

STUDIA LITTERARIA

irodalom- és kultúratudományi folyóirat

2024/3–4

ÚJRAJÁTSZÁSOK

Emlékezés, megidézés,
átértelmezés a művészetekben

ÚJRAJÁTSZÁSOK – Emlékezés, megidézés, átértelmezés a művészetekben

STUDIA LITTERARIA 2024/3–4



STUDIA LITTERARIA
irodalom- és kultúratudományi folyóirat
LXIII. évfolyam
2024/3–4

Szerkesztőség:
BÉNYEI PÉTER – főszerkesztő
BÉRES NORBERT
BERTA ERZSÉBET
BÓDI KATALIN
BODROGI FERENC MÁTÉ
D. TÓTH JUDIT
FAZAKAS GERGELY TAMÁS
GÖNCZY MONIKA
LAPIS JÓZSEF
SZÁRAZ ORSOLYA

A lapszám szakmai szerkesztői:
FAZAKAS GERGELY TAMÁS; KOVÁCS EDWARD; SÜLI-ZAKAR SZABOLCS

A lapszamban megjelent tanulmányokat a szerkesztőség tagjai lektorálták.

Elérhetőség:
DE Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
4032 Debrecen, Egyetem tér 1.
honlap: <https://ojs.lib.unideb.hu/studia>
e-mail: studia@arts.unideb.hu
tel.: 06-52-512-900/23084

HU ISSN 0562–2867 (print)

DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének folyóirata
megjelenik félévente

DE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézete
Debreceni Egyetemi Kiadó
dupress.unideb.hu

Felelős kiadó: Fazakas Gergely Tamás; Karácsony Gyöngyi
Borítóterv: Marosi Edit
Tördelés: Barna Ildikó
Honlapszerkesztő: Béres Norbert
Nyomdai munkálatok: Kapitális Kft., Debrecen, 2024.



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press

SZÁMUNK SZERZŐI

ÁFRA JÁNOS egyetemi tanársegéd, Debreceni Egyetem

BOROS LILI egyetemi docens, Eszterházy Károly Katolikus Egyetem

DÁNÉL MÓNIKA egyetemi adjunktus, Eötvös Loránd Tudományegyetem

DERES KORNÉLIA egyetemi adjunktus, Eötvös Loránd Tudományegyetem

FAZAKAS GERGELY TAMÁS egyetemi docens, Debreceni Egyetem

FODOR PÉTER egyetemi docens, Debreceni Egyetem

GYÁNI GÁBOR kutató professor emeritus, az MTA rendes tagja
HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Történettudományi Intézet

KOVÁCS EDWARD PhD-hallgató, Debreceni Egyetem

LENGYEL ZSANETT PhD-hallgató, Debreceni Egyetem

NAGY KÁROLY ZSOLT főiskolai tanár,
Sárospataki Református Hittudományi Egyetem

PETTENDI SZABÓ PÉTER fotográfus, egyetemi tanársegéd,
Budapesti Metropolitan Egyetem

SÜLI-ZAKAR SZABOLCS egyetemi docens, Eszterházy Károly Katolikus Egyetem
művészeti vezető, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ

SZOLNOKI JÓZSEF egyetemi docens, Eszterházy Károly Katolikus Egyetem

TÓTH G. PÉTER történész, folklorista, muzeológus
HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Néprajztudományi Intézet

TURAI HEDVIG művészettörténész, Budapest

URBÁN ANDREA PhD-hallgató, Debreceni Egyetem

ZUH DEODÁTH egyetemi docens, Eszterházy Károly Katolikus Egyetem

A tematikus lapszám a Petőfi Kulturális Ügynökség által kiírt és kezelt pályázat keretében, a Magyar Kultúráért Alapítvány támogatásával készült (MKA-FIT-SN-2023/1-000038).



PETŐFI
KULTURÁLIS
ÜGYNÖKSÉG

STUDIA LITTERARIA

2024/3–4

LXIII. évfolyam

ÚJRAJÁTSZÁSOK

Emlékezés, megidézés, átértelmezés a művészetekben

Szerkesztői előszó 3

TANULMÁNYOK

GYÁNI GÁBOR: *Collingwood – Re-enactment. Hívők és kritikusok* 8

SÜLI-ZAKAR SZABOLCS: *A művészi újrajátszás terei, helyei és tájai* 16

TURAI HEDVIG: *Ismétlés a megismétlődés ellen. Reenactment, holokauszt, dilemmák* 34

BOROS LILI: *A város tere és ideje. Gondolatok az ismétlésről és a művészi újrajátszásról* 53

ZUH DEODÁTH: *Az újrajátszás romlékonysága. A Kis Varsó munkája Debrecenben* 66

PETTENDI SZABÓ PÉTER: *Összetett médiumhasználat az alkotói gyakorlatban* 78

SZOLNOKI JÓZSEF: *Provisorium Hungaricum. A rendszerváltás heraldikája* 91

ÁFRA JÁNOS: *Mitikus távlatok, misztikus élmények és a szavak mágikus ereje.*

Szöveg alapú közelítési kísérletek a transzcendenshez a kortárs magyar képzőművészetben 101

KOVÁCS EDWARD: *A kifejezés és befogadás boldog lehetetlensége.*

Mítosz és újrajátszás Süli-Zakar Szabolcs Sziszüphosz című kísérleti videóinstallációjában 138

DERES KORNÉLIA: *Újrajátszás és körforgás: színház, tánc, történet* 149

FAZAKAS GERGELY TAMÁS: *Újrajátszani, ami nem történt meg.*

A performatív műltfikciók nemzetközi és magyar példái 162

FODOR PÉTER – LENGYEL ZSANETT – URBÁN ANDREA: *Kölcsönzés, átszabás, reklamáció.*

Adalékok az újrajátszás kortárs popzenei változataihoz 177

DÁNÉL MÓNIKA: *Archívumok és újrajátszás.*

A szolidáris emlékezés stratégiai Radu Jude műveiben 202

NAGY KÁROLY ZSOLT: *A hétköznapi tárgyhasználat mint kultúrafenntartó újrajátszás.*

Kunkovác László fotói a paraszti élet szocialista átalakulásáról 226

TÓTH G. PÉTER: *Újrajátszás és újra-játszás.*

Glokális történetek az ókigyósi Wenckheim-kastély megújításánál 249

Újrajátszások

Emlékezés, megidézés, átértelmezés a művészetekben

A debreceni MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ 2023-ban megrendezett *Re:Re – Művészi újrajátszás / Az újrajátszás művészete* című nemzetközi kiállítása a kétezres évek során jelentkező művészeti újrajátszások, vagyis az ún. artistic re-enactmentek működés- és létmódját, antropológiai, szociokulturális, (művészet)történeti és elméleti kontextusait kívánta feltárni. Jelen tanulmánygyűjtemény szerkesztői a közös munkát ezzel a kiállítással kezdték el: kurátorként és kurátor-asszisztensként, majd a kiállítást megnyitóként, valamint a magyar és angol nyelvű katalógus létrehozásában közreműködő szerkesztőkként, szerzőkként.¹ A MODEM tárlata olyan sajátos, részvételen és együttműködésen alapuló performatív eljárásokkal foglalkozott (idézés, torzítás, adaptáció, imitáció, variáció, alteráció, iteráció, repetíció stb.), amely projektekben a művész előtérbe állít egy már lezajlott történetet, vagy megelevenít egy általa közvetlenül nem tapasztalt, de a kulturális emlékezethez hozzátartozó eseményt, esetleg újrabéállít, 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. Mindennek értelmében a tárlat nem egyszerűen a hívószóhoz valamiképp kapcsolható művek felvonultatására tett kísérletet, hanem szelekciójával a választott terminus által jelölt jelenségegyüttes minél árnyaltabb bemutatására, illetve annak lehetőség szerinti újraértésére is törekedett. Ehhez mérten pedig az azonos címen megjelent, az első jegyzetben hivatkozott kiadvány sem csupán a kiállított művek reprodukcióit és az azokhoz kapcsolódó értelmezési javaslatokat vonultatta fel, hanem olyan tanulmányokat és értekező esszéket is közreadott, melyek kísérletet tettek az artistic re-enactment adekvátabb megközelítésére és az ekként megnevezett művészi stratégia minél körültekintőbb kontextualizálására.

A tárlat finisszázsaként, 2023. szeptember 15–16. között a MODEM és a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében működő Magyar Emlékezhelyek Kutatócsoport együttműködésében interdiszciplináris konferenciát

¹ *Re:Re, Az újrajátszás művészete, a művészi újrajátszások*, Debrecen, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, 2023. április 22. – szeptember 17. Kurátor: SÜLI-ZAKAR SZABOLCS, kurátorasszisztens: KOVÁCS EDWARD. A kiállítást Fazakas Gergely Tamás nyitotta meg. – A kétnyelvű kiállítási katalógus adatai: *Re:Re – Művészi újrajátszás / Az újrajátszás művészete – The Art of Re-enactment / Artistic Re-enactments*, szerk. SÜLI-ZAKAR SZABOLCS, társszerk. KOVÁCS EDWARD, ford. LAKÓ ZSIGMOND, Debrecen, MODEM, 2023. (A katalógus tanulmányainak és műleírásainak szerzői: Inke Arns, Fazakas Gergely Tamás, Gadó Flóra, Süli-Zakar Szabolcs.)

szerveztünk. A célkitűzés egyrészt az volt, hogy feltérképezzük a különböző tudományterületeknek és az ezek alkalmazásában érdekelt kutatói praxisoknak (történet-, társadalom-, színház-, film-, irodalom- és kultúratudományok, filozófia, esztétika, pszichológia, néprajz, kulturális antropológia, kommunikáció- és művészetelmélet, fotográfia, kulturális örökségipar stb.) az újrajátszáshoz fűződő viszonyát. Másrészt pedig, hogy párbeszéd alakuljon ki az eltérő diszciplínák képviselői között az újrajátszás társadalmi, művészeti, történelmi, kulturális stb. jelenségeiről és jelentőségéről, valamint jelenjen meg a konferencián az alkotók, képzőművészek szemlélete is. A konferencia a *re-enactment* / *reenactment* fogalom² lehetséges megközelítésein túl a traumák, tabuk, technikák, a mediatisálódás és a muzealizáció kérdésével foglalkozott, valamint a performativitás és az irodalom szerepét vizsgálta, különös tekintettel Kelet-Európa történéseire. A kétnapos tanácskozás résztvevői öt szekcióban tizenöt előadást tartottak, a program kurátori tárlatvezetéssel és kerekasztal-beszélgetéssel egészült ki. A *Studia Litteraria* mostani tematikus száma az előadások többségének tanulmányokká formált változatait adja közre, illetve néhány további, a konferencián prezentációként el nem hangzott írás járul hozzá a képekben is rendkívül gazdag, közel másfélszáz illusztrációt tartalmazó, a folyóirat történetében e szempontból is egyedül gyűjtemény értékéhez.

A nyitó tanulmányban Gyáni Gábor – a 're-enactment'-fogalmat elterjesztő Robin G. Collingwood történetírói felfogásának alapos hazai elemzője – a korábbi, vonatkozó írásait továbbgondolva vonja be az angol filozófus és történész ismert munkája (*A történelem eszméje*) mellett az önéletrajzának vonatkozó részeit is az elméleti-terminológiai keret vizsgálatába, rekonstruálni kívánva Collingwood felfogását a történeti megismerési (újraélési) folyamatról. Gyáni e markánsan historicista episztemológiai koncepció recepcióját is megmutatva kitér a Hans-Georg Gadamer-féle hermeneutikai bírálatra, valamint William Dray collingwoodiánus elképzelésére is.

A kötet írásainak első egysége a művészi újrajátszások legjelentősebb, döntően nemzetközi munkáival foglalkozik. Süli-Zakar Szabolcs négy ismert művészi újrajátszást mutat be, ám egy korábban kevésbé érvényesített perspektívából: a re-enactmentek időbelisége helyett térszemléleti aspektusból, az ún. térbeli fordulat belátásainak reflektálásával és alkalmazásával közelít meg négy olyan mozgóképes alkotást, amelyek ki voltak állítva a Re:Re kiállításon (Jeremy Deller: *Az orgreave-i csata*, Irina Botea Bucan: *Meghallgatás egy forradalomhoz*, Lola Arias: *Meghallgatás tüntetéshez*, valamint Ingela Johansson: *Andrej Máriája*). Turai Hedvig tanulmánya a holokauszttal

² A fogalom helyesírását szándékosan nem egységesítettük jelen kötetben, a nemzetközi és a magyar szakirodalom szóhasználata sem homogén. Míg Robin G. Collingwood a kötőjeles használatot vezette be, addig a későbbiekben kétféleképpen írták és írják, s a különbség korántsem egyértelműen függ a különféle diszciplináris hagyományoktól (történetírás, művészettörténet, irodalom- és kultúratudományok, színház- és performansz-elemzés, antropológia stb.), vagy a fogalom egyes elemeinek (*re* és *enactment*) külön hangsúlyozásától: a használatra az esetlegesség is erősen jellemző. Szerzőink az általuk felhasznált szakirodalom terminológiájához, eltérő fogalmi hagyományaihoz kapcsolódva választották egyik vagy másik változatot.

foglalkozó újrajátzások történetét tekinti át, és elemzi a legjelentősebb munkákat. A sokszor inkább történeti jellegű, máskor erőteljesebben művészi re-enactmentek „generációinak” különbségeit elkülöníteni igyekezve foglalkozik a munkák érzelmi kérdéseivel, mérlegelve a mediatisációs, a pedagógiai és a „szórakoztatási” szempontok által felvetett problémákat. Boros Lili tanulmánya azt hangsúlyozza, hogy az irodalmi művek elemzésében érvényesített bahtyini kronotoposz fogalma jól használható szempontokat kínál a művészi újrajátzások idő- és térbeli vonatkozásainak értelmezéséhez. A város mint kultúraképző elem alapvető szempontjának összefüggésében vizsgál – tágabb művészettörténeti kontextusba ágyazva – főképpen poszt-szovjet témájú kelet-európai művészi újrajátzásokat.

A második szövegcsoport részint művészettörténeti, részint alkotóművészi megközelítései olyan magyar munkák elemzését tűzték ki célul, amelyek a MODEM Re:Re kiállításán voltak láthatók. Az interpretációk megmutatják, hogy az egyes művészi újrajátzások miképpen helyezik a hangsúlyt az emlékezet mediatisáltságára, illetve, hogy maga az alkotói gesztus miképpen válik közvetítővé a múlthoz, az alig rekonstruálható „eredethez”. Zuh Deodáth a *Márvány utcának*, a Kis Varsó művészpáros először 2000-ben a Múcsarnokban, majd 2023-ban a MODEM-ben kiállított dombormű-pozitívjének a rugalmas anyagból adódó változásaira, a munka készítésétől eltelt időre és a tárolás fizikai vonatkozásaira, valamint ezek esztétikai következményeire hívja fel a figyelmet. A „degradálódás” folyamatának vizsgálata mellett az alkotást az épületstruktúrák költöztetésének (translatio) művészettörténeti kontextusában is tárgyalja. Pettendi Szabó Péter művészként a saját munkáiról szólva és azok alkotói folyamatát áttekintve veszi számba a művészi újrajátzás számos szempontját, s a művészi praxis felől reflektál a medialitás és a strukturalitás elméleti kérdéseire. Szolnoki József a MODEM tárlatán kiállított egyik munkáját, a rendszerváltás időszakának sajátos „heraldikájával” foglalkozó projektjét mutatja be és kontextualizálja. Az intézmények homlokzatán végrehajtott címercserék, felülfestések, és -ragasztások palimpszesztusként jelenítik meg a hagyományt: az alkotó ezeket gyűjtötte össze és állította ki mátrix formában, lehetőséget adva a befogadónak a rendszerváltás meditatív újrajátzására. Az előzőekhez kapcsolódó két írás szintén magyar szerzőségű műalkotásokat elemez: ezek többségét, egyéb kiállításokon kívül, a közönség ugyancsak láthatta a MODEM-ben, ám nem a Re:Re tárlatán, hanem egyéb alkalmakkor. Áfra János tág perspektívájú áttekintése az utóbbi három és fél évtized magyar képzőművészetének olyan munkáival foglalkozik, amelyek nem tekintik járulékosnak a textuális elemeket, hanem az egyéb vizuális mozzanatokkal egyenrangúan alkalmazzák. E nagy korpuszból azokat az alkotásokat veszi számba és elemzi egyenként, amelyek a transzcendenciával, nagyjából a kereszténységgel való interakciót jelenítik meg: szent szövegekkel lépnek párbeszédbe és a létszférák közötti határlépésre tesznek kísérletet, vagyis a rituális ismétlés gesztusai felől értelmezik újra a tradíciót. A mitologikus hagyomány művészeti újrajátzásaival foglalkozik Kovács Edward tanulmánya is, egy konkrét alkotást, Süli-Zakar Szabolcs *Sziszüphosz* című

kísérleti videóinstallációját elemezve. A dolgozat azt mutatja fel, hogy 'appropriation art' hagyományát is megidéző munka miképpen válik olyan sajátos transzformációvá, amely a mítikus figura alakját a művészi-muzeális kommunikáció kontextusában szituálja újra.

A tanulmányok következő blokkja a performatív művészetek sokféle területén vizsgálja az újrajátszásokat. Deres Kornélia a színház, a kísérleti tánc, a body art, a film, valamint más művészeti ágak és médiumok közötti határterületek néhány példáját elemezve foglalkozik a testek emlékező funkciójával, és hívja fel a figyelmet a performativitás és az archiválás viszonyára, a performanszok és színdarabok újrajátszhatóságának kérdéseire: egy olyan tudásátadás formájára, amely előadás-központú, médiuma pedig a cselekvő test. Fazakas Gergely olyan performatív aktusok, illetve artefaktumok struktúráját igyekszik felállítani, amelyek részben vagy egészben áltörténelmiek. Kontrafaktuális szépirodalmi és történetírói munkákat, valamint művészi és amatőr újrajátszásokat elemezve mutatja be a pseudo-historikus, valamint a „mintha”-újrajátszások nemzetközi és magyar példáit. Fodor Péter, Lengyel Zsanett és Urbán Andrea közös tanulmánya a kortárs nemzetközi popzene legjelentősebb alkotóinak multimedialis gyakorlatát (fellépéseinek, klipjeinek, koncertfilmjeinek zenéjét és koreográfiáját, szövegeit és narratív szerkezetét, a viselt öltözékeket és a testi jelenlétet) vizsgálva foglalkozik a popkulturális identitások, imázsok, álarcok transzformált újrajátszásával: a kölcsönzéssel és átalakítással, a kimetszés és az áthelyezés technikáival, az újrajátszások komplex rétegződésével. Az eredeti és az áthelyezett-átalakított új változatok jelentésmezői közötti összjáték felismerése teszi lehetővé az értelmezés gazdagságát, vagyis ez az esztétika erősen számít a befogadók vizuális emlékezetére, sőt, akár a rajongók további újrajátszásaira is.

Kötetünk tanulmányainak utolsó csoportja a filmművészet és fotográfia szempontjából végiggondolható újrajátszásokat veszi számba. Dánél Mónika írása Radu Jude, a kortárs román film- és vizuális művészet nemzetközileg is elismert rendezőjének filmjeivel foglalkozik. Jude részint korábbi filmjeit strukturálja újra, részint pedig mások filmjeinek egyes jeleneteit ismétli meg, vagy archív anyagokat épít be, világháborús fotókat animál előzményekként a saját vizuális konstrukcióiba. Úgy reflektál az újrajátszásra mint testet bevonó jelenségre, mint műfajra, mint gondolkodási, emlékezeti és pedagógiai módozatra, hogy kritikai perspektívákat terem a kortárs vizuális kondicionáltságunkra és műfeldolgozási stratégiáinkra vonatkozóan. Nagy Károly Zsolt kulturális antropológiai megközelítésből foglalkozik a rítusokkal. Az archaikus ismétlés társadalmi, néprajzi gyakorlatának és a Mauss-féle test-technika fogalmi keretének összefüggésében tárgyalja a fotografikus archiválás kérdését, példaként Kunkovác Lászlónak az eltűnő magyarországi „ősfoglalkozásokról”, az átalakuló paraszti társadalomról és a gesztusokban hordozott mimetikus emlékezetéről az 1960-as évektől kezdve készített nagyszámú fényképét elemezve. Tematikus számunk záró tanulmányában Tóth G. Péter az ókigyósi Wenckheim-kastély 2022-re elkészült rekonstrukciójának folyamatát és eredményét mutatja be, olyan szerzőként, aki maga is

koncipiálója és megvalósítója volt a projektnek. Ezt az örökségvédelmi munkát azért érdemes az újrajátszások felől elemezni, mert az épület muzealizálása és emlékhelyként történő reanimálása, vagyis a korábbi évtizedek során kiüresedett terek „újrátöltése” az egész processzus során végig az építészeti, belsőépítészeti, mikrotársadalmi, irodalmi hagyományok szóban és leírt szövegben, valamint fotókon és filmrészleteken rögzített narratíváinak alapos figyelembe vételével történt.

Bízunk abban, hogy a MODEM és a Debreceni Egyetem irodalmi intézete kooperációjának, a két intézmény által reprezentált művészeti és tudományos közösségek, valamint a konferencián résztvevő, illetve kötetünkben publikáló, számos szakterületet képviselő kollégák közreműködésének köszönhetően olyan kiadványt tehetünk most közkinccsé, amely a 2023-ban megjelent kiállítás-katalógussal együtt koncentráltan képes megjeleníteni a művészi újrajátszás kutatásának legújabb eredményeit, s hasznos kiindulópontja lesz a további elméleti vizsgálódásoknak, művészeti munkáknak, illetve műinterpretációknak.

