-ben megrendezett jubileumi, kettős évfordulót ünneplő Manifesta 10-et és köztéri programját szeretném felidézni. Annak okán, hogy az újrajátszások és eljátszások formáin belül a várost nemcsak értelmező keretként, díszletként használták, hanem a helyszín aktív részesévé vált a jelentésformálásnak is. A Joanna Warsza által kurált köztéri programok koncepciójának kiindulópontjául éppen egy városi háló, a vasúthálózat szolgált. Oroszország első vasúti pályaudvaráról, az Oroszországot Nyugattal összekötő Vityebszki pályaudvarról indultak járatok Tallinnba, Kijevbe, Vilniusba, Kisinyovba és Varsóba – Warsza ez alapján hívott meg alkotókat kelet-európai országokból (Moldova, Grúzia, Ukrajna, Litvánia, Észtország, stb.): Szentpétervár *locus*án keresztül a város alapításától kezdődően aktuális, de folyamatosan változó kérdést aktivizálták a programmal, és a 'Kelethez vagy Nyugathoz, Európához vagy Ázsiához tartozunk?' kérdést anticipálták. A Manifesta 10 kuratori stratégiáját ekképpen alapvetően határozzák meg az ikonikus, (kultur)történetileg is terhelt helyeken történő újrajátszások, vagy (fiktív események) eljátszásai: kevésbé a kollektív, hanem inkább a privát történések szemszögéből. A köztérhez ugyanis mindenkinek fűződik (egyéni és közösségi) tapasztalata. Mind Warsza, mind a főkurátor Kasper König a „hely”-et választotta szervezőelemként: König esetében ez az Ermitázs és a felújított, illetve kiállításoknak átadott vezérkari épület részei voltak, Warsza pedig a korai avantgárdhoz kötődő pétervári helyszíneket jelölte ki, hogy a privát, publikus és politikai kérdésekkel foglalkozzanak.

Hedwig Fijenenk – aki azóta is biennáleigazgató – a 2014-es Manifesta 10 katalógusát³² bevezető szövegének címe egy idézet idézése: *Sto gyelaty?* (Mit tegyünk?). Nyikolaj Csernisevszkij 1862-ben írta meg *Sto gyelaty?* című regényét, mely egyes vélekedések szerint hozzájárult az orosz forradalom előkészítéséhez, az első szocialista munkás önszerveződéshez, és fellépett az autoritások ellen.³³ 1902-ben Vlagyimir Iljics Lenin Csernisevszkijtől kölcsönözte röpiratának címét, mely hozzájárult a mensevikekkel való szakításhoz. Ugyanezt a nevet választotta a már említett *Sto gyelaty?* művészkollektíva, akik végül visszautasították Kasper König az Ermitázsban és a Vezérkar épületében megrendezett kiállításain való részvételt – a Manifesta 10 ugyanis a Krím annektálása és Putyin melegellenes intézkedései után nyílt meg. A művészkollektíva az emlékek kollektív, performatív feldolgozásának módszerét részesítette előnyben, és a biennálé ideje alatt az eredeti tervek szerint a Manifestának helyet adó Új Hollandia lenyűgöző, a 18. század első felében holland mintára épült

³² Hedwig FIJENK, *Что делать? «Манифеста 10»: двадцать лет европейской биеннале = Манифеста 10. Каталог*, London, Koenig Books, 2014, 16–22.

³³ 1897-ben SASVÁRI Ármin fordította magyarra *Mit tegyünk?* címmel (Budapest, Athaneum, 1897). Sasvári magyar címfordítását a későbbi kiadások is megőrizték.

városrész egyik kocsmajában, az Oldshool Barban szervezett eseményeket. Szintén nem hivatalos eseményként az Új Ermitázs Milionnaja ulica felőli frontján az atlaszok alatt a School of Engaged Art tagjai *Atlantisz felszabadítása* címmel az atlaszok testtartására reflektáló, újraértelmező, ismétlődő cselekvéssorban és a szereplő, majd a csoport által megismételt szavakban a háború és a múlt feldolgozásának a lehetőségeit járták körbe.



[3. kép] Sto gyelaty?: *Atlantisz felszabadítása*, 2014, performansz, Milionnaja ulica, Szentpétervár.