FAZAKAS GERGELY TAMÁS, KOVÁCS EDWARD, SÜLI-ZAKAR SZABOLCS

GYÁNI GÁBOR

Collingwood – Re-enactment

Hívők és kritikusok

A történész, régész és filozófus Robin G. Collingwood teoretikus munkásságát a szélsőséges historizmus címkéjével szokás ellátni. Ennek fő oka az újraélés, újrajátszás névvel illetett felfogás meghirdetése volt munkássága kései korszakában. Collingwood re-enactment elméletének áttekinthetetlenül bőséges a kommentárirodalma, ebből – a magam korlátozott hozzáértése okán is – ezúttal csak néhány markáns megítélésre utalok majd.

Az összefüggő történetelméleti opus megírásával Collingwood végül adós maradt. Elsőként az 1939-ben közzétett *Önéletrajzában* fejtette ki a történetírásról vallott sajátos felfogását, benne a *re-enactment* fogalmával.¹ Ezzel egy időben írta az 1946-ban posztumusz megjelentetett, és adott formájában a kötet szerkesztője által összerakott historiográfiai könyvét.² A szerkesztő jóvoltából ebben helyet kapott az *Epilógus*, amely valószínűleg a Collingwood által tervbe vett, kifejezetten történetelméleti (és nem historiográfiai) munkához készülhetett, mely mű azonban soha sem készült el. Az *Epilógus* 3. és 4. §-a az igazán döntő a mi szempontunkból: előbbi a történeti evidencia, utóbbi a re-enactment fogalmának a kifejtését, az azok mellett szóló érvelést foglalja magába. Ez csupán vázlat, de ennyi áll rendelkezésünkre, jóllehet a Collingwooddal foglalkozó szakirodalom haszonnal forgatja ezen kívül a szerző kiadatlan kéziratait és további írásait, főként a filozófiai traktátusait.

Miről szól a re-enactment elmélete? Collingwood éles kritikával illeti a pozitivisták módszertan mellett elkötelezett akadémiai történetírást, melyet egy metaforával ír le: szerinte az nem más, mint ollózó-ragasztó történetírás. Ennek lényege, röviden szólva, hogy kivonatolja és kombinálja a múltbeli tekintélyek tanúbizonyságait. A cél ezzel a tények megtalálása, amelyekből fel lehet építeni a múltról szóló történeti beszámolót. Ez a fajta történetmondás annyiban kritikai csupán, hogy el kívánja dönteni: igaz-e vagy sem egy forrás bármelyik (tény)állítását. Az így dolgozó számára az a kérdés azonban nem tűnik különösebben fontosnak, hogy mit jelent valójában a kérdéses állítás.

Collingwood ezzel a fajta történetírással szembesíti azt a másikat, az úgymond igazi történetírást, melynek művelője kilép „az ollózó-ragasztó történetírás világából egy olyan világba, ahol a történelmet nem a legjobb források tanúbizonyságának kimásolásával, hanem önálló következtetések levonásával írják”.³ Kiindulópontja szerint

¹ Robin G. COLLINGWOOD, *An Aubiography*, London, Oxford University Press, 1970.

² Robin G. COLLINGWOOD, *A történelem eszméje*, ford. ORTHMAYR Imre, Budapest, Gondolat, 1987.

³ *Uo.*, 324.

minden történelem a gondolatok története. Hogyan, milyen feltételek közepette ismerhető meg a történelem, vagyis a történelmet mozgató gondolat? Ennek egyik feltétele, hogy a gondolat – a különféle objektivációkban – maradó formában jusson kifejeződésre: ez egyaránt lehet egy falmaradvány (például a római korból), vagy írott szöveg. További feltételként említi Collingwood azt is, hogy a gondolat megismert kifejeződését értelmező történész újra tudja gondolni a bizonyítékban (*evidenciában*) benne rejlő gondolatot. A döntő itt az, hogy a történész a sajátjaként gondolja újra azt a gondolatot, melyet a múlt gondolataként vélelmez, mert a bizonyítékokból olvasta ki.⁴ Jóllehet ennek a két gondolatnak a kontextusa különbözik egymástól: az egyik tisztán múltbeli, a másik – amely a múltat újragondolja – jelenbeli. Ebből a két premisszából Collingwood azt a következtést vonja le, hogy „[a] történelmi tudás egy múltbeli gondolat újra-játszása (re-enactment) a jelenbeli gondolatok összefüggésébe ágyazódva (incapsulated), amely nekik ellentmondva egy tőlük eltérő térre korlátozódik”⁵ A két tér, vagyis a múlt- és a jelenbeli egyaránt valóságos, egyik sem pusztán képzeletbeli, lévén hogy a történész éppúgy benne él önnön valóságos életében, mint ahogy a történelmi aktor is, aki elgondolta akkori cselekvése tárgyát és annak irányát. Amikor a történész ekként gondolja újra valaki más gondolatát, a saját helyzetét gondolja el ettől a múltbeli gondolattól vezetve.

Ez az itt csak sommás módon bemutatott elgondolás ölt azután konkrét alakot az *A történelem eszméje* című munka 4. §-ában, ahol Collingwood elsőként is elhatárolja magát a történelmi igazság korrespondenciaelméletétől, amit ő a kópiaelmélet kifejezéssel illet, mondván: „soha egyetlen tapasztalat sem lehet a szó szoros értelmében azonos egy másikkal, így a szándékolt viszony csak hasonlósági lesz”⁶ A továbbiakban pedig amellet érvel, hogy a kétfajta tapasztalat keletkezésének eltérő időbelisége nem gátolja a valamikori gondolkodási aktus későbbi feleleveníthetőségét, mivel „[n]emcsak a gondolkodás tárgya áll mintegy időn kívül, hanem a gondolkodás aktusa is: legalábbis abban az értelemben, hogy egy és ugyanaz a gondolkodási aktus eltarthat bizonyos ideig, és a felfüggesztése után ismét feleledhet”⁷ S kivált azért is, mert nem közvetlen tapasztalatokról (Dilthey-el szólva: élményekről) van itt szó, amelyek valóban múltékonnyak, hanem tudatos reflexiókról. Valaki más gondolati aktusának illetően megismerése annak magunkban való megismérlését feltételezi, amely ezáltal a mi saját gondolatunk is. Ez így

nem az emlékezés mint olyan, hanem az emlékezés sajátos esete. [...] [A]z emlékezés mint olyan csak jelenbeli gondolkodás a múltbeli tapasztalatról mint olyanról – bármi volt is ez a tapasztalat; a történelmi megismerés az emlékezésnek az a sajátos esete, ahol a jelenlegi gondolkodás tárgya múlt-

⁴ COLLINGWOOD, *An Autobiography*, 111.

⁵ *Uo.*, 114.

⁶ COLLINGWOOD, *A történelem eszméje*, 348–349.

⁷ *Uo.*, 352.

beli gondolkodás, s a jelen és a múlt közötti szakadékot nemcsak a jelenlegi gondolkodásnak az a képessége hidalja át, hogy a múltra gondolhat, hanem a múltbeli gondolkodásnak az a képessége is, hogy feltámadhat a jelenben.⁸

Annak érdekében, hogy egészen pontosan értsük Collingwood elméletét a történeti megismerés kívánatos módjáról, szót kell ejtenünk a kontextusok mindenhatóságát posztuláló másik elképzeléséről is. Az önéletrajz egy másik helyén Collingwood arról ír, hogy csak úgy kölcsönözhető érvényes jelentés a múlt bizonyítékainak, ha egy akkori kérdésre adott válaszként tekintünk rájuk; ehhez ismerni kell azt a kérdést, amit az állítás és a nyomában járó cselekvés megválaszolt. A történész is folyton kérdez, ez a gondolkodás lényege, a forrás pedig úgy és akkor válik bizonyítékká (*evidence*), ha meghatározott kérdés összefüggésében tesz szert bizonyító erőre. Ez azt jelenti, hogy már azelőtt, hogy bizonyítékokat kezdenénk gyűjteni, határozott elképzelésünk kell, hogy legyen arról, mit miért vizsgálunk. Amikor a történész újraéli a múlt gondolatát egy adott kérdés tekintetében, melyhez megkeresi az értelmezendő bizonyítékokat, valójában a gondolat valamikori tényleges funkcionális értelmét firtatja, amely kezébe adja a gondolat által elindított cselekvés racionális okát.

*

Az itt röviden vázolt collingwoodi posztulátum utóbb egymásnak homlokegyenest ellenkező reakciókat váltott ki, mint ahogy egyébként számos más felvetésével is ez a helyzet. A filozófiai hermeneutika képviselőiben megszólaló Gadamer például úgy vélte, hogy csak akkor igazíthat el bennünket a történeti megismerésnek collingwoodi módszere a kérdésre adott válasz értelmének a megfejtésében, ha a cselekvések menete, az előre elgondolt események tényleges lefolyása mindenben tervszerűen alakul; ha viszont a cselekvések a nem várt következmények logikája szerint mennek végbe, akkor nem mutatják meg többé az eredeti gondolatot, az eltűnik mögülük.⁹ Ilyenformán, vallja Gadamer, „a történelem történése általában nem mutat egybesést a történelemben álló és cselekvő egyén szubjektív elképzeléseivel”.¹⁰ S mivel a „szövegek értelem-tendenciái is messze túlmennek azon, amire szerzőjük gondolt”, a filozófiai hermeneutika által kifejtett elmélet sem tart igényt a collingwoodi kérdés-felelet megismerési logika használatára, mivel e felfogás szerint „[a] megértés feladata [...] elsősorban magának a szövegnek az értelmére vonatkozik”.¹¹ Emiatt sem válhat tehát Collingwood történeti megismeréselmélete a hermeneutika építő elemévé

⁸ *Uo.*, 359–360.

⁹ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1984, 260.

¹⁰ *Uo.*

¹¹ *Uo.*

vagy annak valamiféle kiindulópontjává, hiszen – ahogy Gadamer fogalmaz – a múlt gondolatát magában újraélő, azt újraélesztő jelenbeli történész nemcsak rekonstruál, hanem egyben túl is lendít bennünket az egyszervolt múlt gondolati világán: „egy rekonstruált kérdés sohasem helyezkedhet el saját eredeti horizontján belül. Mert a rekonstrukcióban leírt történeti horizont nem igazán átfogó horizont. Ellenkezőleg, őt magát is átfogja az a horizont, amely bennünket mint kérdezőket és a hagyomány szavától érintetteket átfog”.¹² Ez a horizontok összeolvadásának tana.

Gadamertől eltérően William Dray feltétlenül osztja Collingwood kérdés-felelet és (az azzal összefüggésben álló) re-enactment elméletét, amely szerinte a történelmi magyarázat konceptuálizálásának biztos alapjául szolgálhat. A Dray által *racionális magyarázat*nak nevezett felfogás értelmében a történész akkor magyarázhat meg kielégítő módon egy történeti cselekedetet, ha tudja, hogy

a cselekvő milyennek hitte a helyzetét, [...] vagyis a terveit, a céljait, az indítékait. A megértés akkor valósul meg, amikor a történész látja, hogy az adott személy az ismert meggyőződések és célok fényében észszerűen cselekedett, és így a cselekedetet „helyénvalóként” tudja bemutatni. [...] A magyarázat [itt] azt szeretné megmutatni, hogy a dolog, amit [az aktor] tett, a saját szempontjából tökéletesen észszerű.¹³

Dray a saját történeti magyarázat-elméletének kifejtése során Collingwood nyomdokain haladva posztulálja, hogy a racionális történelmi folyamatokat a bizonyítékok (*evidence*) értelmezésével megismert, a történész fejében újraalkotott, tudatos elképzelések irányítják. Vitathatatlan Dray-nek a módszertani individualizmus melletti elköteleződése, melyet azzal indokol, hogy az újraélés (újrajátszás) collingwoodi elképzelése egyáltalán nem valamiféle pszichologizálás eredménye. Ha megismerünk (megértünk) egy valamikori cselekedetet mozgató valamikori gondolatot (szándékot stb.), akkor nem feltételezzük, hogy a tett szükségképpen vagy valószínűleg a gondolatból következett, a pszichológiai determináció elvének megfelelően. Ez annyit mutat meg számunkra csupán, hogy a cselekvés maga racionális volt, és pusztán a racionalitása folytán minősül szükségszerűnek. A racionalitás pedig itt egyszerűen abból ered, hogy a tett elkövetőjének indokolt (észszerű) késztetése volt arra nézve, hogy a dolgot (éppen így) megcselekedje, és nem valamely más racionális megfontolásnak engedve válassza az alternatív cselekvést vagy nem cselekvést.¹⁴

Miután bemutattuk, hogy milyen szélső pólusok között mozog(hat) Collingwood elméleti életművének filozófiai és történetelméleti értékelése, némi figyelmet fordíthatunk a recepció egyes árnyalataira is. Collingwood re-enactment fogalma, valamint

¹² *Uo.*, 262.

¹³ William Herbert DRAY, *A cselekvések történeti magyarázatának újragondolása* ford. HAAS Lídia = *Történetelmélet*, szerk. GYURGYÁK János, KISANTAL Tamás, Budapest, Osiris, 2006, II, 690–691.

¹⁴ William Herbert DRAY, *Philosophy of History* [1964], Upper Saddle River (NJ), Prentice Hall, 2002, 22.

a kérdés-felelet címen ismert premisszája nem valaminő eszme- és filozófiatörténeti iránytűként kívánt szolgálni megalkotójának kifejezett szándékai szerint, hanem általános történeti megismerési metódusként várt volna rá nagy szerep. Eleinte ezért úgy értékelték azt, mint az intuitív megismerési módszerre tett javaslatot. Ma már többnyire nem erre gondolnak a kommentátorok, ha Collingwood elképzeléseit mérlegre teszik.¹⁵

Collingwood nem törekedett egy hamisítatlanul hermeneutikai koncepció felvetésére, jóllehet megismerési elméletének teljes és rendszeres kidolgozása végül elmaradt. De gátolta őt ebben a preszuppozíciók, vagyis az előfeltevések elmélete is, melyet a magáénak vallott, helyesebben, amely a saját leleménye volt. Miről van szó? Olyan a priori kijelentésekről, amelyek arra adnak lehetőséget, hogy bizonyos kérdéseket egyáltalán megfogalmazzhassunk. Az ún. abszolút preszuppozíciók, amelyek valójában maximák, vagyis nem szorulnak bizonyításra vagy cáfolatra, a fogalmak azon rendszerét alkotják, amelyek a tapasztalat (beleértve a fogalmi gondolkodást) formális szerkezeteként szolgálnak, megszabják a megtapasztalhatót és a racionálisan megfogalmazhatót. Az abszolút preszuppozíciók mögött nincsenek tehát további kérdések (előfeltevések), amelyekre ezek az állítások válaszolnának, szemben a relatív preszuppozíciókkal, amelyek egy kérdéssor közbülső elemeiként válaszokat hívnak elő. Az abszolút preszuppozíciók ilyenformán hallgatólagosan tudomásul vett, talán nem is tudatosított paradigmák, hogy Kuhn később kigondolt fogalmát alkalmazzam rá, amely nagyon hasonlatos Collingwood ezen fogalomalkotásához.¹⁶

A preszuppozíció tanának értelmében a valamikori kérdéseknek, melyekre valamely állítás és/vagy cselekvés válaszként érkezik, kontextustól függő jelentése van. Fogas kérdés ezek után, hogy egy más kontextusból kitekintve (valójában hátra tekintve) hozzá lehet-e férni autentikus módon az eredeti kérdés tulajdonképpeni értelméhez. Collingwood érzekelte az ebből a paradoxonból adódó gondolati nehézséget, ugyanakkor nem adott rá megnyugtató megoldást. A gondolatok kontextusok (vagyis a preszuppozíciók) által diktált érvényességét a közvetlen tapasztalatokra (élményekre) igyekezett korlátozni, a racionális gondolkodást viszont transzkontextuálisnak nyilvánította. Ezzel pedig tagadta, hogy egy tan vagy állítás egyedül csak a saját, vagyis keletkezésének kontextusában észlelve érthető és értelmezhető hitelt érdemlő módon, következésképpen fel lehet újra idézni, újra színre lehet vinni egy másik kontextus körülményei között is. Mint írta, „egy gondolati aktus tényleges bekövetkezésén túl folytatódott is, feleleveníthető, avagy megismételhető is anélkül, hogy azonosságát elveszítené”.¹⁷ Miért? Nem másért, mert az a valaki, aki újraéli mások korábbi tapasztalatait, olyan tapasztalatok birtokában van, amelyek „kellőképpen hasonlítanak a szerzőéhez, s így gondolatai szervesen kapcsolódhatnak saját tapasztalatainkhoz”.¹⁸

¹⁵ Margit Hurup NIELSEN, *Re-enactment and Reconstruction in Collingwood's Philosophy of History, History and Theory*, 1981/1, 4–9.

¹⁶ Robin G. COLLINGWOOD, *An Essay on Metaphysics*, London, Oxford University Press, 1940.

¹⁷ COLLINGWOOD, *A történelem eszméje*, 366.

¹⁸ *Uo.*, 367.

Az itt érintett kérdés ma is égető episztemológiai dilemma, amely közvetlenül is megszabja például a cambridge-i fogalomtörténet-írói iskola egész szemléletmódját, elsősorban Skinnerét, és kivált aktuális, amikor az ágencia (a cselekvőség) fogalma tölti ki a történetírói érdeklődés terét. Mindeközben élesen ellentmond azon nem kevésbé népszerű történet szemléleti felfogásnak, mely szerint a múlt a jelenhez képest merőben más világ, az a fajta idegenség, amely ezzel ki is váltja érdeklődésünket.¹⁹ Louis Mink volt az, aki már több mint fél évszázaddal ezelőtt rámutatott Collingwood szemléletmódjának erre a belső ellentmondásosságára.²⁰

Belátható viszont, hogy a történelmi ágensek intencionális fogalmakkal leírható cselekvései messzemenően indokolják a történelmi magyarázatnak egy a fenti elgondoláshoz kötött fogalmát. S ebben a tekintetben Collingwood mindmáig komolyan inspirálja a gondolkodásunkat. Az események belső oldalát feltárva a historikus például rájöhet egyes történelmi megnyilatkozások rejtett értelmére. Ennek folytán „tudta meg” a régész Collingwood is, hogy ténylegesen milyen célt szolgált a Britanniát Caledoniától (a mai Skóciától) elválasztó Hadrianus-fal, mi volt megalkotójának az eredeti szándéka vele: a határvédelem mellett – vagy éppen ahelyett – a tiltott határátlépések megakadályozása volt, lehetett a fő funkciója. Legalábbis ezt az intenciót rekonstruálta a régész a fal megalkotójánál.²¹ Egy korabeli megszólalás vagy tárgyiasuló cselekvés (például a fal) értelme, vagy annak akkori funkciója a neki tulajdonított eredeti értelem szerint határozható meg a valóságnak megfelelően; ezt sugalmazza Collingwood általánosító módon. Kérdés ugyanakkor, hogy elintézhető vajon ennyivel a történelmi tettek mai értékelése, és meg lehetünk-e elégedve azzal, hogy tisztába jöttünk a tettek mögött megbújó eredeti és valós szándékok szerinti jelentéssel? Ezt illetően már komoly kétségeink akadhatnak. A legfőbb vélelmezett szándékokra visszavezetett magyarázat és jelentéskölcsönzés nemegyszer vezethet bennünket félre a történelmi fejlemények funkciójának és sokoldalú hatásának értékelése során, ami pedig az apologetikus történeti értékelés számára is táptalajul szolgálhat. Ez az egész kérdés a meghatározott nézőpontokhoz, adott esetben a történelmi aktor kizárólagos látószögéhez kötött történetírói beszéd episztemológiai problémáját veti fel, amellyel itt most érintőlegesen sem tudunk foglalkozni.²²

A múlt gondolatát megértő (azt ezzel rekonstruáló) történészi megismerés lehetséges gyengeségét bemutatandó például kínálja magát a második világháború alatti európai és benne a magyarországi zsidóüldözés, sőt zsidómentés kérdése.²³ A zsidóüldözés tekintetében, a jogi diszkriminációt illetően hazánk nem járt külön úton a

¹⁹ Ehhez vö. GYÁNI GÁBOR, *A történeti tudás*, Budapest, Osiris, 2020, 308–315. Collingwood és a Skinner-féle cambridge-i fogalomtörténet-írás közötti szoros kapcsolatra lásd *uo.*, 86–94.

²⁰ Louis MINK, *Collingwood's Dialectic of History*, *History and Theory*, 1968/1, 3–37.

²¹ Lásd KELEMEN JÁNOS, *Collingwood historizmusa* = COLLINGWOOD, *A történelem eszméje*, 45.

²² A kérdés megvilágításához vö. GYÁNI, *A történeti tudás*, passim.

²³ Erről bővebben és általánosabban: GYÁNI GÁBOR, *Traumadráma és reprezentáció = A holokauszt nemzedékei*, szerk. BÁRDOS Katalin, HELLER Mária, VÖRÖS Kata, Budapest, Animula, 2024, 60.

harmincas évek végétől ahhoz képest, amit már korábban követtek az európai fasizmusok, kivált a náci Németország. A második világháború éveiben azonban, egyetlen kivétellel (Kamenyec-Podolszkijba való internálás esete) a magyar államhatalom nem nyúlt a német náci birodalom területén 1941-től kibontakozó deportálás, gettókba és lágerrekbe zárás hatalmi eszközához, amely az érintettek biztos és szörnyű halálával járt. Erre majd csupán az ország német megszállása után került sor. Adódik a kérdés, hogy miért ez történt? Mi tartotta vajon vissza a Horthy-féle, nem kevésbé antiszemita politikai közhatalmat ettől a drasztikus lépéstől? S mi változott meg gyökeresen 1944. március 19-ével abban a tekintetben, hogy az intenciók ezúttal már elvezettek a deportálásokhoz, majd azok időközbeni leállításához?

Egymásnak részben vagy homlokegyenest ellentmondó válaszok születtek eddig ezekre a kérdésekre, amelyek alkalmasak voltak a rendszert kritikusan, vagy ellenkezőleg, apologetikusan értékelő megítélésekre. Az intencionalista felfogást előnyben részesítő történészek véleménye szerint már akkor megvolt a szándék az elitben a drasztikus eszközök bevetésére a zsidókérdést tekintve, amikor még hiányoztak hozzá a külső, mondjuk így: a strukturális feltételek. Az ezzel ellentétes megítélés szerint viszont a zsidók életének illetően időleges megkímélése a politikai értékrend nem náci, nem fasiszta jellegéből fakadt, amely akkor változott meg csupán, amikor az országot megszállta, a Harmadik Birodalomba betagoló náci Németország rászorította ezt az elitet, hogy feladja az addig e téren követett politikáját.

Sőt, még a zsidómentés ennél látszólag egyértelműbb, az ágensek intenciója felől való értelmezése is könnyen válhat ellentmondásossá. Mint történt, amikor – egy mostanában megjelent monográfia szerzőjének a sugalmazása szerint – az akkori elit egy bizonyos részének a tetten érhető szándéka is szerepet játszhatott a dolgok ezen alakulásában; így és ezen a módon kívánták (volna) biztosítani vagyonuk és az egyéb téren élvezett befolyásuk átmentését a minden bizonnyal alaposan átalakuló háború utáni új világba.²⁴

A valamikori, a történelmi intenciókat és a cselekvést magát vezérlő gondolatokat (tapasztalatokat) ezen a módon rekonstruáló, majd pedig a magyarázat tengelyébe állító történészi megismerés korántsem könnyíti meg tehát egy adott történeti probléma tárgyyszerű megítélését, sőt olykor az előítéletes vagy csupán elfogult történeti értékelés számára szolgáltathat kellő hivatkozási alapot. Hiszen valamely ágensi gondolatnak a Collingwood által javasolt módon való megismerése (újraélése), ha sikerül egyáltalán ez a fajta rekonstrukció, nem feltétlenül ad arról számot, hogy mi hogyan történt ténylegesen, és mivel járt ez azok számára, akik megcselekedték, elszenvetdék vagy bármi más módon megtapasztalták. S persze semmilyen formában nem számol a nem szándékolt következmények súlyával és jelentésképző szerepével, ami a hátratekintő történészi vizsgálódás gondolati sine qua nonja.

²⁴ KENDE Tamás, *Embermentés, vagyonmentés, státuszmentés 1944–1945-ben Sztelho Gábor emlékezetében*, Pécs, Kronosz, 2023.

GYÁNI GÁBOR

kutató professor emeritus, az MTA rendes tagja
HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Történettudományi Intézet
visgyani@ceu.edu

*Collingwood's Re-enactment:
Believers and Critics*

Robin G. Collingwood, a British archeologist and philosopher, elaborated on the so-called notion of re-enactment. In his main theoretical work, *The Idea of History*, published posthumously, the editor placed an argument in the “Epilogue” in which Collingwood detailed this concept. The truly historicist epistemological idea of re-enactment was closely connected to another one of his arguments concerning the epistemological importance of the question and answer. According to the latter, when a historian tries to find out the precise meaning of a textual testimony coming from the past, he/she must also know the question to which the historical actor addressed his/her response, and what it meant, as they are correlative. Collingwood’s historical epistemology, an extreme version of historicism, generated contrasting reactions: several theoreticians (e.g. W. H. Dray) and historians (e.g. Q. Skinner) adopt it unreservedly; there are, however, thinkers, like H. G. Gadamer in particular, who in the name of philosophical hermeneutics, reject it altogether.

Keywords: re-enactment, question and answer, notion of the „rational explanation”, concept history, hermeneutics

DOI: [10.37415/studia/2024/3-4/8-15](https://doi.org/10.37415/studia/2024/3-4/8-15).

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



A művészi újrajátszás 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 csatornái 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 újrajátszásokat időbeliségük helyett térszemléleti aspektusukból közelítse meg, a MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ *Re:Re Művészi újrajátszás, az újrajátszás 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 újrajátszások, 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 újrajátszás, az újrajátszás 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 újra-beállít, 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* újra-beállító, 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 performansművészeti 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 emlékezőtechnikák 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 újratereztésével 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 sajtások mellett ugyanakkor legalább ilyen relevánsak lehetnek az újrajátszások speciális 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 történelemtől”. A tér és az idő egyenlőségének lételméleti állítása alapvető momentum a annak, amely végül a térbeli fordulatát 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 fogalmi kritikái 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. BERCZKI Péter, Budapest, Kijarat, 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 másolhoz képest; *a lokalitás* 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 határokat 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 képzetét, 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, hobbiszélesen terjedő (társadalmi) gyakorlat, hogy amatőr régészek ezrei kutatják múltjukat, a rómaiak vagy Arthur király kastélyának nyomait hátsó kertjeikben. Ha nem kutatják, akkor felidézik 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 életszemléletére 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 tercier 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 struktúráváltó 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 fennhatósága 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 keresztülgázoló 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 elszenvéde, ugyanis a trauma tünetei egyaránt kialakulnak az áldozatban, de a szemtanúkban 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 terhelte történések 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 határozni, 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 összemoss, 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 művésznek ezt a térképét kell felrajzolnia, 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 történéseket, 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 terекbe 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 újratereíteni 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 eltolások 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.

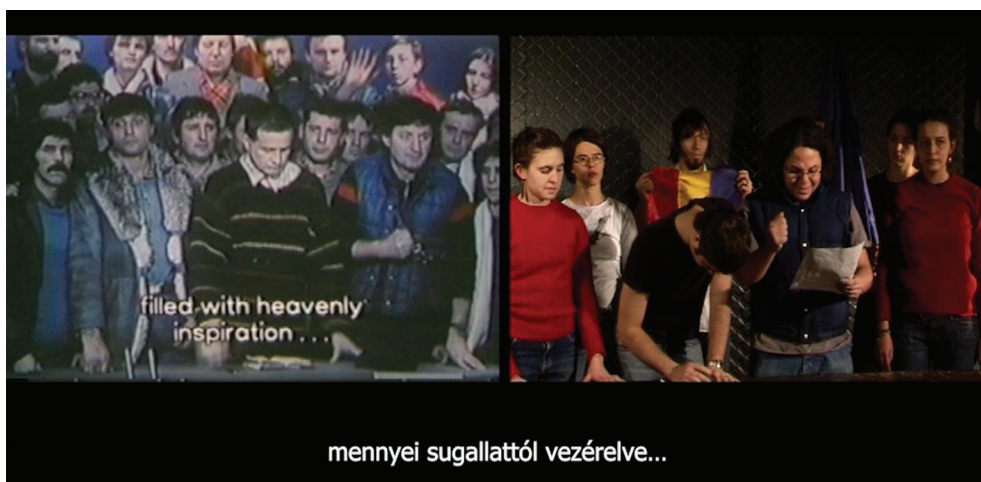
²⁴ Vilém FLUSSER, *A TV szerepe a román forradalomban*. Előadás A médiumok velünk voltak (*A televízió szerepe a román forradalomban*) című symposionon (Múcsarnok, 1990. április 6–7.). Leírt változat: *A közösségi tér kategóriái (a romániai forradalom fényében)*, Belvedere, 1990/6–7, 4–6. Elektronikus 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 látunk, 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 törékenyek, 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 történetek 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 posztmemória modellje szerint a kulturális, kollektív traumákra, vagy akár a politikai változásokat átélte nemzedékek utáni generációk tapasztalataira csak azon történetek, képek és viselkedésmódok révén „emlékeznek”, amelyek között az adott közösség tagjai szocializálódtak. A posztmemóriának 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 hagyományaival, normáival 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 újraidézésen keresztüli feloldására.

A *Meghallgatás tüntetéshez* a kollektív emlékezettel, a politika mediatisáltságával, 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 oscilláló 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 emlékezhethet 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 tételmeleti 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 filmekben 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 manifesztálnódna, míg Johansson munkája az ismétlődések és ritmusok áramlásiába 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 valóságát. A két film bemutatásának párhuzamossága ezen konceptuális íkrek egymáshoz való viszonyaiban érthető 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 feltöltve azt számunkra, mely az *Áldozathozatal* további értelmezését, aktualizálását és megértését szolgálja.



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



[9. kép] Ingela Johansson: *Andrei Mária*, 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](https://doi.org/10.37415/studia/2024/3-4/16-33).

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



TURAI HEDVIG

Ismétlés a megismétlődés ellen

Reenactment, holokauszt, dilemmák

Az 1980-as években Németországban született ellenemlékművek nemcsak magát az emlékmű műfaját újították meg, hanem arra is rávilágítottak, hogyan közelítenek a kortárs művészet eszközeivel a holokauszthoz, az emlékezet fenntartásához. A konceptuális művészet például a hiány tudatosításával aktiválta az adott közösség emlékezetét – így emlékeztetett az elpusztítottakra. Diana Popescu és Tanja Schult szerint Esther Shalev-Gerz és Jochen Gerz eltűnő emlékművének¹ legjelentősebb „tette”, hogy a műbe beépítette a közönség reakcióját, a szemlélőkből, csendes tanúkból cselekvő emlékezőket, aktív résztvevőket formált. Az alkotópár bízott abban, hogy a közönség felelős és aktív módon válik „társalkotóvá”.² Az emlékműállításban fordulat történt, s éppen a holokauszttal összefüggésben.

Amikor a 2000-es években a reenactment jelentősége a művészetben megnőtt, részben lezajlottak, illetve zajlottak a holokauszthoz kapcsolódó viták. Mérföldkő volt a *Probing the Limits of Holocaust Representation* című konferencia (1992), az ott elhangzó előadások többségét kiadták az azonos című kötetben.³ A vita ekkor a posztstrukturalizmus, az ún. nyelvi fordulat jegyében folyt. (Csaknem 15 évvel később már etikai kérdések kerültek előtérbe, ahogyan a *Probing the Ethics of Holocaust Culture*⁴ kötet jelzi.) Az 1990-es években különösen Hayden White gondolatai váltottak ki nagy ellenállást: a történést a holokauszt relativizálásával vádolták meg.⁵ White lényegében azt mondja, hogy a történészek a történelmet „cselekményesítik”, elbeszélnek, s az elbeszélésüknek stílusa, narratív szerkezete van, a tények nem beszélnek

¹ Esther SHALEV-GERZ, Jochen GERZ, *Emlékmű a fasizmus ellen*, 1986, Hamburg-Harburg. Tizenkét méter magas, egy négyzetméter alapterületű üreges alumínium oszlop, ólomlemez borítással. Alsó részén felirat, német, francia, angol, orosz, héber, arab és török nyelven: „Arra bátorítjuk Harburg lakóit, és a városba látogatókat, hogy írják fel nevüket a mienk mellé. Ezzel elkötelezzük magunkat a további öröködségre. Ahogy mind több és több név fedí be ezt a tizenkét méter magas, ólommal burkolt oszlopot, az fokozatosan egyre mélyebben süllyed a földbe. Egy nap teljesen eltűnik, és a fasizmus ellen állított harburgi emlékmű helye üres lesz. Végül csakis mi magunk vagyunk azok, akik szembe tudunk szállni az elnyomással.” Lásd James E. YOUNG, *Az emlékezet szövete*, ford. BECK András, Enigma, 2003/37–38, 192.

² Diana I. POPESCU, Tanja SCHULT, *Performative Holocaust Commemoration in the 21st Century*, *Holocaust Studies*, 2020/2, 138.

³ *Probing the Limits of Holocaust Representation: Nazism and the „Final Solution”*, ed. Saul FRIEDLANDER, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1993.

⁴ *Probing the Ethics of Holocaust Culture*, eds. Claudio FOGU, Wulf KANSTEINER, Todd PRESNER, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2016.

⁵ Wulf KANSTEINER, Todd PRESNER, *Introduction: The Field of Holocaust Studies and the Emergence of Global Holocaust Culture = Probing the Ethics of Holocaust Culture*, 1–43.

magukért.⁶ Mivel a történelemhez nincsen közvetlen hozzáférésünk, a történelemhez is a nyelven, közvetítőkön át tudunk eljutni. S ez a holokauszttal kapcsolatban komoly kérdéseket vetett fel. „A történelem posztstrukturalista poétikája úgy közelíti meg a holokausztot, mint bármely más történelmi pillanatot, azt állítva, hogy maguk az események nem választhatók el azoktól, akik ezeket az eseményeket felidézik.”⁷ Az (akkori) kortárs művészet, a posztstrukturalizmustól nem függetlenül, a holokausztot a közvetítőkön keresztül, az idő távolságából vizsgálta, s magára a közvetítőre, az emlékezet működésére, a mediatisáltságra fókuszált. A holokauszttal foglalkozó reenactment maga is része volt annak az intellektuális, kulturális kontextusnak, amelyet a posztstrukturalizmus, az emlékezet és történelem, a múlt iránt megnövekedett érdeklődés, a holokausztdiskurzus megújulása, a generációváltás, a hagyományos realizmust felváltó új művészi eszközrendszer, az ellenemlékmű létrejötte alkotott.

*

Az első holokauszt reenactmentek a táborok felszabadításának szinte „másnapján” készült képek. A tömeges, nagyüzemi ölés „munkamenetéről”, a mindennapos kínzásokról ugyanis nem készültek képek, saját gyilkos tetteiket nem dokumentálták az elkövetők. A koncentrációs és megsemmisítő táborokról fennmaradt fényképeket az SS bürokrácia készítette (kivéve négy, a fogvatartottak által, titokban megszerzett géppel, titokban készült fényképet).⁸ A táborok felszabadítása után a holttestek tömege, az élő halottnak látszó emberek megrendítő képei bizonyítékok voltak, de a következményekről, és nem a hogyanról beszéltek. A felszabadult táborlakók meg akarták mutatni, mi és hogyan történt a táborokban. Rekonstruálták, megmutatták a kínzás, gyilkolás módjait, nem utolsó sorban a fényképezés, a megörökítés, az archiválás érdekében. Megmutatták, ahogyan „tényleg volt”, mert csak ők tudták megmutatni.⁹ Ezeknek a reenactmenteknek a motivációja és jelentése a hiányzó információk pótlása és megőrzése. Ezek az újrajátzások és a róluk készült fényképek a könyvekbe, múzeumokba, filmekbe úgy mentek át, mint eredeti események, ritkán tüntetve fel, hogy valójában reenactmentek, vagy a háború utáni szimulációk. Ahhoz hasonló folyamat ez, ahogyan Nikolaj Jevrjinov megrendezte a *Téli Palota ostromát* 1920-ban, majd Szergej Eisenstein 1927-ben megismételte, és *October* című filmjében (1927) felhasználta. Ezek a képek ma gyakran úgy funkcionáltak, úgy

⁶ Hayden WHITE, *A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája*, ford. JOHN ÉVA = H. W., *A történelem terhe*, Budapest, Osiris, 1997.

⁷ Keith MOXEY, *Művészettörténet ma: Problémák és lehetőségek*, ford. TURAI Hedvig, Balkon, 2002/1–2, 11.

⁸ Georges DIDI-HUBERMAN, *Images in Spite of All*, transl. Shane B. LILLIS, Chicago – London, The University Press of Chicago, 2003.

⁹ Rachel E. PERRY, *The Holocaust is Present: Reenacting the Holocaust, Then and Now*, *Holocaust Studies*, 2020/2, 156.

szerepelnek történelemkönyvekben, mint az októberi forradalom dokumentumai. Inke Arns ezt propagandacélokra készült reenactmentnek nevezi.¹⁰ A felszabadult táborokban készült holokauszt reenactmentek azonban nem propagandacélból készültek. A korábbi rabok saját testükkel demonstrálták a történeteket. Rachel R. Perry cikkében így ír erről: „mintha azt mondták volna [a túlélők], hogy így volt, látjátok? Megmutatjuk nektek! Mintha kiforgatták volna Santayana híres aforizmáját (miszerint, akik nem ismerik a múltat, arra kárhozzatnak, hogy megismételjék azt), és azt mondták volna: »Akik nem ismerik a múltat, azoknak megismételjük«”.¹¹ Ezeknek a reenactmenteknek a motivációja a hiányzó dokumentum performatív pótlása, majd fényképként archiválása. Rachel Perry szerint a korai reenactmentek az archívum számára készültek.

Perry külön csoportban, reenactmentként tárgyalja azokat a színházi előadásokat is, amelyeket a túlélők maguk játszottak. Az önmagukat újrájátszó túlélők részvétele, szerepeltetése is értelmezhető reenactmentként, s véleménye szerint túlélési, megküzdési stratégiát jelentettek. Ugyancsak korai reenactmentként értelmezhetőek azok a fényképek, amelyeken a túlélők visszaveszik a táborig csíkos ruhát, s ebben fényképeztetik magukat: az életben maradás megörökítésének aktusa ez, a túlélők saját kontrollja.¹² A megemlékezések is gyakorta zajlottak úgy, hogy a túlélők táborig rabruhában meneteltek, mintegy eleven emlékművet alkotva,¹³ s nagy nézőközönségük is volt. Erdélyi Lajos fotóművész, holokauszt túlélő megtartotta a csíkos táborig ruháját, ebben látható több fényképén. A rabruhát újra felöltve, emlékezésre és emlékeztetésre is használta, mielőtt a Washingtoni Holokauszt Múzeumnak ajándékozta volna.¹⁴

¹⁰ Inke ARNS, *A történelem megismétli önmagát: Újrájátszás-stratégiák a kortárs (médiá) művészetben és performanszban*, ford. LAKÓ Zsigmond = *Re:Re. Művészi újrájátszás. Az újrájátszás művészete*, szerk. SÜLLI-ZAKAR Szabolcs, Debrecen, MODEM, 2023, 31. – Hasonló története van a második világháború egyik emblematikus képének, az Iwo Jima elfoglalása, a zászlókitűzés képének. Lásd erről például a Mai Manó Ház blogját: „A fotó történetéről szinte évente derül ki valami újdonság, ami biztos; a képet Joe Rosenthal az AP hírügynökség fotósa 1945. február 23-án készítette Iwo Jimán a Szuribacsi hegycsúcson. Ám pár órával előtte szintén készült egy fénykép; a vulkanikus hamuval borított magaslaton egy szétlőtt japán radarberendezés antennájára tűzték ki azt a USS Missoula szállítóhajóról származó amerikai zászlót, amit Louis R. Rowery őrmester, a Leatherneck katonai magazin tudósítója 10.37-kor fényképezett le. De nem ez lett a világ egyik leghíresebb felvétele.” https://maimanohaz.blog.hu/2019/10/22/ismet_ujraitak_a_vilag_egyik_leghiresebb_fotojanak_tortenetet?token=65086383edc3ac88137470ad70ac9959 (Letöltés ideje: 2024. január 28. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

¹¹ PERRY, 157.

¹² Barbie Zelizert idézi PERRY, 167.

¹³ *Uo.*, 166.

¹⁴ Köszönöm Erdélyi Lajos örökösének a közlési engedélyt, valamint Erdélyi Lajos lányának, Tamara Segalnak a következő történetet: „Apámat meghívta az Englewood, New Jersey zsidó iskolája, Moriah School of Englewood, hogy beszéljen a deportálásáról... Akkor az én lányom 7-8-ikos volt, és Apám bevitte a ruháját az osztályba. Ott kiválasztott egy fiút, aki akkora volt, mint ő 15 évesen, amikor deportáltak... és feladta a ruháját a gyerekekre. Teljes csend lett.” (e-mail, 2024. február 6.)



[1. kép] Erdélyi Lajos édesapjával, Erdélyi Emillel, Marosvásárhely, 1945.¹⁵

© Erdélyi Lajos örököseinek szíves engedélyével



[2. kép] A koncentrációs táborokra emlékező tömeg, Marosvásárhely, 1946. május 3.¹⁶

© Erdélyi Lajos örököseinek szíves engedélyével

¹⁵ „Tizenöt hónapos gettó- és KZ táborbeli élet után ismét Marosvásárhelyen. A Nagyllomásról a lakásunk felé vezető úton megállított minket Kántor úr, a főtéri fényképész.” ERDÉLYI Lajos, *Túlélés: Egy fotográfus visszaemlékezése*, Budapest, Záchor Alapítvány, 2012, 193.

¹⁶ „Hazatérésünk után tíz hónappal, 1946 május 3-án a város főteréről gyalogmenet indul a Koronkai úti téglagyár felé. Az emlékező tömeg élén három, a koncentrációs táborok csikos rabruháját megőrző volt deportált. Közülük balról az első dr. Erdélyi Emil.” *Uo.*, 199.