Fotó: Boros Lili

A Sto gyelaty? kollektíva egyébként 2003. május 24-én egy akcióval indította tevékenységét Péterváron, melynek *Szentpétervár újraalapítása* volt a címe, ugyanis ekkor ünnepelte Pétervár alapításának 300. évfordulóját. A csoport egy tüntetést szervezett „Pétervár ellen”, röplapokat osztogattak és új városközpontot akartak. A rendőrök bevitték őket az órsre, pénzbírságra kötelezték őket, és ott kívánták létrehozni a város új centrumát. A csoport kedvelt műfajává vált a 2000-es évek elejére a Songspiel, amelyből most a *Peresztrojka daljátékot* említem: a peresztrojka problémáit, a kapitalizmust érintő kérdéseket daljáték formájában adják elő, melyeket dialógusok váltanak. A dialógusok háttérül a cári, illetve szovjet időköt idéző pétervári épületek (például a kazanyi székesegyház, amely építésének korában közvetlen utalás volt kollonádjaival

a római San Pietróra). A „daljáték”-ban mindezek papírdíszletté silányulnak: a rekurrens városi elem parallelizálja a történelmi eseményeket, a peresztrojkat nem konkrét események alapján, hanem a daljáték szabályainak megfelelően közvetítik. A *Partizán Songspiel* a politikai elnyomás (kényszerkilakoltatások) bemutatásával kezdődik, amelyet Belgrád város kormánya kezdeményezett, majd halott partizánok kórusa énekl el az eseményeket. A videómunka az enactmentek kategóriájába sorolható és a dokumentarista színház jegyeit hordozza magán. A *Songspiel* mint közösségi kórusműfaj felhasználásával a mű azt a látszatot kelti, mintha rekonstrukív szándékú eljátszás, sőt mi több, a peresztrojka vagy a belgrádi kilakoltatások és atrocitások újrajátszása lenne. Ugyanakkor a librettó fikatív, korábban el nem hangzott dialógusokat tartalmaz (hasonlóan Németh Hajnal *Összeomlás* című munkájához). Az ismétlés értelemképző szerepe, a parallelizmus kialakítása itt a téri elemekkel, a város felidézésével valósul meg, hogy egyértelműsítse és a díszleten keresztül előhívja a nézők számára a történelmi idő szemléletében létező múltat (amit a biográfiai idő rendre fel- és felbont, a díszlet is erre utal: véget ért és mégis tart), ezért ezt a művet a pseudo-újrajátszás vagy fikatív újrajátszás (szemben a rekonstrukciós szándékúval, mint például *Az orgreave-i csata*) kategóriájába sorolnám.³⁴ Ez az elbizonytalanító hatás a mű több szintjén is megnyilvánul: egyszerre ír narratívát és egyszerre teszi viszonylagossá azt. Ahogyan azt Inke Arns az újrajátszás paradoxonával kapcsolatban megfogalmazza: a munka egyszerre idegenít el és von be, illetve az újrajátszás során lehetővé válik a múlt jelenben való megtapasztalása.³⁵

A szentpétervári Manifesta 10 példáit folytatva az újra- és eljátszás stratégiáit árnyalva Francis Alÿs *Lada Kopejka* című projektjét említtem. Alÿs a munkáját kísérő szövegben így fogalmaz:

Amikor fiatalok voltunk, a testvéremmel vettünk egy 1981-es Lada Rivát. Egy szép napon eldöntöttük, hogy elhagyjuk a burzsoá belga társadalmat, és a Ladával Leningrádba indulunk. De az autó elromlott, és hamarosan elváltak az útjaink. Harminc év elteltével megkerestem, hogy elutazzunk Belgiumból Szentpétervárra, most egy 1977-es Lada Kopejkán. Érkezéskor a Téli palota udvarán összetörjük egy fánál az autót, fiatalkorunk illúzióival együtt. Befejezés nélkül nincs kezdet.

³⁴ Vö. *Közel-Kelet-Európa: Az újrajátszás stratégiái*. Kiállítás a Laborban, kurátor: Lázár Eszter, 2012. E tárlaton volt látható az az installáció, amely újrafilmesíti az izraeli olimpiai csapat tizenegy tagjának 1972-es palesztin terroristák általi elrablását és meggyilkolását a müncheni XX. Olimpián. A müncheni események, a globális terrorizmus korai csúcspontja abszurd látványt jelentettek az olimpiai játékok színpadi díszletében. Sőt, mivel a Német Demokratikus Köztársaság televíziója élőben közvetítette a „Napfény hadművelet” elnevezésű buktatási kísérlet előkészületeit, a terroristák és a túsok is naprakész tudósításokat nézhettek meg a rendőrségi akció minden lépéséről. Christoph DRAEGER, *Black September*, 2002.

³⁵ ARNS, 41.