Wanda Jakubowska, aki maga is túlélő volt, *Az utolsó állomás* (1948) című filmjében auschwitzi rabtársait szerepelteti: a filmet magában a táborban forgatták (erre több mint negyven évvel később Stephen Spielberg a *Schindler listája* forgatásakor már nem kapott engedélyt). Jakubowska kritikusai filmjének hitelességét, szigorú realizmusát emelték ki és értékelték,¹⁷ ennek köszönhetően későbbi filmekben dokumentumbetétként is használták – maga Jakubowska „para-dokumentumfilmnek” nevezte munkáját.¹⁸ Ekkor, azaz néhány évvel a háború után még nem alakultak ki „szabályok” sem a történeti, sem a művészi feldolgozások vonatkozásában, s nem folytak viták az ábrázolás lehetőségeiről, esélyeiről, figyelembe veendő korlátokról, sőt tilalmakról sem. Jakubowska filmje épp ennek a nyelvnek – a holokausztábrázolás ikonográfiájának – a kialakításában játszott szerepet.¹⁹ És épp ezért van jelentősége annak is, hogy Balázs Béla (aki 1948-ban a Film Polski, a lengyel állami filmügynökség művészeti tanácsadója volt) lelkesedett a filmért, ugyanakkor már ekkor érzi, hogy ezeket az eseményeket nem lehet úgy ábrázolni, mint egy klasszikus tragédiát, komédiát vagy akár regényt.²⁰ Ezekben a formákban, amelyeknek motivációja s funkciója a közlésvágytól a dokumentáláson át a megemlékezésig, emlékeztetésig terjedhet, van egyfajta emancipatorikus lehetőség is. Hiszen ezt a túlélők immár nem kiszolgáltatott helyzetben, hanem saját akaratukból, önmaguk hajtják végre.

Georg Mosse szerint²¹ a háborús reenactmentek vonzereje is részben abból a vágyból fakad, hogy a háborúk örökségét kontrollálják, irányításuk alatt tartásuk a



[3. kép] Erdélyi Lajos: *Moriah School of Englewood*, New Jersey, 2002.

© Erdélyi Lajos örökösének szíves engedélyével

¹⁷ Bosley Crowther, a *The New York Times* kritikusát idézi Tina WASSERMAN, *Monstrous Daisies: Reenacting Auschwitz in Wanda Jakubowska's Ostatni Etap*, *Holocaust Studies*, 2018/1, 95.

¹⁸ Jakubowskát idézi WASSERMAN, 96.

¹⁹ Uo.

²⁰ Balázs Bélát idézi WASSERMAN, 98. Balázs Béla Jakubowskához németül írt leveleit magyarul nem adták ki. Erről lásd Stuart LIEBMAN, *Béla Balázs on Wanda Jakubowska's The Last Stop: Three Texts*, transl. Stuart Liebman, *Zsuzsa BERGER, Slavic and East European Performance*, 1996/3, 64–70. A kéziratot a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattárában őrzik. Ms 5021/102. A leveleket angol fordításban Stuart Liebman adta közre idézett cikkében.

²¹ Georg Mosse-t idézi Dora APEL, *Historical Reenactment: Romantic Amnesia or Counter-Memory?* = D. A., *War Culture and the Contest of Images*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2012, 52.

részvevők. A táborok felszabadítása után készült tábori reenactmenteknek is része, hogy a túlélők maguk akarják megmutatni, mi történt velük. Ugyanakkor nemcsak a világ tudomására akarják hozni, hogyan történt, hanem saját cselekvőképességüket is gyakorolják, saját integritásukat is helyreállítják: „Mi tudjuk, mi megmutatjuk, velünk már ezt nem lehet.”²² A korai tábori reenactmentek az elmondás vágyáról tanúskodnak, és abba a gondolatkörbe illenek, amit David Cesarani fejtett ki, azaz, hogy nem hallgattak a túlélők, nem a némaság uralkodott. A fent érintett reenactmenteket is ebbe az összefüggésbe helyezném: az áldozat vágya, hogy a világ tudomást szerezzen a történekről. A tanú, túlélő beszélni akart, más kérdés, hogy meghallgatásra talált-e.

Amikor Collingwood történészként a pozitivista történelemszemlélettel szemben azt javasolta, hogy ha igazán meg akarjuk érteni a történelmet, újra kell gondolnunk, újra kell játszsanunk (reenact) a történelem szereplőinek gondolatait, akkor azt akarta pótolni, ami a történelemből kimaradt, amit nem lehet csupán a tényeken keresztül elérni. A történelmi képzeletet, sőt az érzelmeket kell mozgósítani. Ahogyan Inke Arns megfogalmazta, az absztrakt történelmi tudást eleven emberi érzelmekkel lehet megtölteni a reenactment segítségével.²³ A történelmi újrajátszások a történelem érzelmi fordulatát (affective turn) is jelzik, az egyén a történelmet személyes fizikai és pszichológiai tapasztalatként élheti át.²⁴

Miközben az oktatásban és a múzeumokban ez az átélés, az ún. „edutainment” jegyében ma már elfogadott gyakorlat lett a reenactment, amivel szórakoztatva tanítanak, történelmi szimulációkkal bevonják a látogatókat, a holokauszt reenactmentekkel más a helyzet. A kutatók, történészek, a holokauszt múzeumok fenntartásokkal kezelik. Rachel Perry idézi a Washingtoni Holokauszt Múzeum által kiadott, oktatóknak szóló segédanyagot, amely a holokauszt reenactmentet nemkívánatosnak, leegyszerűsítőnek, trivializálóknak tekinti.²⁵ Thomas Laqueur ugyanezen a véleményen van, ízléstelennek tartja, mivel a szenvedés szimulációja nemcsak leegyszerűsít, trivializál, hanem – ami ennél jóval veszélyesebb – nyersanyagot adhat a holokauszttagadók kezébe.²⁶

A 2000-es évek művészi reenactmenjtei irányították a figyelmet ezekre a korai, a felszabadított táborokban készült fényképekre is, amelyeket csak utólag, visszatekintve nevezünk reenactmentnek.²⁷ Ezekről a fotókról, ha bekerültek a holokauszt képi kánonjába, nem jelölték meg, hogy reenactmentek. (A kortárs muzeológia, az Imperial War Museum például, már ezt megteszi). Nagyrészt azonban nem lettek belőlük ikonikus, kanonizált képek. Ennek okát Barbie Zelizer²⁸ abban látja, hogy szemben a

²² PERRY, 157.

²³ ARNS, 41.

²⁴ Vanessa AGNEW, *History's Affective Turn: Historical Reenactment and its Work in the Present*, *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 2007/3, 301.

²⁵ PERRY, 153.

²⁶ Thomas LAQUEUR, *The Holocaust Museum*, *The Threepenny Review*, 1994/Winter, 30–32.

²⁷ PERRY, 172.

²⁸ Zelizert idézi PERRY, 167.

halottak spektakularizálásával, a túlélőket aktív, fizikailag is tevőleges emberekként jelenítik meg. A túlélők nem passzív, nem traumatizált áldozatok, hanem a tudás átadói.

A korai holokauszt reenactmentek célja, motivációja tehát a dokumentálás, a traumafeldolgozás és a megemlékezés volt. A reenactment az élő emberi testen keresztül emlékezik. A holokauszt túlélők saját teste archívumként őrizte a velük történeteket, ezeket az újrajátszásokat a saját test mintegy hitelesítette. Akkor, amikor a második, többedik generáció használja a reenactmentet, akár a történelmi újrajátszás terepén, akár a művészetben, a 2000-es években, már más a helyzet.

*

De pontosan hogyan és mihez segít *ekkor* a történelmi vagy művészi reenactment, a holokauszttal összefüggésben? A holokauszt megértéséhez, esetleg a trauma feldolgozásához, a közös gyászhoz, a holokausztemlékezet ébrentartásához? Hogyan ösztönöz cselekvő, aktiváló részvétellel? Mit ad ez a megközelítés, amit más nem tud adni? Milyen dilemmákat vet fel? Ahogyan Kamila Baraniecka-Olszewska megfogalmazta: lehet-e minden a reenactment tárgya?²⁹ Lehetnek-e olyan történelmi események, amelyeket „nem szabad” a művészi újrajátszás tárgyává tenni?

„A kilencvenes évek elején [...] az emlékezet mélyről feltörő és magával ragadó hulláma végigsöpört az egész világon.”³⁰ A 20. század végén megnövekedett az érdeklődés az emlékezet és a törtélem, valamint a kettő kapcsolata iránt: az emlékezetkutatások a holokausztemlékezetekre is hatottak, sőt az állítás meg is fordítható, a holokausztnak hatalmas szerepe volt a *memory boom* létrejöttében. A 1990-es évekre, majd a 2000-es évekre a holokausztdiskurzus alaposan átalakult. A *lehet-e* egyáltalán ábrázolni, van-e a művészetnek ehhez joga kérdéseket felváltja a *hogyan*. Nemcsak a holokausztdiskurzus, hanem a kortárs művészet kérdései is átalakultak. A nyelvi fordulat és a posztstrukturalizmus vitái után a 2000-es években a hatalom, a performativitás, az új médiumok, a mediatisáltság kérdéseivel foglalkoztak a művészetben is. A kortárs művészet gyakorlatai, stratégiái és a holokausztdiskurzus átalakulása találkozott. A holokauszt egyéni emlékezetből kulturális emlékezet lett. A holokausztot követő nemzedékek, közvetlen tapasztalatok híján, közvetítőkön keresztül szereztek tudomást a történekről. Vagyis magával az emlékezettel, az emlékezet működésével, a mediatisáltsággal, a közvetítőkkal foglalkoztak.³¹

²⁹ Kamila BARANIECKA-OLSZEWSKA, *World War II Historical Reenactment in Poland*, London, Routledge, 2022, 154.

³⁰ Pierre NORA, *Előszó a magyar kiadáshoz* = P. N., *Emlékezet és történelem között: Válogatott tanulmányok*, ford. HAAS Lilla, K. HORVÁTH Zsolt, LAJTAI L. László, NÉMETH Orsolya, TÓTH Réka, Budapest, Napvilág, 2010, 8.

³¹ Erről lásd James E. YOUNG, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven and London, Yale University Press, 2000.

Már csak a generációs váltás, az időbeli távolság okán is más kérdéseket lehetett, kellett feltenni. A harmadik-negyedik generáció arra reflektál, *ahogyan* megmutatták neki, *ahogyan* értesült a történekekről, *ahogyan* azt más kulturális termékek már feldolgozták, vagyis a mediatisáltságra. Közvetlenül a háború után a történések általánosabb szempontokat vizsgáltak, így kezdetben a nagy struktúrát, hiszen azt kellett megérteni, hogyan történhetett egyáltalán meg. Ezért a figyelem arra fordult, hogyan épült ki a fasiszta rendszer, hogyan jöhetett létre az autoriter személyiség. Ahogy az idő haladt, a vizsgálat fókuszja is módosult. Miért voltak olyanok, akik „normális” időkben, normálisan viselkedtek, „különleges” időkben viszont engedelmesen követték a parancsokat, s akár ölték is? A generációs távolság növekedésével a lázadó, 68-as generáció tagjai, a „tettesek” utódai ilyen jellegű kényelmetlen kérdéseket tettek fel. A faszizmus vonzerejéről beszélni, az elkövetőkkel való (átmeneti) azonosulás a művészetben (vagyis kontrollált körülmények között) szubverciónak minősült, és például olyan mérföldkőnek tekinthető kiállítás ellen, amilyen a *Mirroring Evil*³² volt, tüntetők tiltakoztak, morálisan elfogadhatatlannak tekintették a kiállítást. Kialakult egyfajta holokauszt etikett. Eszerint vannak olyan megközelítési módok, amelyek nemkívánatosak, kvázi tiltottak.³³ Ennek jegyében megfelelő komolysággal és méltósággal kellett hozzá közelíteni, bizonyos műfaji határokat nem léphettek át, például a komédiát, vígjátékot nem tartották kívánatosnak a holokauszt ábrázolására. Az *élet szép* (1998) című film vagy Zbigniew Libera *Lego koncentrációs tábora* (1997) kapcsán kialakult viták fókuszában is ez állt.³⁴

Hayden White kifejti, hogy az általa „modernistának”³⁵ nevezett történelmi események, amilyen például a holokauszt is volt, többé nem közelíthetők meg a történetírás, a realizmus hagyományos eszközeivel: „tény és fikció, cselekvő és szenvedő, szó szerinti és metaforikus, alany és tárgy”³⁶ világos elkülönítése nem lehetséges, sőt nem is megfelelő az ilyen események ábrázolására. Felbomlik bennük a tér-idő-cselekmény egysége – Balázs Béla is ezt érezte meg fentebb említett Wanda Jakubowskához írt levelében. Ha ez így van, akkor a múltat felforgató, a klasszikus

³² ANDRÁS Edit, *Tükröt tartani a gonosznak: Beszélgetések a New York-i Zsidó Múzeum kiállításáról*, Műértő, 2002. május 22; Uő., *Tükröt tartani a gonosznak: Beszélgetés a New York-i Zsidó Múzeum kiállításáról*, Műértő, 2002. június 21.

³³ Terrence Des Press „parancsolatait” idézi Ernst van Alphen: „1. A Holocaustot a maga totalitásában, egyedülálló eseményként kell megjeleníteni, mint speciális esetet, a történelem feletti, alatti vagy tőle távol eső önálló birodalmat. 2. A Holocaust megjelenítése a lehető legpontosabban és leghívebben ragaszkodjon a történések tényeihez és kontextusához, azt semmiképpen ne változtatassa meg vagy manipulálja, még művészi szempontokra hivatkozva se. 3. A Holocausthoz úgy kell közelíteni, mint komor vagy egyenesen szent eseményhez, azzal a komolysággal, mely kizár minden olyan választ, amely elhomályosíthatná borzalmasságát vagy meggyalázhatná halottait.” ERNST VAN ALPHEN, *Szerepjátékok és játékszerek*, ford. BECK András, Enigma, 2003/37–38, 46.

³⁴ Uő., 53–54.

³⁵ Ez Hayden White-nak egy sokat vitatott és értelmezett jelzője, ami különösen művészeti összefüggésben nem szerencsés, mivel itt más értelemben használatos.

³⁶ KANSTEINER, 18.

hármasságot megbolgató, teret és időt kibillentő, múltat és jelent egymásba folytató reenactment elvileg igazán alkalmas volna a holokauszt megközelítésére. Mégis így. Collingwood a történelem jobb megismerése érdekében tartotta szükségesnek a történelem újra-elképzelését, a történelmi képzeletet. A reenactment, akár történeti, akár művészi értelemben beszélünk róla, nem egyezik meg az egykori valósággal, ez lehetetlen volna, a reenactment szükségképpen beavatkozás a múltba. A történelmet bizonyos fokokig átírják a reenactmenttel. Átírják gyakran azért, mert a történelmi ismeretek hiányosak, a hiányokat, hézagokat kipótolják a képzelettel, a hallhatatlan hangokat hallhatóvá teszik. De átírja maga a megidézett esemény és a reenactment között eltelt idő is. Az átírás a holokauszttal kapcsolatban, amelyet a valósághoz a lehető leghívebben kell megközelíteni, úgy, ahogyan tényleg történt, elfogadhatatlan mind a közvélekedés, mind a történészek szemében. A játékos szónak ráadásul van egy könnyedséget, játékosságot és hamisságot implikáló konnotációja, a játék, az eljátszás színészkedést, azaz színlelést, tehát hiteltelenséget implikál.

A kortárs művészet kritikai stratégiái akkor és ott működnek, ahol van egy közös alap, egy konszenzus, ahol egyértelmű, hogy nem a holokausztot tagadják vagy relativizálják, hanem azt illetik kritikával, ahogyan kezelik, ahogyan működik a mediatisáltság, ahogyan bekerül a holokauszt a szórakoztatóiparba, vagy a turizmusba, vagy olyan kontextusokba, amelyekben üzleti szempontok dominálnak. A harmadik-negyedik generáció reenactmentjei nem (vagy nemcsak) a múlt megértésének új módját keresik és kínálják, hanem rámutatnak a folyamatosságra is múlt és jelen között. A holokausztot sem tekintik a múltba zártnak.

Az a követelmény, hogy a múltat úgy megmutatni, ahogyan az tényleg volt, a holokauszt esetében túl drámai, nem lehet vele direkt szembesíteni.³⁷ A holokauszt – a zsidók összegyűjtése, táborokba deportálása, megölése – legsúlyosabb pontja a halál. A halál, amelyről saját élményük nem lehet az élőknek, és még a túlélőknek sem. A halált túlélni lehet – eljátszani, újrajátszani nem. Ez az, amit a művészetnek a holokauszt etikett jegyében érintetlenül kell hagynia. Másként fogalmazva, a legborzalmasabbat, a halál mélyét láthatatlanságban kell hagyni, a gázkamrák belsejéről nincsenek tanúvallomások, képek, bemenni ízléstelen, tabusértés. Ezt több film mégis megtette, köztük Spielberg a *Schindler listájában*.

Dora Apel szerint a progresszív, kritikus, gyakran szubverzív reenactmentek a kortárs művészetben valósulnak meg.³⁸ Az ábrázolhatóság, a megjelenítés etikájának kérdése azonban sosem tűnt el a holokauszttal kapcsolatban. Hogyan és mire használják a reenactmentet ezek a nem ritkán szubverzív munkák akkor, amikor a holokauszthoz fordulnak?

³⁷ Ernst VAN ALPHEN, *The Performativity of Provocation: the Case of Artur Zmijewski*, *Journal of Visual Culture*, 2009/1, 83.

³⁸ APEL, 47.

*

A tanúk kora után, amikor már nincs kit megkérdezni, az újrajátszások segíthetnek a történelmi képzelet aktiválásában, utóemlékezetként működhetnek, emlékezni segíthetnek arra, amit az utódok maguk nem éltek át, amikről nincsenek saját emlékeik. Ezek a holokauszttal foglalkozó reenactmentek a jelenben aktiválják a bűntudatot, a szembenézést, megmutatják a múlt és a jelen közötti folyamatosságot, azt, hogy a múlt nem múlt el. Néhány példa, mire használják, mit mutat meg a reenactment a holokauszttal kapcsolatban.

Határáthágások, provokációk

Santiago Sierra *245 m³* (2006) című installációjában gázt vezetett a Köln mellett fekvő pulheimi, művészeti használatra átadott egykori zsinagógába, ahová gázmaszkban egy tűzoltó kíséretében mehettek be az érdeklődők. A gázt hat autó kipufogójából vezette be a zsinagógába, azaz viszonylag könnyen létrehozható, házilag is összebarakcsolható gázkamrát készített. Sierra nem a látogatók tűrőképességének határait feszegette, hiszen ők biztonságos körülmények között „játszották újra” az elgázosítást. Nem lehet tudni, hogy a „gázkamrába” bejutásért sorba álló, nagyszámú „érdeklődő” vajon mit akart átérezni, újrajátszani – talán ezúttal túlélni halált, vagy az áldozat érzéseit, valami izgalmasat átélni. A művészetbe transzponált kísérteties holokauszt-látványosságot nagy érdeklődés fogadta, de a zsidó közösségek tiltakoztak ellene. Sierrát azzal vádolták, hogy látványosságot csinált a gázkamrákból, ezzel trivializálta a holokausztot. Amire ő azt felelte, nem gázkamrát csinált, hanem egy olyan művészi munkát, amelynek a témája a gázkamra.³⁹ Vagyis Sierra megpróbálta a művészetet védőernyőként használni. A tiltakozások hatására Sierra egy hét múlva mégis bezárta az installációját. Németország az a hely, ahol egyáltalán megcsinálhatta projektjét, még ha csak egy hétig is, ott, ahol az elkövetők és azok leszármazottai éltek, és a múlttal, a saját bűnnel való szembenézés ritka keménységgel folyt. A bűnös nemzet tagjai bemennek saját bűnük terébe a zsidó szenvedést átélni. Sierra megmutatta az át nem léphető határokat, azt a feszültséget, amely a kíméletlen szembenézés és a holokauszt kialakult etikettje között húzódik. Egyrészt bement a gázkamrák belsejébe, s ezzel a legerősebb tabut lépte át, másrészt a múlttal való szembenézés határait feszegette.

Arthur Żmijewski sok munkájában újrajátssza vagy -játsszja szereplőivel a múltat, traumákat. Újrajátszásaiban a résztvevők belépnek az általa létrehozott helyzetbe, amit aztán Żmijewski működni enged, váratlan fordulatok történhetnek, de ő maga is befolyásolja az eseményeket. *Fogócska* című videójában (1999) meztelen emberek kergetik egymást egy egykori gázkamrában. Pontosabban, a film fele egy lengyel ház pincéjében lett felvéve, a másik fele pedig egy meg nem határozott koncentrációs tábor

³⁹ *Artist Wants to Scrap Gas Chamber Installation in Germany*. <https://www.dw.com/en/artist-wants-to-scrap-gas-chamber-installation-in-germany/a-1940071>

egykori gázkamrájában.⁴⁰ Żmijewski is bemegy a gázkamra belsejébe, ahol meztelen emberek, férfiak és nők vannak, összevisszaságban, a halál helyszínén. Ahogy maga írja: „Vizuálisan nagyon hasonló a két helyzet. Ezúttal azonban semmilyen rossz nem történt. Tragédia helyett ártatlan, gyerekes játékot látunk. Olyan ez, mint valami klinikai pszichoterápia. Visszatér az ember a traumához, ami a komplexus kialakulásához vezetett. Újraalkotja, majdnem úgy, mintha színházban lenne.”⁴¹ *Kurbli* (2000) című fotósorozatában egy auschwitzi túlélő tanúvallomása alapján Żmijewski maga játszik újra egy a táborokban embereken végzett orvosi kísérletet: a megörökített esemény egy írott dokumentum vizuális újrajátszása, megmutatása. Ő maga fekszik a vizsgálóasztalon meztelenül, felhúzott lábakkal, az orvos szerepét pedig egy fiatal nő játssza. *80064* című videójában (2005) a 92 éves Józef Tarnawát, Auschwitz túlélőjét meggyőzi, hogy erősítse meg, tetováltassa újra a karján lévő számot. Az egykori áldozat először beleegyezik, hogy megerősítsék a számát, majd meggondolja magát, de Żmijewski nem enged, nyomást gyakorol rá, az idős férfi pedig feladja, nem tud ellenállni: rossz nézni a holokauszt túlélővel szembeni verbális erőszakot, az áldozattal (egy gyenge, erkölcsileg esendő emberrel) szembeni együttérzés hiányát. Ugyanakkor Ernst van Alphen hívja fel a figyelmet Jozef Tarnawa néhány mondatára, miszerint ő teljesen ártatlanul került Auschwitzba, s hogy bár tudott az ilyen táborok létezéséről, mielőtt ő maga odakerült volna, nem érdekelték. Van Alphen szerint két lengyel, két generáció konfrontálódik, és Żmijewski azért gyakorol nyomást az idős férfira, hogy a háború alatti közömbösségére kapjon magyarázatot. A szám újratetoválásával nem az emlékek zsilipje nyílt fel, hanem a jelené. A *80064* az ellenállásra képtelenséget, a konformizmust mutatja meg a jelenben, a közömbösséget a múltban. A reenactment azzal provokál, hogy az áldozat makulátlan tisztaságát és a néző sztereotip áldozatképet ingatja meg, miközben Żmijewski másodszor is áldozattá teszi.

Rafał Betlejewski *Égő Istálló* (2010) reenactjében Jedwabne⁴² emlékezetét idézte fel: egy összetakolt pajtát felgyújtott, amelybe előzőleg papírdarabokat küldhettek be azok, akik szimbolikusan részt akartak venni a reenactmentben, és azt írták a lapokra, miért (kell, hogy) érez(ze)nek büntudatot a lengyelek a zsidók ellen elkövetett bűntetteik miatt. A közönség nézte, a vélemények pedig megoszlottak, mi szükség van a múlt felkavarására. Kritizálták, mondván, a helybeliek feje felett játszódtak le, valaki eljött a városból, és „morális megtisztulást” akart nyújtani, miközben látványosságot csinált, s a közönséget provokálta, s nem aktiválta.

Reenactment az azonosulásért

Ahogy Inke Arns Rod Dickinsont idézve fogalmaz, mediatizált világunkban az

⁴⁰ VAN ALPHEN, *The Performativity of Provocation*, 85.

⁴¹ Artur ŻMIJEWSKI, *If It Happened Only Once It's As If It Never Happened*, ed. Joanne MYTKOWSKA, Warsaw, Zacheta National Gallery of Art, 2005, 152.

⁴² 1941-ben Jedwabneban a falu lengyel lakói zsidó szomszédait egy pajtába összegyűjtötték és rájuk gyújtották.

„igazi”, eredeti, valódi tapasztalatot megszerezni már nem lehet, ugyanakkor a reenactmenttel fel lehet idézni valódi érzéseket és empátiát.⁴³ Sanja Ivekovic *Rorbach projektjében* (2005) eleven emlékművet állított a roma holokauszt áldozatainak, amikor a deportált romákról készült fényképet mai szereplőkkel megismételte, újrájátszatta. Reenactmentje az összegyűjtött, deportált romák helyébe képzelte a mai, élő résztvevőket, egymásba mossa a különböző idősíkokat. Ivekovic munkája nem lépett át tiltott határokat: a helybeliek és néhány együttérző értelmiségi részvételével pusztán szelíden rámutatott arra, hogy az egykori üldözöttek helyében mi is ülhetnénk, bárki válhat diszkrimináció tárgyává. Ivekovic empátiát, figyelmet ébresztett azzal, hogy „életre keltette” a holokauszt háttérbe szorított roma áldozatait.

A múlt újraalkotása működött a *Waldsee* levelezőlap-projektben (2004). A művészeknek gondolatban vissza kellett menni a múltba, képzeletben megismételni, elgondolni, mit tettek volna akkor és ott; képzeletüket kellett mozgósítani egy történelmi hazugság kapcsán, kitölteni az ismeretlent, a hiányt – ezért is szeretném ebben az új keretben reenactmentként értelmezni.⁴⁴ 2004-ben a holokauszt 60. évfordulójára, felkérésre született a kiállítás a 2B Galériában. 1944 nyarán egy Waldsee nevű helységből feladott levelezőlapok érkeztek Budapestre, nem sokkal korábban deportált emberektől. A lapokat a budapesti zsidó tanácshoz küldték, onnan juttatták el a címzettekhez, s szövegük nagyjából így hangzott: „Jól vagyok. Dolgozom”; vagy: „Szerencsésen megérkeztem, a szakmámban kaptam munkát”; „Jól vagyunk. Gyertek utánunk!”. Azok, akik ilyen lapokat kaptak,⁴⁵ megpróbálták megkeresni a térképen Waldseet, s ilyen nevű üdülőhelyet találhattak Ausztriában és Svájcban, akár többet is. Valójában Auschwitzból érkeztek ezek a lapok, SS-esek diktálták a sokszor közvetlenül elgázosításuk előtt álló embereknek.⁴⁶ A galéria felhívásában arra kérte a művészeket, készítsenek maguk is levelezőlapot, amelyen válaszolnak a „Waldseeből” érkezett üzenetre. A történelem egy tárgyi elemét, ugyanakkor egy hazugságot értelmeztek, a címmel azonosulva. A galéria felkérésére beérkezett munkák, válaszok közül csupán hármat emelek ki.

Mauer Dóra elképzeleli, hogy a levelezőlap a nagymamájától jött, akivel azonosulva, annak kézírását utánozva újraírja, újrajátssza a levelezőlap megírását. Várnagy Tibor is azzal azonosul, aki írja a lapot. Miközben tünődik, mit is tett volna ő ilyen helyzetben, visszautasítja a feladatot: nem akar részt venni egy hazugságban, nem akar bajba keverni egyetlen címzettet sem, ezért a vizuális hallgatást, a feketeséget választja, levelezőlapját besatírozza. Ő negyven évvel később úgy gondolja, nem írta volna meg a lapot, ellenállt volna. Szabó Eszter Ágnes számára a levelezőlap azt idézi fel, ahogyan ő egy családi titkot megtudott. A levelezőlap-méretre vágott konyharuhára himzett jeleneten kis gyerekalak repül a levegőben. Az el nem mondott történet szerint ugyanis

⁴³ ARNS, 41–42.

⁴⁴ A kiállításkatalógus szövegében korábban magam sem ebben a keretben értelmeztem a jelenséget. TURAI Hedvig, *Auschwitz mint nyaralóhely = Waldsee, 1944*, Budapest, 2B Galéria, 2004.

⁴⁵ RANDOLPH BRAHAM, *A magyar holocaust*, Budapest, Gondolat, 1988, II, 61.

⁴⁶ Több „waldseei” lap fennmaradt, ezek közül néhány eredetit a Budapesti Zsidó Múzeum is őriz.

unokatestvére, Zsuzsi azért maradt életben, mert anyja kidobta az Auschwitzba tartó vonatból, ahhoz hasonlóan, ahogyan üzeneteket, levelezőlapokat dobtak ki a deportáltak, remélve, hogy jó szándékú megtalálók célba juttatják. A levelezőlap az emlékezet aktiválója, a konyharuha, azaz a női ágon örökölt családtörténet a közvetítője. Szabó Eszter Ágnes képzeletben játssza újra, mi, hogyan történt, amibe – ahogyan maga fogalmaz – „[m]ár nem avatkozhatunk be, nem változtathatjuk meg a történetet. Mégis, ahogy nézem a képet, elvesztem az időérzékeimet. Mintha beszippantana a Nagy titok, és visszamennék 1944-be kideríteni az igazságot”.⁴⁷



[4. kép] Szabó Eszter Ágnes: *Kis epizód, nagy titok*, Waldsee, 1944. Textil, hímzés, 10,5 × 15 cm.

© A művész és a 2B Galéria szíves engedélyével

Mediatizáció

„Az újrajátszás stratégiáit alkalmazó műalkotások megpróbálnak (újra) kapcsolatot teremteni a történelemmel, amely egyre inkább a médiaképeken alapul.”⁴⁸ Zbigniew Libera⁴⁹ *Pozitívok* sorozata (2003–2004) emblemikus képek újrajátszása.

⁴⁷ SZABÓ Eszter Ágnes, *Waldsee, 1944*, Budapest, 2B Galéria, 2004.

⁴⁸ ARNS, 41.

⁴⁹ TURAI Hedvig, *A fekete bárány: Beszélgetés Zbigniew Liberával*, Műértő, 2006. február, 10–11.

A legborzalmasabb képeket válogatta ki, azokat, amelyektől ő maga gyerekkorában a leginkább viszolygott. A képek, a „negatívok” nagyon ismertek, agyonhasználtak, mediatizáltak, Libera ezt jelzi is azzal, hogy meghagyja reprodukálásuk nyomát a széleken, mintha újságból, könyvből kitépett lapok lennének. Ahogyan mondja: „Az volt a fontos számomra, hogy a negatív könnyen azonosítható legyen. Ha azt akartam játszani a nézővel, hogy mutatok neked egy ártatlan képet, és neked emlékezned kell valamire, a képnek ismertnek kellett lennie.”⁵⁰ A sorozat *Lakók* (2002–2003) című darabjának eredetije, avagy „negatívja” az Auschwitzot felszabadító Vörös Hadsereg által készített filmből kimerevített kép, amely sokszor, sok kontextusban, dokumentum- és fikciós filmekben szerepelt. A holokauszt kanonikus képének újrajátszásával – ahogyan Ewa Domanska értelmezi Libera tevékenységét⁵¹ – ellen-történelmet hoz létre, szembemegy a mainstream történelemmel. Piotr Piotrowski pedig képromboló gesztust is lát benne.⁵² Libera *Lakói* pontosan követik az eredeti kép beállítását, azonnal ismerős a kép, de az átalakítással ezeket a negatívokat megszünteti, s pozitívba fordítja. Rámutat az agyonhasznált eredeti kiüresedésére, mintegy megsemmisíti az eredetit.



[5. kép] Zbigniew Libera: *Lakosok*, 2002. Fotó, 120 × 170 cm. Fotó: Vigh Levente (MODEM)

© Krzysztof Nowakowski-gyűjtemény (Varsó) engedélyével

⁵⁰ Uo., 11.

⁵¹ Ewa Domanskát idézi Piotr PIOTROWSKI, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, transl. Anna BRZYSKI, London, reaktion books, 2012, 134.

⁵² Uo.

Omer Fast *Spielberg listája* (2003) című kétsatornás videójában egymásba csúszik a múlt és a jelen. Omer Fast a statisztákkal készített interjúkat, s gyakran nem tudjuk, hogy a film készülésének körülményeiről, a forgatásról, vagy saját, filmen kívüli életükről beszélnek. A film lesz a „valódi” emlék. (Még ennél is bonyolultabb a helyzet, hisz a statiszták között voltak túlélők.) Ezt a zavart növeli a kétsatornás vetítés, amelyben nem világos, hogyan különül el a filmbeli és a tényleges helyszín. A hollywoodi film díszletei a forgatás után ottmaradtak Krakóban, ahol ma ún. Schindler-túrákat szerveznek. A *Schindler listája* a populáris kultúra terméke, aminek nem lebecsülendő funkciója van, mivel a film segítette a holokausztról való tudás széles körű terjesztését. A fekete-fehér film dokumentumfilm hatású, s „használják” is kvázi dokumentumként. Viszont Omer Fast videójából az is kiderül, hogy az erőszak ábrázolása maga is erőszak. A „jó cél” (a film készítése) érdekében a statiszták valódi erőszakot (meztelenség, a hosszú haj levágása stb.), megalázó helyzeteket viseltek el, vállaltak, nem utolsósorban a plusz jövedelmezésért.

Rod Dickinson a *Milgram-kísérlet* (2002) reenactmentjében az eredetihez híven, színészekkel újrajátszatja a kísérletet. Stanley Milgram 1961-es, az engedelmességet, a parancskövetést vizsgáló szociálpszichológiai kísérlete kapcsán sokat hivatkozott a náciizmusra és Eichmannra. Egybesett az Eichmann-per idejével, amikor az íróasztal mögött ülő, utasításokat végrehajtó bürokrata-gyilkos volt a vádlott.⁵³ Rod Dickinson performanszában nemcsak a „sokkolandó” alanyok, hanem a „sokkolók” is beépített emberek voltak. Az újrajátszást figyelő néző volt az, akinek tanúként, kívülállóként kell elgondolkodnia, képzeletben belépnie abba a helyzetbe, amiben el kell döntenie, ő engedelmeskedne-e az utasításoknak vagy sem.⁵⁴

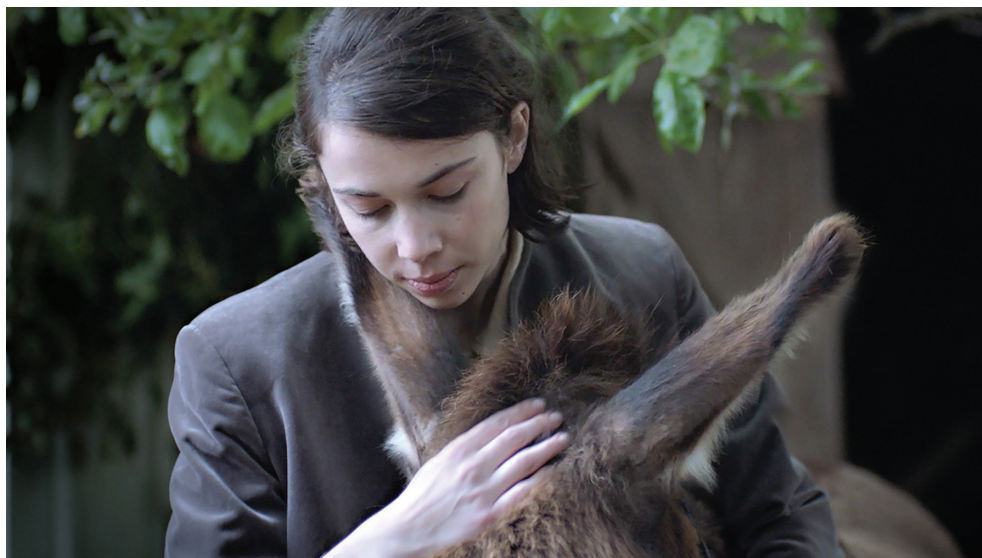
„Szelleme”, avagy a halottak munkája

Rafael Zurek és Paweł Althamer tábori csíkos ruhába öltözött embereket vonultatott fel (*Szelleme menete*, Varsó, 2010. november 11.). Itt a halálmenetek újrajátszói a „feltámadottak”, akik az ellen tiltakozva vonulnak, ami az ő halálukhoz vezetett. November 11. a lengyel függetlenség nemzeti ünnepe, amikor különféle politikai csoportok vonulnak fel, nem ritkán összetűzésbe kerülve egymással.⁵⁵ A demonstrálók a koncentrációs táborok „szellemei”, akik életre keltek halottaikból, megakadályozzák a neonácik vonulását, és megmutatták, hová vezet a neonácizmus, ha nem lépnek fel ellene. Itt az újrajátszás elköteleződést fejez ki, aktivista politikai állásfoglalás.

⁵³ A Milgram-kísérlet kulturális kontextusáról lásd KISANTAL Tamás, A „gonosz banalitása” és a „tekintélynek való engedelmeség”: A náciizmus és az Eichmann-per hatástörténete az 1960-as évek Amerikájában, *Múltunk*, 2022/1, 130–160.

⁵⁴ Inke ARNS, *History will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, eds. by Inke ARNS, Gaby HORN, Frankfurt am Main, Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2007, 97. (Az itt hivatkozottak az eredeti, német–angol nyelvű katalógus szövegéből származnak, melynek ez a része nincs lefordítva magyarra.)

⁵⁵ <https://labirynt.com/3plagi/en/pawel-althamer-en/>



[6. kép] Sarah Dobai: *Csacsi-rét* (*The Donkey Field*), 2021, egycsatornás videó, 19 perc.

© A művész szíves engedélyével

A reenactment mint művészi újrahasznosítás

Sarah Dobai *The Donkey Field* (Csacsi-rét) című videójában⁵⁶ Robert Bresson *Au Hasard Bathasar* (magyarra Vétlen Baltazárként fordították) című filmjét használja. A film egyes jeleneteit precízen játszatja újra az eredeti szereplőkhöz még külsejükben is hasonlító mai fiatalokkal. Bresson filmje szaggatott, a hangsúlyos vágások között is történések vannak, amiket nem látunk. Dobai ezeket a vágások közötti hézagokat tölti ki, az újrajátszott jelenetek közé szövegeket illeszt, amiket nagyrészt egy családi memóriából merített. Bresson filmje allegória a tudatlanságról, kiszolgáltatottságról, bűnbakkeresésről, a szamar és Marie ártatlan, vétlen és véletlen kiszemelt áldozat. Bárki lehet áldozat, igaz, a film készülése idején, 1966-ban a második világháború még nem volt távoli történelmi esemény. Az allegória a vágások közé illesztett családi történetben válik konkréttá, de marad egyben láthatatlan is: csak a sötét háttérre írt szövegben olvashatjuk, annak megfelelően, ahogy Sarah Dobai maga is „sötétben volt hagyva”, hisz nem ismerte, nem mondták el neki ezt a családi történetet. Sarah Dobai a holokausztról közvetítőként, általános, személytelen ismereteken, a „történelmen” keresztül tudhatott. A memoár szerint a családtag, „J” ártatlan és gyanútlan kisfiúként Budapesten antiszemita diszkrimináció tárgya volt, mivel üldözték a „Z”-ket, ezért 1944-ben gettóba kellett vonulnia anyjával együtt, majd bujkáltak: a háborút túléltek, majd elhagyták az

⁵⁶ A *The Donkey Field* Budapesten a Glassyard Galériában volt kiállítva 2021. 11. 12 – 2021. 12. 10. között. <https://www.glassyard.hu/exhibitions/2017/7/17/aktulis-killits-dgfb-abn69-dh5wl-74zld-mfxwaw-ymcwj-bdzej-7fxlb-2nwxh>

országot. Sarah Dobai kitölti az ismeretlent a szöveggel, idéz a memoárból, de a hiányt nem mutatja meg képekben, akarva-akaratlanul tiszteletben tartja az ábrázolás hagyományos tilalmát, miközben újrahasznosítja Bresson filmjét, s nem csak a családtörténete számára: a kezdőbetűk behelyettesíthetők más személyekkel, más csoportokkal, azaz potenciálisan kitágítható a történet más üldözésekre, diszkriminációkra, a jelenre.

*

Miközben elvileg a nagyközönség, művészek, szakemberek között egyetértés van abban, hogy a holokauszt olyan esemény, amelynek megközelítésére aligha alkalmasak a művészet „bevett” eszközei, mégis gyakran váltanak ki felháborodást, ellenállást a kritikus kortárs művészet stratégiái, köztük a reenactment. A tiltakozások azt jelzik, hogy ha a holokausztról van szó, a reenactment nem fér bele abba a művészetfelfogásba, amit a társadalmi közeg művészetnek tart. Mintegy kilöki a művészetén kívüli „valóságba”. Vanessa Agnew szerint a történelmi reenactmentek kapcsán tisztában kell lenni azal is, hogy egyrészt ezekben a múlt gyakran ürügyként szolgál arra, hogy a jelennel foglalkozzanak, ezért összecsúsznak benne az idősíkok; másrészt történelmileg nem hitelesek, és ideológiai, politikai célokra kihasználhatók.⁵⁷ A holokauszthoz kapcsolódó művészi reenactmentek viszont épp ezekkel a jegyekkel élnek, ezeket akarják használni.

A reenactment virágkora a 2000-es évek kontextusa: az emlékezet iránt megnövekedett érdeklődés, az emlékezet demokratizálódása, a generációváltás; a tanúk korának belátható a vége, az ellenemlékmű megszületése, és mindenekelőtt – ahogyan Wulf Kansteiner megfogalmazza – az egyetértés „abban, hogy a holokauszt központi szerepet tölt be a 20. századi történelem értelmezésében, a holokauszt emlékezet megőrzése pedig központi szerepet játszik a jövőbeli emberi jogi katasztrófák megakadályozásában”.⁵⁸ Ez a közös etikai, morális alapja a gyakran ellenérzéseket kiváltó kortárs művészetnek is. De a kortárs művészet nem teszi dogmává, nem merevedik bele, s nem a holokausztot relativizálja, banalizálja, tagadja, hanem a holokausztra rakódott rétegeket, közvetítőket kritizálja. Újabb generációk nőttek fel, akik a holokauszt-„előírásokat” megkérdőjelezzik, s már nem a holokauszt reprezentációs, hanem etikai korlátait feszegetik.⁵⁹ A történelmi reenactmentek résztvevői azt hangsúlyozzák, hogy nem politikai motivációk vezérlik őket, amikor a múltat hitelesen akarják feleleveníteni, a csaták, események újrajátszásával át akarják érezni azt, „ahogyan tényleg volt”. A művészi reenactmentek viszont épp ezt a politikát, állásfoglalást, elköteleződést viszik be az újrajátszásokba. A holokauszt témáját érintő reenactmentekben ez különösen érzékeny pont, s gyakran értékeli provokációként.

⁵⁷ AGNEW, 307.

⁵⁸ KANSTEINER, PRESNER, 2.

⁵⁹ Erről szól a *Probing the Ethics of Holocaust Culture* című, a 4. jegyzetben hivatkozott kötet.