Az 1500-as Lada a falusi gyerekek élénk fantáziájában a vasfüggöny túloldalának szimbóluma volt, azaz mindaz, amitől a felnőttek féltek és féltették őket. A Keletre utazást forradalmári tettek érezték, de a terv meghiúsult: az autó a német határ előtt néhány kilométerrel lerobbant, és haza kellett térniük. Francis Alÿs úgy döntött, hogy a Manifesta alkalmával a beteljesületlen utazáshoz tér vissza, és még egyszer elutazik testvérével Belgiumból Pétervárra, tudva ugyanakkor, hogy a vasfüggönnyel kettéválasztott Európa tényszerűen a múlté, a Kelet és Nyugat oppozíciója már idejétmúlt kategóriák. Alÿs művészi tevékenységében nem először játsza újra a múltban végbement eseményt. *A Green Line (Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic)* is újrajátszás, (ön)idézet: egy kilyukasztott festékesdobozból csorgó festékekkel újrarajzolja az 1948-tól a hatnapos háborúig fennálló jeruzsálemi térképre felrajzolt zöld vonalat.

A Manifesta 10 alkalmával a moldáv Pavel Brăila *Másik dél* című performansza az időzónák természetes (földrajzi) és politikai-stratégiai beosztásának eltérésén alapul. Szentpétervár az észak-európai zónába tartozna, mégis a moszkvai időt használja. Ez a birodalmi elhatározás a birodalom látszólagos felbomlása óta sem változott, pedig lehetséges lett volna a zóna módosítása, a geopolitikából elhagyni a politikát. Brăila egy 19. század óta fennálló szokásra utal, Péter Pál alakját idézi fel, aki az erődben eldörrenő ágyúlövessel segít az időbeli orientációban. A művész pétervári idő szerint 13 órakor (földrajzi helyzet szerint délben) megismételte a lövést, vagy legalábbis imitálta azt, kiigazítva a hatalom torzítását.

Alexandra Pirici *Puha hatalom* című projektjében Falconet Nagy Péter szobrának talapzatán és környékén fiatalok Puskin- és Lermontov-műveket olvastak. Puskin *Bronzlovas* című poémájában (1833) az egymással szemben álló (politikai) erők – a péteri „akarat” és az egyén sorsa – között feszülő ellentétet tematizálta. A megelevenedő lovasszobor és az áradó Néva Jevgenyij elméjének bomlását, végül életének elvesztését eredményezi. Falconet lovasához tehát a köztudatban is erősen tapad Puskin műve, Pirici pedig, akinek köztéri intervenciói művészi praxisának része, egy, a kulturális tudatban máig folyamatosan jelen lévő, identitásképző alkotással dolgozott. A Finn pályaudvar előtti Lenin-szobornál megvalósult „szobrászati kiegészítésben”, a *Soft power*-ben szintén emberi testekkel dolgozik: a magas talapzaton álló, előre mutató Lenint emberekből álló „szoborral” kettőzik meg. A „helyszínre” való visszatérés vagy eljutás az újra- és eljátszások konstans eleme, s azon az alapelven nyugszik, amin az emlékművek is: nemcsak a múltra emlékezteti a társadalmat, hanem az arra adott reakciójukra is – ahogyan Süli-Zakar Szabolcs kiemeli Jochen Gerz megállapítását az emlékművekre vonatkozóan.³⁶ Hasonlóan a regényszöveg kronotoposzaihoz: a térbeli azonosság ad lehetőséget a múltbéli eseményekhez való viszony kialakítására és e viszonyoknak a reprezentálására, bemutatására.

³⁶ „Mert az emlékezés helyszínei az emberek, nem pedig emlékművek. [...] Az emlékmű mint a társadalom tükörképe kétszeresen is problematikus, mert nem csak a megtörtént dolgokra emlékezteti a társadalmat, hanem ezen felül még – és ez a legnyugtalanítóbb az egészben – a múltra adott saját reakciókra is.” SÜLI-ZAKAR Szabolcs, *Emlékmű-művészet: Az emlékezet nyilvános helyei?*, Flash Art Hungary, 2014/6, 16.

BOROS LILI
egyetemi docens
Eszterházy Károly Katolikus Egyetem
boros.lili@uni-eszterhazy.hu

Space and Time of the City: Thoughts on Repetition and Artistic Reenactments

Abstract: In this study I focus on the aesthetics and methods of artistic reenactments and try to interpret and emphasize the urban background of those artistic reenactments which problematize culturally significant themes, such as the post-Soviet state. I argue that one of the most characteristic elements of literary repetition is space in novels, more precisely Mikhail Bakhtin's concept of the chronotope and the culture-forming character of the city. I also analyse the distinction and characteristics of (re)enactments and fictitious reenactments. However, in this paper I do not aim to give an overview of art history, but rather to discuss the interpretation experiment that appears in a less prominent way in the international and Hungarian literature on artistic reenactments: definition of parallelism as a text organizing element in literature and the significance of repeating spatial situations. I apply this approach in the interpretation of artistic (re)enactments related to the Soviet and Russian past and present, and to the city of Saint-Petersburg.

Keywords: enactment, reenactment, repetition in the literary text, chronotope, Chto delat'?, collective, Saint-Petersburg, Yuri Lotman, theatricalization

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/53-65.

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