Egy másik fontos pont a hitelesség. A holokauszt-reenactmentekre is vonatkozik Inke Arns megállapítása: „a művészi újrajátszások nem azt a naiv kérdést teszik fel, hogy mi történt valójában a médiában reprezentált történelmen kívül – nem a képek mögötti »hitelességet« kéri számon –, hanem azt, hogy mit jelenthetnének számunkra konkrétan a látott képek, ha ezeket a helyzeteket személyesen élnénk át”.⁶⁰

A művészi reenactmentek virágkora elmúlt. Az egyezményes alap, a holokauszt megkérdőjelezhetetlen morális státusza is változott, ahogyan Kansteiner kifejti,⁶¹ nem is beszélve azokról az országokról, ahol sosem volt ilyen státusza. A holokauszt egyediségének tételét (az összehasonlítás tilalmát) például a globalitás nem hagyhatta érintetlenül. A jelenkori szélsőséges nézetek egyrészt azzal fenyegetnek, hogy névértéken veszik a szubverzív művészi stratégiákat, és akár holokauszttagadásra is használják. Másrészt, olyan merev rendszer alakult ki, s éppen Németországban, amelyben könnyen antiszemitizmusnak bélyegeznek kritikus művészi munkákat. Miközben az antiszemitizmus a világban ismét terjed. S ehhez még hozzátehetjük azt is, hogy a holokausztot manapság instrumentalizálják, használják, például politikai célok indoklására. Az új antiszemitizmus gyakorta azt állítja magáról (verbálisan), hogy nem antiszemita, de az antiszemitizmus módszereit alkalmazza (vizuálisan).

A holokauszt-reenactmentek egyszerűen történelmi és morális problémát dolgoznak fel, személyesek és általánosítóak, s mivel a holokauszttal foglalkoznak, elvárják, hogy tekintettel legyenek történelmi és személyes érzékenységekre, egyfajta etikett szerint működjenek. Ehelyett ellentmondásokra, dilemmákra, sztereotípiákra világítanak rá, arra, ahogyan használják a holokausztot. Már maga az ismétlés is „szentségtörés”, hiszen lehetetlen éppen úgy megismételni, ahogyan az ténylegesen megtörtént – ezzel pedig meghamisíthatják azt. Ráadásul – ha valóban meg lehet ismétetni – a holokauszt egyediségének tézise is veszélybe kerül, mindez pedig azt is sugallja, hogy akár ismét megtörténhet. A paradoxon az, hogy miközben a művészet eszközeivel visszanyúlnak a történelemhez, a mediatizáltság maga is része a történelemnek, nem esztétikai és nem történelmi, hanem morális alapon ítélik meg a holokauszthoz kapcsolódó reenactmenteket, s többnyire azok, akik egyik területnek sem szakértői. Viszont mégiscsak ők azok, akiket meg akarnak szólítani.

„Nincs a holokausztnak befejezett, végleges értelmezése, ahogyan a múlt egyetlen más pillanatának sincs. A történészeknek [művészeknek] újra és újra vissza kell térniük az ilyen sebekhez, ha jelentéssel szeretnék felruházni a következő generációk számára”⁶² – erre a reenactment igazán alkalmas eszköz a művészetben. Elvileg a reenactment egy múltbeli traumatikus esemény újraélése, újrajátszása, traumakezelés, a traumafeldolgozás módja is lehet. De a tabuk, morális elvárások ezt igencsak megnehezítik. Vanessa Agnew arra int, hogy a történelmi

⁶⁰ ARNS, *A történelem megismétli önmagát*, 25.

⁶¹ KANSTEINER, PRESNER.

⁶² MOXEY, 11.

reenactment arról a jelenről szól, amelyben gyakorolják, a jelen megértéséhez segít: múltfeldolgozás (*Vergangenheitsbewältigung*) helyett inkább jelenfeldolgozás (*Gegenwartsbewältigung*).⁶³ A művészi reenactment pedig éppen erre irányul.

TURAI HEDVIG
művészettörténész, Budapest
hedvigturai@gmail.com

Repetition against Return: Reenactment, Holocaust, and Dilemmas

Abstract: The first Holocaust reenactments happened right after the liberation of the camps when, as a mode of testimony and authentication of their experience, survivors themselves “reenacted” for their liberators what happened to them. When *artistic* reenactments entered the Holocaust discourse, it was in a different historical situation. By the 2000s, when artistic reenactment was at its peak, (1) the way to use the tools of contemporary art in connection with the Holocaust had already been paved, so that contemporary artistic strategies could be used efficiently to evoke memory and memorialization. (2) There were new disciplinary currents within history, with post-structuralism having raised complex questions in connection with the Holocaust. History’s affective turn focused on historical actors whose experiences had earlier remained unknown, invisible or had not been considered significant. (3) Important and urgent questions about the representation of the Holocaust had been widely debated in conferences, books, and were still ongoing. Reenactment can be an efficient way to evoke the Holocaust, its unknown, erased, destroyed evidence, especially after the age of direct witness and testimony had lapsed. The paper discusses a few artistic attempts to approach the mediation of the Holocaust, and the specific difficulties these reenactments face, as well as the reason why artistic-historical imagination cannot always find favourable reception.

Keywords: reenactment, Holocaust, representation, mediation, ethics, memory, taboo, subversive strategies

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/34-52.

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



⁶³ AGNEW, 307.

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 kísérlem 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. Koncepció: 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-ujrajatszazs/> (Letöltés ideje: 2024. február 24. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes) Süli-Zakar Szabolcs kuratori koncepciójában szélesre tárja a művészi újrarájátszás meghatározását: a tárgyinstallációtól (Bögös Loránd) kezdve a regénymásoláson át (Esterházy Péter) a performatív szobrászatig (Pettendi Szabó Péter) belefér gyakorlatilag bármilyen, valaminek a megismétlésén vagy felidézésén 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 fogalmkörével 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 Vitebszki 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 Bathyin 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 [...] történeté nyúlik ki”.¹¹ Nem állítom, hogy bahtyini kronotoposz-fogalom közvetlen hatással bír a művészi újrajátszásokra, 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 újrajátszások szervezőeleme lehet. A filozófiai diskurzusban bekövetkező „téri fordulat” (spatial turn, 1989, Edward W. Soja) a humántudományokban a térre vonatkozó kutatások jelentőségét növelte, és e diskurzus már térvizonyokról 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 vremenyi 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 eljárás lehetségeit 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 – Lotmannal 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, teátralizálásából fakadóan színpadként, élő színházként használták az említett pétervári Új Akadémisták is. „Pítyer”, 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 újrátöltve* 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 Lotmannal 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 újrarájátszás 2000-es évekbeli „reneszánsza” szorosan összefonódik az együttműködésen és/vagy részvételen alapuló művészeti gyakorlatok térnyerésével.¹⁸ A részvételiség és újrarájátszás 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 „váltzott” 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 eljátszás 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 hősöket, és zombipózbba merevedtek. Ezt fejleszti tovább a 2017-es *Palota tér 100 évvel később: A zombi négy korszaka* című videó: nem egy megtörtént esemény eljátszása, 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 újrajátzások megjelenésének időszakában éppen a performansművészet 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 újrajátzások a végnek tekinthetők-e, amikor reprezentációkként élük további életüket.²² A történelmi újrajátzásoknak 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 újrajátzást (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 újrajátzások 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 médiaesemény 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 újrajátzások egyre inkább választanak ki jelentősnek ítélt művészeti gesztust. Kovács Edward, *Megszüntetve megőrzött parrézia: Interjú Erhardt Miklóssal*, „...hogymár nem leszek az, aki szerettem volna lenni” újrajátzása kapcsán, *Balkon*, 2023/7, 27–32.

²⁴ Az 5 perc hosszúságú állóképek során bemutatták az említett, Witte de Witt kiállításán. A reprodukciót 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 újrajátszások rögzítése, hasonlóképpen a performanszművészet fotográfálásához, 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 újrajátszások közül az egyik legnépszerűbbek a csataeljátszások, melyeknek hitelességét az eredeti helyszínhez hasonlatos, ámde más helyszínen hozzák létre. A művészi újrajátszások – 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 értelemzés 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 értelmel: a francia forradalom újjáélesztette, újraélte, újrajátszotta az ókori Rómát, Napóleon alatt a köztársaság birodalommal 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 = Gesammeltes 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 részesevé 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 kurátori 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 pétérvári helyszíneket jelölte ki, hogy a privát, publikus és politikai kérdésekkel foglalkozzanak.

Hedwig Fijennek – 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 anektálása 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 FIJEN, *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 kocsmájában, 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 gylaty?: *Atlantisz felszabadítása*, 2014, performansz, Milionnaja ulica, Szentpétervár.

Fotó: Boros Lili

A Sto gylaty? 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 őrsre, 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 hátterül a cári, illetve szovjet időkét 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 körmánya 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 rekonstruktív szándékú eljátszás, sőt mi több, a peresztrojka vagy a belgrádi kilakoltatások és atrocitások újrajátszása lenne. Ugyanakkor a librettó fiktív, 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 fiktív 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 példait folytatva az újra- és eljátszás stratégiáit árnyalva Francis Alÿs *Lada Kopejka* című projektjét említem. 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. Érkezőkor 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 „Nappfény 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 félték és féltették őket. A Keletre utazást forradalmári tettnek érezték, de a terv megghiúsult: 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 ténszerűen a múlté, a Kelet és Nyugat oppozíciója már idejétmúlt kategóriák. Alÿs művészi tevékenységében nem először játssza 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 festékkel 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 „helyszínen” való visszatérés vagy eljutás az újra- és eljátszások konstans eleme, s azon az alapelven nyugszik, amin az emlékművek is: nemcsak a múlta 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 viszonynak 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 múlta 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](https://doi.org/10.37415/studia/2024/3-4/53-65).

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



ZUH DEODÁTH

Az újrajátszás romlékonysága

A Kis Varsó munkája Debrecenben*

A debreceni MODEM-ben megnyílt, 2023 áprilisa és szeptembere között látogatható kiállítás¹ tulajdonképpen csak annyiban foglalkozott a történeti újrajátszás (*historical re-enactment*) több területről ismert problémájának és gyakorlatának elméleti hátterével, hogy ezáltal annak a kortárs művészetben való újrainterpretációja, valamint ez utóbbi történeti-társadalmi értéke és relevanciája világosan láthatóvá váljék. Mind-eközben a művészi újrajátszás egyszerre fogalomelemző, társadalomkritikai és pedagógiai sajátosságait domborította ki: azt mutatta meg, hogy recens, a közelmúltban, vagy a történeti félmúltban történtek hogyan válhatnak a kortárs médiumokat használó művészeti értelmezés és részben performatív előadás témájává. Vagyis művészileg-kritikailag gondolta *újra* (b) azt, ahogyan a történeti régmúltnak az emlékezet szempontjából fontos eseményeit szokás elméleti és performatív apparátus révén mindig *újra* (a) frissen tartani. Kétszeresen, az (a) és a (b) értelmében is kifejtette az „újrjátszás” értelmét. Tehát: „Re:Re”.

Ennek érdekében a téma nemzetközi nagyságait és kortárs magyar klasszikusait sorakoztatta fel néhány alkotó figyelmet érdemlő újdonságai mellett. A teljes kiállítás anyaga ugyanakkor olyannyira bővelkedik a további értelmezést kívánó munkákban, hogy a magam szempontjából nem látom lehetségesnek annak egyetlen értekezésben való átfogó tárgyalását: ehelyett csak egyik elemére, egyetlen műalkotásra összpontosítok. Ez pedig a művészi újrjátszás fogalmkörének megértését ugyanúgy gazdagíthatja, mint ahogyan kiemelheti egy régi, de láthatóan máig aktívan alkalmazott módszer fontosságát a műalkotások értékelésben.

* A tanulmány ugyanezen a címen eredetileg kritikaként jelent meg a Múzeumcafé 97. számában (2023/5, 272–287.). Az ott publikált szöveget itt csak néhány ponton, jelen tematikus kiadványhoz mérten módosítottam. A kritikához fűzött megjegyzéseiért köszönettel tartozom Süli-Zakar Szabolcsnak.

¹ *Re:Re, Művészi újrjátszás, az újrjátszás művészete*. Kurátor: Süli-Zakar Szabolcs. Látogatható: 2023. április 22. és 2023. szeptember 17. között. Kiállító művészek: Lola Arias / Irina Botea Bucan / Bögös Loránd / Jeremy Deller / Erhardt Miklós / Esterházy Péter / Hofgárt Károly / Takahiro Iwasaki / Ingela Johansson / Kis Varsó / Zbigniew Libera / Misota Dániel / Pettendi Szabó Péter / Katharina Roters / Schuller Judit Flóra / Société Réaliste / Szolnoki József / Tasnádi József / Tóth Kinga. Az újrjátszás történelem-, illetve művészetelméleti fogalmairól, ezek különbségéről jó összefoglalót nyújt a kiállítás katalógusa, illetve a szerkesztői bevezetőn kívül FAZAKAS Gergely, GADÓ Flóra és Inke ARNS tanulmányai (szerk. SÜLI-ZAKAR Szabolcs, KOVÁCS Edward közreműködésével, Debrecen, MODEM, 2023.). Inke Arns megfogalmazása (*A történelem ismétli önmagát: Az újrjátszás stratégiái a kortárs [média] művészetben és performanszban*) szerint: „a művészi újrjátszások nem a múlt affirmatív megerősítését jelentik, inkább a jelen megkérdőjelezését azáltal, hogy visszanyúlnak olyan történelmi eseményekhez, amelyek kitörölhetetlenül bevésődtek a kollektív emlékezetbe”. *Uo.*, 23.

A Kis Varsó először 2000-ben, a Műcsarnokban installált munkája, a *Márvány utca* egy budapesti közterület látványbeli sajátosságát rögzíti, majd költözteti be egy kiállítóterbe, így buzdítva közvetlen esztétikai ítéletalkotásra. Furcsa helyzetet teremt: egy olyan alkotást, amely mind a mai napig, viszonylag jó állapotban, az eredeti helyén (Budapest, XII. kerület, Hertelendy utca 13.)² látható, bevonja a múzeumi megőrzés, és ezáltal a megóvott és megóvandó tárgyként való tárgyalhatóság problémáinak körébe. Ugyanakkor a kiállítás időtartamára exkluzívvá tesz egy mindenki számára szabadon hozzáférhető műtárgyat, ráadásul többször abszolút értelemben is közel ahhoz a helyhez,³ ahol egyébként nap mint nap megtekinthető. A Kis Varsónak az adott időszakban több munkája is azt mutatta, hogy a művészcsoporthoz foglalkoztatta a köztéri emlékművek hely- és környezetváltás révén konstruálható egyszerűsége. Erre két figyelemre méltó kísérletük is volt: a 20. századi magyar történelmi emlékezet olyan toposzait helyezték premier plánba, mint a munkásmozgalom társadalmi emlékezete és a Horthy-kultusz elemei. Ráadásul a hódmezővásárhelyi Szántó Kovács János szobor,⁴ illetve a felismerhetetlenné vált, Vámház körüli Horthy István-emléktábla révén a



[1. kép] *Degradáció I.* A Kis Varsó *Márvány utca* című installációja 2000-ben a Műcsarnokban, az *Áthallás* című kiállításon © Sulyok Miklós

² Sajátos helyzetet teremt, hogy a műalkotás a *Márvány utca* címet viseli, miközben az annak alapjául szolgáló plasztika egy szomszédos utcában található, a Márvány utca 48. szám alatti épület – szintén Münnich Aladár által, 1929-ben tervezett ikerházának – bejárata fölött (erről lejjebb bővebben írok).

³ A szilikongumból öntött és a mindenkori kiállítóter egyik faláról lelógatott térinstalláció 2000-ben és 2009-ben is a Műcsarnokban volt látható. Mindkét alkalom meglehetősen fontos eseményekhez köthető. A 2000-es tárlat (*Áthallás*, 2000. 06. 01. – 08. 06., kurátor: Petrányi Zsolt) jelentette Gálik András és Havas Bálint első vezető kortárs művészeti intézményben való megjelenését Magyarországon, míg a 2009-es az Aviva biztosító képzőművészeti díjának átadásához kapcsolódott.

⁴ Somogyi József munkája 1965-ből. A rendhagyó történetben a korai magyar agrárszocialista vezető köztéri szobrát a Kis Varsó alkotópárosának kérésére Hódmezővásárhely Város Önkormányzata adta kölcsön a Stedelijk Museumnak (*Who if not we? Episode 2: Time and again*, 2004. 10. 22. – 2005. 01. 29.), amely több hazai fórum tiltakozását váltotta ki. Lásd ehhez MÉLYI József, *A Szántó Kovács-ügy*, Élet és Irodalom, 2005. január 21., 19.



[2. kép] A Budapest, XII. kerület, Hertelendy utca 13. szám alatti ház bejárata az olajágot tartó honvéd-plasztikával 2019-ben © Zuh Deodáth

kultuszteremtés folyamatának hátterére is reflektáltak. Hogyan viszonyulunk a kultikus tárgyhoz akkor, amikor a részben szakrális (vagy kvázi szakrális) célból alkotott képet megrongálják, illetve amikor azt új helyre szállítják?

Az, ahogyan immár harmadjára mutatták be a *Márvány utcát*, olyan jelentések közvetítésére is alkalmasa vált, amelyek a munka születésekor nem, vagy nem így kerültek terítékre. Ennek egyik elsődleges oka az, hogy a rugalmas anyagból készült dombormű-pozitív a tárolás és az installációk során fokozatosan degradálódott. Az első, 2000-es bemutáshoz képest annak formái nagyon sokat veszítettek határozott körvonalaikból. A *Márvány utcán* látható egyszerű, de expresszív bérházkapu és meztelen rohamsisakos honvéd, amelynek eredetije ma is korának megfelelő, de formailag szinte tökéletes állapotban látható, úgy kopott és ereszkedett meg, mintha egy kevésbé ellenálló anyagból faragott vagy mintázott köztéri szobor enyészetté válását dokumentálnánk. Ez nyilvánvalóan nem volt ott a műtárgy készítésének eredeti motivációi között. Az új kurátori koncepció azonban már nem egyszerűen csak a hétköznapi, nyilvánvaló történeteink, vagyis a két világháború közötti Magyarország mindennapjait, ezek felemás jelentését akarta kiemelni a feledés homályából. Nem is a köztéren levő, észrevétlen történeti dokumentumaink elfeledettségét kívánta felmutatni. Az új cél jól látható: a feledésbe burkolózó mindennapok, azok jelentése egyre nehezebben rekonstruálható, egyre bajosabban érthető. Valahogyan úgy, ahogyan a róluk való reprezentációink is egyre elnagyoltabbak, egyre pontatlanabbak. A reprodukció minden újbóli alkalommal veszíthet hitelességéből, pontosságából, miközben mégis elemi expresszív erővel képes hatást gyakorolni ránk. A történeti események rekonstrukciójában és újrajátszásában pedig többször kell – a pontos dokumentumok hiányában – ilyen expresszív mozzanatokra, jelentőségteljes sejtésekre támaszkodnunk.



[3. kép] *Degradáció II. A Márvány utca* 2009-ben a Múcsarnokban
© Múcsarnok sajtófotó/Artnagazin



[4. kép] *Degradáció III. A Márvány utca* 2023-ban a Modemben
© Vigh Levente (MODEM)

Van itt azonban két olyan kérdés, amelyek tárgyalását a *Márvány utcáról* szóló egészen bőszes szakirodalomban⁵ sehol sem találtam.

Az egyik arra a furcsaságra vonatkozik, hogy a cím, a *Márvány utca* nem dokumentarista megjelölés, hanem egy áttételes művészi utalás. Ugyanis a vonatkozó homlokzatról a több fázisban vett gipsznegatívot nem a Márvány, hanem a mellette mögötte levő Hertelendy utcában (az Ugocsa utca sarkán)⁶ állították elő. Ezt világosan mutatja a kapuzat felett fekvő katonaalak pozíciója (az alak balra dől), illetve az, hogy a kezében olajágot tart. A vonatkozó kapu ugyanis egy Münnich Aladár által tervezett, egy az Alkotás útja mögött elhelyezkedő telket keretesen közrefogó ikerház hátsó traktusán van. Ennek ikerbejárata, a tulajdonképpeni főbejárat (Márvány utca 48.) fölött egy annak tükrében fekvő rohamsisakos aktszobor helyezkedik el (ahol az alak jobbra dől), kezében jellegzetes markolatos kézigránáttal. A Királyi Honvédség Nyugdíjjárulékalapja által 1929-ben építtetett bérházak⁷ két bejárata ugyanis egyszerre idézte meg a háború és a béke szimbolikus figuráit.

Egészen valószínűtlen, hogy a Kis Varsó elfeledkezett volna arról, hogy a mintát honnan vették le. Annál is inkább, mert tudatosan⁸ választották az olajágot tartó katonaalakot a háború és béke átmenetében létező, rendkívül



[5. kép] A Budapest, XII. kerület, Márvány utca 48. számú ház (jobb alsó kép) a *Pesti Hírlap* képes mellékletében, az 1930. január 9-i lapszámban

⁵ Lásd többek között: GÁCS Anna, PÁLDI Lívია, *Kis Varsó*, szerk. PETRÁNYI Zsolt, Budapest, Múcsarnok, 2003; TARDOS Károly, *Tea Kis Varsóval*, Balkon, 2008/2, 21–25.

⁶ A régi számozás szerint: Budapest, I. kerület, Ugocsa utca 7.

⁷ Lásd még Dr. SZILÁGYI Ferenc, *A lakásgazdálkodásról 1879-től napjainkig*, Új Honvédségi Szemle, 1994/9, 3. A bérház tehát a déli vasút vonalához és a Budaörsi úti laktanyához közel épült fel a Budapest területén állomásozó tisztek és altisztek, valamint családjaik lakhatási körülményeinek javítása érdekében.

⁸ HAVAS Bálint szóbeli közlése a 2023. április 22-i megnyitó utáni kurátori, a művészekkel együtt tartott tárlatvezetésen.

törékeny két világháború közötti államrend ikonográfiájának megidézésére. A művészi installáció tehát címében úgy utal a volt és elkövetkező háború jelenetét ábrázoló Márvány utcai homlokzatra, hogy közben a béke-portál ikeralakját viszi színre. Arról nem is beszélve, hogy mennyivel működőképesebb lehet a művészeti piacon a könnyen lefordítható „Márvány utca” név, amely a konkrét szobrászati alapanyagra, a márványra is teljesen nyilvánvaló módon utal. Miközben a „Hertelendy” vagy az „Ugocsa” megnevezések olyan történeti magyarázatokat kívánnak, amelyek szükségtelenül nehézkessé teszik a mű megértését nemcsak a külföldi, hanem akár a magyar közönség számára is. Mindeközben a művészi felhívás tétje sokkal egyszerűbb és általánosabb, mondjuk ki: elméletibb.

A másik kérdés megválaszolása sokkal messzebbre vezet. Tulajdonképpen abban lehet segítségünkre, hogy megértsük, miért volt szüksége az elemzőknek a Márvány utca kapcsán magyarázó elvként a magyar kontextust meghatározó „médiakép-központúságra”, amely „a folyamatos de- és rekontextualizálásban működő képek amnéziájával” szembeállítja az „üres és időtlen anonim emlékezet állóképét”, valamint „a klasszikus táblakép kompozíciós struktúráját”.⁹ Nem vitatom, hogy a történeti valóság vizuális felejtésével szemben a képalkotás bizonyos hagyományainak tanulmányozása, folytatása, revitalizációja komoly fegyvertény lehet. Ezzel szemben úgy gondolom, hogy a megközelítés sokkal egyszerűbb fogódzókat kaphat egy gazdag történeti hagyományból. Ez a hagyomány bizonyíthatóan mintegy kétezer éve velünk van, és tulajdonképpen számtalan példát szolgáltat arra, hogy az eredeti funkciót kiszolgáló rítus hogyan vált maga is egyfajta újrajátszás terepévé. Pontosabban: amit a Kis Varsó tett, az az újrajátszás egy legalább kétezer éves hagyományának szempontjából igen találóan értelmezhető.

A szakrális-egyházi ereklyéknek eredeti helyükről őrzési helyükre való szállítása, vagyis a műtárgyak – egy többjelentésű latin szóval – *translatiō*ja a művészet- és egyháztörténet jól ismert, sokszor kutatott toposza, amely többször vált képzőművészeti ábrázolás tárgyává is. Tintoretto Szent Márk testének megtalálásáról és veszély elől való menekítéséről szóló festményei¹⁰ nagyon jól ismertek, és jól példázzák az ereklyék hordozásának elsődleges motivációját: az azt fenyegető körülmények valóságának ábrázolását, és a feltételezett módon biztonságos helyre való szállítás szükségességét. Ennek ábrázolása, illetve periodikusan történő újrajátszása (gondoljuk a körmenetekre) a hívekben is erősíti a költöztetés szükségességét. Sőt: a körmeneteknek nem véletlenül kell arra emlékeztetniük a hívőket, hogy az ereklyék biztos helyükre kerültek. Ugyanis a szakrális jelentések is megfakulhatnak akkor, ha nem tudatosítják azok befogadóiban.

⁹ PÁLDI Lívია megfogalmazásai. GÁCS, PÁLDI, 37.

¹⁰ Különösképpen: Jacopo ROBUSTI (TINTORETTO), *Messa in salvo del corpo di San Marco*, 1562–66, olaj, vászon, 397 × 315 cm. Gallerie Accademia, Venence.

[A transláció egyháztörténeti jelentésének klasszikus megjelenítése a művészettörténetben]:



[6. kép] Jacopo Tintoretto: *Szent Márk holttestének áthelyezése* (1562–66)¹¹

© Didier Descouens

¹¹ A festmény címe más forrásokban: *Szent Márk holttestének elrablása*. A festmény elérhetősége: eredetileg Biblioteca Marciana, jelenleg: Galleria dell' Accademia, Velence.

A *translatio* kifejezést jelentésbővülés nyomán jó ideje használják a művészettörténetben azokra az esetekre is, amelyekben közepméretű műtárgyakat (plasztikai vagy architektonikai alkotásokat) helyeztek át más helyre. Itt olyan faragott vagy épített képekről beszélünk, amelyek mozgatása komolyabb erőt, tudást és szakértelmet kíván, miközben egy bonyolult megértési folyamat alapját is képezheti. Ezekre a folyamatokra nyújthatnak jó példát azok az esetek, amelyekben plasztikai installációkat helyeznek át eredeti helyükről az őrzés végleges helyére. Ilyen a közelmúltban restaurációja végéhez ért Kisszebeni Keresztelő Szent János főoltár is, amelyet 1896-ban szállítottak megőrzés végett Budapestre: először az Iparművészeti Múzeumba, majd a Szépművészeti Múzeumba. Szintén hasonlóan hat a Szépművészeti Múzeum Reneszánsz Csarnokában a Pulszky-féle akvizíció néhány átköltöztetett freskó-darabja, még ha széles körű ismertségnek nem is örvend. Az eredeti helyről való elmozdítás többféle kérdést vet fel, de nem független attól a központosító tendenciától, amellyel több konszolidálódó állam kulturális intézményei éltek az elmúlt néhány száz évben. Az erre vonatkozó kutatások, a múzeumalapítási és -bővítési tendenciák, illetve az ezzel kapcsolatos állami és birodalmi kultúrpolitikák feltérképezése az utóbbi időben¹² a tudományos diskurzus fontos részét képezte.

Nem lényegtelen kiemelni azt sem, hogy a translációs műalkotások által közvetített mondanivalóra bizonyára fogékonyabbak azok, akik már valaha szembesültek a nagyobb méretű műtárgyak áthelyezésével, az *épületköltöztetés* folyamatával, vagy legalábbis annak eredményeivel. Az épületeket – kevés példától eltekintve – mindig pusztítás vagy pusztítások okán költöztetik. Vagy a háború adott sokszor teret arra, hogy a városainkat átrendezzük, vagy mi magunk döntünk úgy, hogy szakítunk hagyományainkkal, és átrendezzük környezetünket. Ilyenkor annak, ami a változás útjában áll, mennie kell. Legyen az két világháború közötti modern társasház, századfordulós duplex szárazkapus porta, 17. századi templom és kolostor, timpanonos, korinthuszi oszloprendes kiállítási csarnok – vagy elköltözik a helyéről, vagy ott marad, de általában sikertelen dacolni a bulldózerrel és a markolóval. Magyarországon az épületköltöztetés jórészt nem tartozott szervesen a dokumentált félmúlthoz. A legutóbbi és leggrandiózusabb békebeli városkép-átalakításnak számító óbudai rendezési tervnek áldozatul esett házak nagy részét nem költöztették, hanem egyszerűen eltüntették, a régiség-értékük miatt megtartott épületek pedig a helyükön maradtak. A de facto épületköltöztetések sajátos módon vagy régiek, vagy/és szűk szakmai közösség számára voltak ismertek.¹³

¹² Az Osztrák-Magyar Monarchiára vonatkozóan figyelemre méltó kötet: Matthew RAMPLEY, Markian PROKOPOVYCH, Nóra VESZPRÉMI, *The Museum Age in Austria-Hungary: Art and Empire in the Long Nineteenth Century*, University Park (PA), Penn State University Press, 2020. Illetve lásd még a Koppenhágai Egyetem új kutatási programját: *Moving Monuments: The Material Lives of Sculptures from the Danish Colonial Era*, 2022 óta. Vezető kutató: Mathias DANBOLT.

¹³ Mint a romos esztergomi Szent Adalbert székesegyház Bakócz-kápolnájának átköltöztetése az új bazilikába. Lásd ehhez Balogh Jolán máig fontos, de csak egy szűk szakmai réteg által ismert kötetét (*Az Esztergomi Bakócz kápolna*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1955). Balogh rávilágított arra, hogy

Az épületek költöztetése azonban nagyon nagy erővel képes érzelmi húrokat megpendíteni. A megszokott környezet pusztulásának képei a legszemélyesebb tulajdontól való megfosztás keserűségét idézik fel. Másrészt, igen szemléletes módon, vizuális érveléssel cáfolják az épületek maradandóságának téves képzetét. Ugyanezt, vagyis az ingatlan megingathatatlanságának cáfolatát, illetve azt, hogy a legmaradóbb érték sincs teljes biztonságban a köztereken, az elmúlt bő évszázad múzeumi kiállítási gyakorlata is közvetítette. A Pergamon-oltár és a milétoszi piac kapujának feltárása, rekonstrukciója, illetve egy épület belsejébe való költöztetése¹⁴ ennek jellegzetes példájával szolgált. A folyamat kevésbé grandiózus formáját nyújtották azok az esetek, amelyekben egy adott múzeum épületek részeit fogadta be, vásárolta meg, majd állította fel azokat a saját belső tereiben.¹⁵ Másrészt az épületköltöztetés első látásra egyáltalán nem felemelő folyamata ugyanúgy rendelkezik szakrális vonatkozással, mint bármilyen ereklje végleges őrzési helyére való átszállításának ünnepélyes történései. Valamilyen építészeti emlék megmentése, legyen az akár egy egyszerű, ámbar régi polgárházé,¹⁶ a maga látványos és mediatisált formájában hozzájárul az adott közösség identitásának formálásához.

De nem kell nyugati példákhoz fordulni. A szomszédos Romániában az 1977-es bukaresti földrengés után élesített, de már korábban előkészített erőszakos urbanisztikai projektekben sok tucatnyi történelmi városszövetet romboltak le. Ez elől pedig néhány jól beágyazott, de a múlt értékei iránt fogékony mérnök kitarthatásának, találékonyságának és szakértelmének köszönhetően több műemlék menekült meg az épületköltöztetés révén. Eugeniu Iordăchescu bukaresti építőmérnök egymaga huszonkilenc középület, köztük tizenhárom templom és egy, a Szocializmus Győzelme sugárút nyomvonalának útjában álló ortodox esperesi palota megmentésében

a Johann Baptist Packh instrukciói szerint lezajlott épületköltöztetés a maga idejében, mintegy száz évvel a korszerű műemlékvédelem előtt, rendkívül előremutató szakmai ethoszról tett tanúbizonyságot. De annak kiemelt értékével mégis kevesen voltak tisztában. Ugyanakkor néhány tervezési átgondolatlanság miatt a kápolna az új helyén sem tudott megfelelőképpen érvényesülni. A stallumot liturgiaellenes módon arra a falra helyezték át, amelyet eredetileg a templomhajóból nyíló bejárati diadalkapu nyílása tagolt. A kápolnába látogatók térélménye így jelentősen romlott. Ezt leszámítva azonban a mai Magyarország területén nem ismerünk más, hasonlóan összetett műemléki épületköltöztetést.

¹⁴ A német állam által finanszírozott, a 19. század utolsó évtizedében erősödő, de az első világháborúig tartó kis-ázsiai ásatási láz két legfontosabb eredménye a pergamoni akropolisz építményeinek (i. e. 2. sz.), illetve Milétosz római kori piackapujának (i. sz. 2. sz.) Berlinbe szállítása és belső térben való rekonstrukciója, illetve újrafelállítása.

¹⁵ Például a cremonai Stanga palota bejárati vörös mészkő kapuját 1875-ben vásárolta meg Edouard Vaïsse, majd adományozta a Louvre-nak. Ma a Michelangelo-csarnokteremben áll. (Denon-szárny, Ltsz. RF 204.)

¹⁶ Lásd például a manchesteri Tudor-kori házak megőrzését (Sinclair's Oyster Bar és a mellette levő kereskedőház) egy bevásárlóközpont építetése miatt, és így a Shambles Square relokációját. A háborús sebeket nehezen kiheverő észak-angol iparváros lakosai számára 1974-ben igen fontos képpé vált a kései modernista fejlődés miatt körbeaknázott középkori házak betonpilonokkal való alátámasztása, majd pedig 1996-ban, egy merényletet követően, azok szétbontása után 70 méterrel való áthelyezésük a katedrális közelébe.

segédkezett.¹⁷ Az események talán legfontosabb eleme az a hatalmas mennyiségű fotó- és híradófelvétel, amely ilyen bravúros épületköltöztetéseket rögzít. Ezek a felvételek a város és az ország lakossága kollektív emlékezetének alapvető elemeivé váltak. Annak ellenére, hogy a történeti városközpontok szisztematikus pusztítását nem tudta megakadályozni, Iordăchescu módszerének relevanciáját Románia a Velencei Építészeti Biennálén szerepeltette 2016-ban.¹⁸ A mérnök tettei a lerombolt Bukarestről szóló kortárs folklór állandó szereplőjévé váltak. Anton Roland Laub konceptuális művészeti albuma¹⁹ pedig a nemzetközi diskurzusba is bekapcsolta a román városrombolások egykoron mozgó dokumentumait. Laub könyve ráadásul arra mutott rá, hogy Bukarestben nem szigetyszerű városképi maradványokról beszélhetünk, hanem a vasbeton tömbházak közé fogott, azok udvarába, mint valamilyen kifordított, torz szabadtéri múzeumba rejtett tárgyakról.



[7. kép] A bontás alatt levő Schitul Maicilor (Nővérek Remetelaka) görög-keleti kolostor Angyali üdvözllet templomának költöztetése Bukarestben, 1982-ben, az Eugeniu Iordăchescu által tervezett sínrendszeren

© Dinu Lazăr

¹⁷ Mivel Iordăchescu teljes történeti épületszerkezeteket bontás nélkül költöztetett, a 289 méteren át és hat méteres szintkülönbség áthidalásával új helyére vontatott 16. század végi Mihai Vodă (Mihály vajda) kolostortemplom áthelyezése már a maga korában is komoly figyelmet kapott.

¹⁸ *Aspetti di storia della tecnica delle costruzioni in Romania: il metodo dell'Ing. Eugeniu Iordăchescu di traslazione degli edifici storico-architettonici di valore identitario, storico, culturale e ambientale.* Kiállítás megnyitó Velencében 2016. július 4-én a Román Kultúrintézetben.

¹⁹ Anton Roland LAUB, *Mobile Churches*, hg. Sonia Voss, Berlin, Kehrler, 2017.

Mivel a magyar – különösképpen pedig a budapesti nem szakértelmiségi – közönség tulajdonképpen nem állt napi, identitásformáló kapcsolatban épületstruktúrák költöztetésével, ez nem is tudta érzékenyíteni őket olyan áttételes jelentésekben gazdag helyzetekre, amelyekben az épületköltöztetés nem köztérről köztérre, hanem köztérről egy másik épület belsejébe történik.²⁰ Az épület megóvása, a túlzó fejlesztéstől – vagy adott perspektívában a „fejlődésként felfogott” folyamatoktól – való oltalmazása nemcsak egy múltbeli identitást tud megőrizni, hanem a jövőbeli bizonyos elemeit is biztosítani tudja. Ennek pedig legerősebb és leintenzívebb formája lehet az, amikor nemcsak a világ változik a szigeteken megmaradó régi körül, hanem amikor magát a műtárgyat mozgatják annak érdekében, hogy a jelentéseit továbbörökítse.

Figyelembe véve az itt javasolt két szempontot, máshonnan is megközelíthetjük tehát a Kis Varsónak a debreceni MODEM-ben újból kiállított alkotását. Ennek értelmezésében a művészi újrajátszás kvázi historiográfiai problémarendszerén túl, de az által megtermékenyítve más kérdések is előtérbe kerülnek. A címadásban a tartalomra irányuló burkolt reflexió is ilyen. De ennél sokkal termékenyebb lehet az olyan vizsgálat, amely nem a mediális közvetítés, illetve a közvetítőcsatornák és csatornazajok vizsgálatában, hanem a költöztetett műtárgyak által dokumentált történeti jelentésrétegek megértésében látja egy, a *Márvány utcához* hasonló installáció kulcselemét.

ZUH DEODÁTH

egyetemi docens

Eszterházy Károly Katolikus Egyetem

zuh.deodath@uni-eszterhazy.hu

Perishability of Re-enactment: The Work of Little Warsaw in Debrecen

Abstract: This paper revisits the artist duo Little Warsaw (Kis Varsó), and their work titled *Marble Street*, recently re-exhibited at MODEM in Debrecen. I aim to point to their relevance for the theory of artistic re-enactment, which could not prevail to the naked eye. In my interpretation, *Marble Street* plays on the sacral element of the relocation of buildings, and in doing so, not only assesses the preservation of material heritage but equally seeks to adumbrate the community-building power of regular commemoration. The relocation of buildings seems to be a relevant matter of engineering, preservation, and rehabilitation. Yet, it has a role similar to that of religious processions in countries (e. g. Romania) where the objects to be moved were themselves sacral structures, and dealing with them raised and still raises the

²⁰ Emlékezzünk például arra, hogy milyen értetlenség kísérte a hódmezővásárhelyi Szántó Kovács-szobor ideiglenes Hollandiába költöztetését.

question of attachment to the cultural homeland. In the Hungarian context, the Little Warsaw experiment gains specific pertinence for the relocation of built structures eluded local urban planning under socialism. Consequently, the quasi-sacral aspect of moving mid-size objects could not be registered in the minds of the observers.

Keywords: structural relocation, heritage management, re-enactment, commemoration, Little Warsaw

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/66-77.

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



PETTENDI SZABÓ PÉTER

Összetett médiumhasználat az alkotói gyakorlatban

Komoly próbatétel egy döntően elméleti megközelítésű diskurzusban alkotóművészként részt venni, de éppen ez a kihívás az, ami örömtelivé teszi a lehetőséget, hogy nemcsak a MODEM kiállításán szerepelhettem,¹ hanem az azt lezáró konferencián is bemutatkozhattam. Ennek megfelelően írásom vállaltan gyakorlati szempontból próbál reflektálni nemcsak arra, amit művészi újrajátszásnak gondolunk, hanem a saját praxisomra és munkáimra is. Az elemzésemet több csomópont köré szervezem: a *médium mint az üzenet*, a *kiállítás mint médium*, a *struktúra mint médium*, a *struktúra az üzenet*, a *médiumentalanítás*, illetve a *kiállítástalanság* és a *struktúrákon túli lehetőségek alkotóként*. Ezeket a csomópontokat nem lineárisan, egymást követően képzelem el, hanem sokkal inkább egy térbeli hálózat elemeiként. Nyilvánvaló, hogy ezeknek a címszavaknak vannak átfedései, és valószínűleg sokkal árnyaltabb a helyzet, minthogy határozott körvonalú kategóriákban gondolkozhassunk. Épp ezért az egyik és másik közötti áthatások, átjárások kutatását, továbbgondolását mindenképp érdemesnek tartom.

A *médium maga az üzenet* kategória alatt a dokumentarista fordulatot, a vizuális kultúra és a művészet viszonyát, illetve a *Tiszai emberek* című munkám egy-két képét ismertetem. Nemrég halottam Aline Caillet érdekes előadását Budapesten,² amelyben arról gondolkodott, hogy a kibővült dokumentarista gyakorlat új formákat, módszereket és témákat eredményezett a valóság ábrázolásában, elszakadva a közvetlen és objektív látásmódtól, amely szorosan kapcsolódik a fotózás és a film médiumához. Ezek az új formák kísérleteznek a fikcióval, a rekonstrukció különböző lehetőségeivel, a karakterek önéletrajzi vagy költői megközelítésével. Ez azért is különös felvetés, mert itt már látható az, hogy miként instrumentalizáljuk az újrajátszást: nem arról van szó, hogy az újrajátszás önmagáért valóként lenne a képzőművészeti diskurzusban, hanem eszköz, amely ráadásul betagozódik a dokumentarista fordulatba, amit Caillet a 2000-es évek elejére tesz. S milyen meglepő, hogy egyébként a re-enactmentek képzőművészeti használata – ahogy azt Süli-Zakar Szabolcs konferenciát bevezető kurátori tárlatvezetésén is hallhattuk – körülbelül ebben az időszakban

* A jelen írás az *Összetett médiumhasználat az alkotói gyakorlatban* című konferenciaelőadásom szerkesztett változata: MODEM, 2023. szeptember 15–16.

¹ *Re:Re, Művészi újrajátszás, az újrajátszás művészete*, MODEM (kurátor: SÜLI-ZAKAR Szabolcs).

² Aline CAILLET, *A Specific Documentary View: Aesthetic, Political and Ethical Issues in the Documentary Turn in Contemporary Art* (konferenciaelőadás), How to see the World: Műhelykonferencia a dokumentumfilmről, Budapesti Metropolitan Egyetem, 2024. szeptember 7.

terjedt el. Gondolatmenetében Caillet izgalmas különbözőséget, illetve hasonlóságot vázolt föl a vizuális kultúra és a képzőművészet között, amelyet ebben az esetben talán úgy kellene érteni, hogy a kifejezetten képzőművészeti szándékú re-enactmentek a vizuális kultúra és a popkultúra részeként – akár a történelmi játékok, vagy történelmi események újrajátszása – nem szükségszerűen tartoznak a képzőművészet kategóriájába, ettől függetlenül azonban fontos társadalmi funkciójuk van.

Ilyen módon a dokumentarista-fotográfiai projektek is nagyon érdekes kettős helyzetben vannak, vagy ennek a két pontnak valahol az átmenetén helyezkednek el. Ugyanígy a technikai képek médiuma is egyszerre tartozik a hétköznapi és a populáris kultúra eszközrendszeréhez, valamint a képzőművészetéhez. Érveim kibontását segítő, bemutatom a 2000-ben készített *Tiszai emberek* című sorozatomat [1–2. kép], amely egyféle újrajátszás volt, hiszen a tiszai ciánszennyezés után érkeztem vissza azokra az észak-kelet magyarországi településekre, ahol olyan halászokat és horgászokat fényképeztem, akik egyik napról a másikra, a környezeti katasztrófa hatására veszítették el egzisztenciájukat. Akkoriban még nem lehetett azt gondolni, hogy abban a társadalmi rétegben, ahol mi is élünk, ez szintén bármikor előfordulhat, de ma már sajnos közeli példákon keresztül is tapasztalható. A *Tiszai emberek* esetében arról volt szó, hogy – akár több év után – megkértem a halászokat, horgászokat, hogy



[1. kép] Pettendi Szabó Péter: *Tiszai emberek*, fotó, 1995–2000.

álljanak vissza ugyanarra a helyre, ahol korábban a büszkeségre okot adó fogással álltak. Így nagyon érdekes viszony teremtődött a családi albumokban szereplő és a képzőművészeti szándékkal készült képek között.



[2. kép] Pettendi Szabó Péter: *Tiszai emberek*, fotó, 1998–2000.

A következő címszó a *kiállítás mint médium*, amely természetesen a kurátori fordulattal lett érvényes és jelentős a képzőművészeti gyakorlatban. Ebben az összefüggésben olyan alkotókat említek – a teljesség igénye nélkül –, akik kiállításai meghatározók voltak számomra az eltelt évtizedekben, valamint egy saját példát is ismertetek. A kurátori fordulat értelmében, Paul O’Neill szavait idézve, a kiállítás – bármilyen formában jelenik is meg – mindig ideologikus, hierarchikus struktúra, és minden esetben a kommunikáció egyedi és általános alakzatait állítja elő. A ’80-as évek végétől a csoportos kiállítás vált a kurátori kísérletezés fő terepévé, új diszkurzív teret hozva létre a művészeti praxisban.³ Ez egyrészt alkotóként kifejezetten zavart, mert a kurátorok saját elképzeléseik szerint kisajátították a művészek munkáit, sok esetben nem törődve azzal, mi volt az eredeti szándéka az alkotónak. Másrészt örömteli is

³ Paul O’NEILL, *A kurátori fordulat: a gyakorlattól a diszkurzusig*. <https://www.emft.ro/images/pdf/oneill.pdf> (Letöltés ideje: 2024. május 10. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

volt, mert pompás összefüggéseket lehetett felfedezni, nagyon inspiráló helyzetekbe lehetett kerülni kiállításlátogatóként vagy akár kiállítóként is. Alkotóművészként föl- tettem magamnak a kérdést, hogy ugyan miért ne lehetne önmagam számára egyfajta kurátori feladatként meghatározni a műveim bemutatását, vagyis, hogy az általam létrehozott munkákkal oly módon sáfárkodhassak, ahogy manapság egy kiállítás kurátora tenné. Ebben nagy megerősítést adott Ursula Biemann munkássága, aki a *Mission Reports* 2012-es kiállításán⁴ fantasztikusan vegyítette a különböző eljárások- kal készített álló- és mozgóképeket, grafikákkal és az egész tér belakásával, különböző információs felületek használatával, hogy a világról, a világ egy részéről egy árnyalattal többet tudjunk meg. [3–4. kép] Ez pedig nemcsak értelmi belátásokat generált, hanem érzelmi impulzusokat is kiváltott, ezáltal a felfedezést intenzívebbé, tehát az interiorizálást sokkal hatékonyabbá tudta tenni a művészeti közegben.



[3. kép] Ursula Biemann: *Mission Reports*, kiállítási nézet, Lentos Kunstmuseum Linz, 2012.
Fotó: maschekS

2009-ben két hónapot tölthettem el Berlinben, Moholy-Nagy Fotográfiai Alkotói Ösztöndíjasként a fal leomlásának 20 éves évfordulóján. Vettem egy Trabantot, és azzal utaztam oda. Ugyan Baksa-Soós Vera volt az ösztöndíjas munkámat bemutató kiállítás kurátora, de nagy segítségemre volt abban, hogy nem kérdezte meg egészen a megnyitőig, mit is tervezek kiállítani, viszont bármikor fordulhattam hozzá információért. A tárlat egy olyan berendezett tér volt, ami alapvetően technikai képeket használt, jellemzően fotókat. A fotográfiának a felvételi és a megjelenítési technikák kombinációjából fakadó különböző jelentéseit kutattam, természetesen az ábrázolt dolgokhoz illesztve.

⁴ Ursula BIEMANN, *Mission Reports*, Lentos Kunstmuseum Linz, 2012. <https://www.lentos.at/en/exhibitions/ursula-biemann>



[4. kép] Ursula Biemann: *Mission Reports*, kiállítási nézet, Lentos Kunstmuseum Linz, 2012.
Fotó: maschekS

Nyolc különböző habitusú fotográfus, illetve médiahasználó képzőművész pozíciójába helyezkedtem bele, majd az így készült munkákat kurátorként szerveztem kiállítássá. A *Kidobottak* [5. kép] munkacímű részlettel azoknak az embereknek állítottam – klasszikus dokumentarista fényképhasználati móddal – emléket, akik a '89-es rendszerváltás után kívül rekedtek a társadalom jobban szituált köreiben. A képsor alatt egy abból a korból származó kazettás magnetofonról nyugatnémet akcentussal szóltak a különböző trabantos viccek, amelyek a lelépési, illetve a megérkezési pénz száz márkájából a keletnémet kivándorlókat kihasználó, kizsákmányoló történetekre emlékeztetett.



[5. kép] Pettendi Szabó Péter: *Kidobottak*, fotó, 2009.

1989 nyarán – anélkül, hogy tudtam volna, hogy annak az évnek novemberében mi fog történni – jártam turistaként Berlinben, és ott 41 darab fényképet készítettem Orwo gyártmányú színes diára, Zenit fényképezőgéppel. Ez a sorozat pompás nyersanyagnak bizonyult ahhoz, hogy 2009-ben előszedjem, s mint már képzőművészeti szándékkal és gondolkodással odaérkező ember próbáljak valamit kezdeni vele. Tehát a bájos turistafotók után – a ’80-as, ’90-es években jellemző nyugati fotográfiai gondolkodásból inspirálódott, az arra jellemző távolságtartással, a műszaki fényképezőgépekkel készített sorozatok alapján – állítottam elő újra ezeket a képeket.

A következőben felidéztem egy más médiumhasználati módszert is, ugyanis egy mesefilmet készítettem Fuvallat nevű Trabantomról. (Köztudott, abban a korszakban sokan családtagként tiszteltük személyautónkat, ezért volt a névadás.) Végigjártuk Budapesttől egészen Zwickauig az utat, ahol a korabeli stílusú, diafilmekben használt szövegekkel igyekeztem felidézni azt a kort. [6. kép]



[6. kép] Pettendi Szabó Péter: *Fuvallat kalandjai*, diafilm, 2009.

Ahogy korábban is említettem, 41 fotóm volt 1989-ből. Biztos voltam abban, hogy nem én leszek az egyetlen, akinek 2009-ben eszébe fog jutni a korábbi képek újraszituálása. Mivel a saját sorozatom talán nem épp a legérdekesebb vagy legkifejezőbb képekből állt, ezért kitaláltam, hogy a 20 évvel azelőtt készített képek helyszínére visszaálljak, és újrátsszam a fényképezés folyamatát. Így a fotográfia nemcsak a képkészítés lehetőségét kínálta fel, hanem egy vizualitáson is túli interakciót a

megváltozott város szövetével. Ezt nagyon érdekesnek találtam, hiszen a 20 év változásainak megértését ezek a kirándulások teremtették meg a fényképezésen keresztül. Készítettem egy olyan fotóalbumot, amelynek az egyik oldalán az eredeti általam készített képek voltak láthatók, a másik oldalát pedig üresen hagytam, hogy azt bármelyik turista, amikor megragadja a könyvet és ellátogat a helyszínekre, kiegészítheti saját fényképével. Így egy időutazásnak lehet részese, egy interaktív, a városban történt változások elmélyültebb megismerésére lehetőséget teremtő formában. Már csak azért is, mert nagyon sok olyan hely volt már akkor, ahol bizonyos épületeket lebontottak, vagy a folyót elterelték, s ez meglehetősen izgalmas nyomozási folyamatot indukált. [7–8. kép: 1989 nyara a nyugatnémet oldalról, valamint 2009-ben]



[7. kép] Pettendi Szabó Péter: *Berlini fal*, fotó, 1989, *Zweitakt (Kétütem)* című kiállítás

Amikor ezt a képet csináltam, fogalmam sem volt arról, hogy ezeket re-enactmenteknek fogjuk hívni. '89-ben álltam a berlini fal előtt/mögött – attól függ, honnan nézzük –, s azt gondoltam, hogy ez az élmény évtizedekre meg fogja határozni az életemet: 2009-ben pedig visszaálltam ugyanoda, ahol félholdas zászlók alatti tüntetőket láttunk. Már akkor, 2009-ben az volt a meggyőződésem – amint ez be is igazolódott –, hogy a következő évtizedek társadalmi problémái lesznek azok, melyek ott megmutatkoztak.

A fal leomlásának újrájátszására azért volt lehetőség a kiállításon, mert a tárlat terét kettéválasztotta egy, az egyik oldalán Nyugat-Berlinre, a másik oldalán az NDK fővárosára jellemző fal, mozaikos képinstalláció. Ebből minden látogató elvihetett egy darabot. Azért csak egyet, hogy értékesíthető műtárgyként ne lehessen rekonstruálni



[8. kép] Pettendi Szabó Péter: *Berlini fal*, fotó, 2009, *Zweitakt (Kétütem)* című kiállítás

az installációt. Így a látogatók tulajdonképpen lebontották a falat, és nagyon érdekes volt, hogy mely képrészletek maradtak meg legtovább. Valamint az is tanulságos volt, hogy ki választott a nyugat-berlini részről és ki a kelet-német részről magának emlékkockát.

A következő felvetésem a *struktúra a médium* aspektusára fókuszál. A struktúrával helyzetet teremtünk, amit a nézők belaknak, ennek eredményeként jön létre a mű. Az egyik legjobb példa erre Beuys társadalmi plasztikája, mely egy rendszert hoz létre, és abban mint aktor alkot valami olyat, ami anyagtalan, ily módon pedig ez a struktúra a befogadók által teremt valamilyen lehetőséget a megfoghatatlan lényeg megtörténéseire. 2016-ban a Debreceni Nemzetközi Művésztelepen volt lehetőségem arra, hogy a *bevésődés* fogalmával foglalkozzam, amely rokon jelentésrétegeket mutat a re-enactmenttel. Itt egy installációt, performanszt, videó- és fotódokumentációt és ezek rendszerét hoztam létre. Mivel debreceni vagyok, ezért számomra nagyon meghatározó volt Kiss István *Tanácsköztársasági emlékműve*, a szobor, amely 1989-ig a mai Egyetem sugárúton állt. A *MODEM Bevésődés* kiállításán szereplő installációmban – a videóperformansz dokumentációján kívül – egyetlen olyan kép van, amit én készítettem, a többi az archív felvételeknek új szempontok szerinti elrendezése. A városi archívumokból, a helyi TV híradójából, valamint az MTV Híradóból származó részletek azok, amelyek segítik az avatástól a lebontásig rögzített folyamat megértését, átélését. A szobor lebontását előkészítő, dühével a folyamatot tápláló Szabó

Lukácssal is készítettem interjút, mert számomra fontos volt, hogy az ő motivációit is megértsem. Az egyetlen kép, amit ebben a munkában valóban én készítettem, az a szoborcsonkot ábrázoló fotó. Tehát látható, hogy számomra az információhordozók rendszerének kialakítása volt az elsődleges cél: a struktúra maga a médium, ezt tekinthetjük az alkotásnak. [9. kép]



[9. kép] Pettendi Szabó Péter: *Emlékmű*, kiállítási nézet: *Bevésődés*, Debreceni Nemzetközi Művésztelep, MODEM, 2016.⁵

Egy másik kedvenc helyzetem volt, amikor képzőművészeknek odaadtam egy korabeli leírást arról a szoborról, melyet a '70-es években egy művészettörténész fogalmazott meg. A szobor '91-ben teljesen eltűnt, de az alkotótársaim 2016-ban kiültek a térre, ahol már a talapzat sem volt látható. Tehát ott ültek, és rajzoltak a leírás alapján. Nagyon izgalmas volt látni, hogy mint egy személyleírás alapján a képeken visszakerült a térre az a szobor, újrajátszva ezt az élményt. Az volt a kérésem kollégáim felé, hogy ha valaki odajön a helyiek közül, akkor mindenképpen engedjék meg, hogy beleszóljanak a folyamatba, felelevenítsék emlékeiket. Véleményem szerint a rajzok közül Faa Balázs munkája adja vissza legteljesebben annak a kornak hangulatát, pedig ő egyáltalán nem látta korábban a szobrot. Azt hiszem, ez nagyon érdekes és közvetett újrajátszás volt. A járókelők aktívan magyarázták, hogy „ez a kéz nem úgy volt, hanem amúgy”, és „a fegyver nem így volt, hanem máshogy” – izgalmas interakciós helyzet teremtődött.

⁵ Kurátorok: CSONTÓ Lajos, HORÁNYI Attila, SÜLI-ZAKAR Szabolcs

Az eddigi kategóriák nyomvonalát követve logikailag eljuthattunk odáig, hogy tulajdonképpen az *üzenet maga a struktúra*. Ebben pedig az egyik legnagyobb tanítómesterünk lehet Walid Raad *Cotton Under my Feet* című kiállítása,⁶ melyet sajnos nem lehetett könnyen megnézni a 2021–22-es pandémia miatt. A valós és a fiktív műtárgyak használata, a módosított katalógusok bemutatása, továbbá a médiumkritika a művész esetében mindig rendkívüli és nagyon összetett kiállítást eredményez, melynek struktúráját aztán *lecture performance*-okkal mutatja be. Nem volt ez másképp az említett kiállításon sem, ahol Raad 75 előadást tartott a látogatóknak, ami napi kétszeri programot jelentett, ahol be- és végigvezette a résztvevőket gondolatainak rendszerén, a kiállítás felépítésén, valamint annak bemutatott anyagain, hogy még mélyebb megértés történhessen. Ez az alapvető eszköz korábbi munkáiban is megjelent, ahol a fikciót és a valóságot keveri azért, hogy az ő olvasata szerint egy sokkal igazabb valósággal tudjunk találkozni. Ide tartozónak látom a Kassák Múzeumban rendezett Igor és Ivan Buharov kiállítását is,⁷ ahol nagyon sokféle médiumhasználat és nézői aktivitás érvényesül, és ugyanilyen kísérőrendezvények jellemzik.

2005–2006-ban készítettem egy kiállítást, amelynek lényege az volt, hogy olyan magyarországi helyekre mentem el, ahol olyan emberek élnek, akik még soha nem jártak Budapesten. Portrékat készítettem, felelevenítettem, újrajátszottam a vándorfényképészek hagyományait. Egy vágyott világ előtt fényképeztem az ott élőket, és nemcsak fényképeztem. Két képet rögzítettem egyszerre, egy színes analóg és egy fekete-fehér digitális felvételt, melyek kiegészültek egy videóval. Hiszen a fotográfia jelenségeket tud megmutatni, a videó és a mozgóképek, az időbeli médiumok talán pedig egy picit az okokra is rá tudnak világítani. Fontos része volt az összetett médiumhasználatnak, hogy ez a kiállítás először a Lánchídon került bemutatásra: egy olyan korban (2008-ban), amikor egy ilyen elképzelés megvalósulásának nem volt különösebb akadálya. Pesttől Budáig 21 db képen lehetett „végigélni” azoknak az embereknek a sorsából egy-egy történetet, akik soha nem láthatták sem a hidat, sem a várat, sem pedig a parlamentet. [10. kép] De ugyanez a kiállítás teljesen más típusú bemutatási módokon is megjelent, tehát az összetett médiumhasználat abból is állt, hogy mindig az adott helyzetre adaptálódott a kiállítás anyaga. Például Pozsonyban a Fotó Hónap keretében, 2012-ben egy tizennegyedik századi gótikus kápolnában volt megrendezve. [11. kép]

⁶ Walid RAAD, *Cotton Under my Feet*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2021. <https://www.museothyssen.org/en/exhibitions/walid-raad-cotton-under-my-feet>

⁷ Igor és Ivan BUHAROV, *Minket anarchistákat nem nyugtalanítanak morálgiliszták*, Kassák Múzeum, 2023. június 22. – 2023. október 29. Kurátor és alkotótárs: ERDŐDI Katalin.



[10. kép] Pettendi Szabó Péter: *Háttér – Jártál-e már Budapesten?*, Lánchíd, Budapest, 2008.



[11. kép] Pettendi Szabó Péter: *Háttér – Jártál-e már Budapesten?*, Pozsonyi Fotóhónap, 2012.

Hogyha arról gondolkodom, hogy a munkáimat hogyan hozom létre, akkor mindenképpen egy olyan teret képzelek magam elé, amelyben egy gömböt próbálok kicsiszolni a munka bemutatása előtti pillanatig, amely a felmerülő mediális és társadalmi kérdések és a megtalált válaszok megfogalmazásában teljesen szabályossá válik. Céлом ezzel, hogy a komplex mű hasonló legyen egy erdőhöz, ahová különböző ösvényeken keresztül lehet bejutni, eltérő utakon lehet fölfedezni annak világát. De az, hogy mit tekinthet útvonalnak az, aki ezzel találkozik, az adott struktúrában, a *struktúra mint üzenetben* adott. Számomra a lényeg, hogy bárki bármerre is járjon a mű labirintusában, valahol ott középen, egy helyen találkozzanak. Hogyha ez a találkozás megtörténik, akkor alapvetően majdnem mindegy, hogy mi volt annak az útvonala. A *Bevésődés* kiállításnál bemutatott *Emlékmű* című installációm⁸ esetében is egy ilyen élményem volt, amikor a MODEM épületében azok az emberek, akik átéltek a Kádár-korszakot, az akkor megélt emlékei alapján elkezdtek beszélgetni. Tehát az elgondolás lényege az, hogy a kiállítás élményét átélők valamifajta közös csendet, vagy közös nevezőt megtalálva találkozzanak. Az utóbbi pár évben minket érintő társadalmi változás el kellett gondolkottasson, hogy vajon az a sokféle médium, médiumhasználati mód és az a számos kérdés, amit képzőművészként jómagam is felteszek, vajon a médium kettős természetéből fakad-e? A médium, amely egyrészt képes megmutatni dolgokat, de ugyanannyit el is tud fedni. Vajon kell-e médiumokat, összetett médiumrendszert használni, illetve az összetettségben benne van-e a médiumok hiánya?

Ezért jutottam el oda, hogy a *médiumtalanítás*, illetve a *kiállítástalanság* az, ami egyfajta válasz lehet ezekre a kihívásokra. Ezért például édesapámmal – aki az '50-es években sorkatonaként aknakutató volt Magyarországon – fiataloknak tartottunk aknatelepítő és aknakutató workshop-ot. (Remélem, hogy nem aktuális és használandó tudást adtunk át nekik...) Édesapám annak idején, három éven keresztül részt vett az első, majd a második vasfüggöny telepítésében – az egyiket lerakta, a másikat fölszedte –, az ő emlékei nyomán 60 év táblatából is centire pontosan tudta telepíteni azokat az egyébként nyilván nem éles aknákat, amelyeket én készítettem, és utána hihetetlen figyelemtől övezve magyarázta el azt, hogy hogyan kell fölszedni azokat. A látogatók, akik részt vettek a programon, feszült izgalomban, de boldogan szedték ki az „aknákat”, ugyanis mindegyik egy bonbon rejtett. Ha valaki rálépett, akkor ez a bonbon széttört, hogyha nem lépett rá, és kiszedte, ahogy kellett, akkor elfogyaszthatta a benne található ínycsiklandó csokoládét. Hihetetlen feszültség volt, és a szentgotthárdi alkalomra megjelent idősek az esemény hatására kezdték el azokat a dolgokat mesélni, amelyeket addig, évtizedeken keresztül elhallgattak még egymás elől is: azt, hogy hányan haltak meg a vasfüggönyök miatt, vagy azt, hogy a négy vasfüggőnynek milyen volt a felépítése, és hogy a mentőautók hogyan sívítottak, amikor a határról érkeztek.

⁸ Debreceni Nemzetközi Művésztelep, *Bevésődés*, MODEM, B24 Galéria, kurátor: CSONTÓ Lajos, HORÁNYI Attila, SÜLI-ZAKAR Szabolcs. <https://modemart.hu/dnm/dnm-2016-bevesodes/>

2005-ben a *Háttér* című projekt keretében egy parókia udvarán fényképeztem olyan gyerekeket, akik addig még nem jártak Budapesten. 2023-ban ugyanazon parókia udvarára képzőművészként, de nem a dokumentátor, hanem inkább a tanár vagy a segítő szerepében jutottam vissza. Az a fotósorozat, amelyet két éven keresztül készítettem, és nagyon sok helyen bemutattam, egyáltalán nem volt, nem lehetett jelentős hatással az ottani életére. Ezért tettem föl magamnak képzőművészként azt a kérdést, hogy vajon ezekkel a készségekkel, képességekkel, amelyekkel én bírok, vajon van-e másik, hatékonyabban, üzemeltethető módszer egy ilyen közösségben. Válasznak pontosan az ottani gyerekeknek tartott workshopok bizonyultak. Az ottani lelkész egy érzékekről szóló egyhetes programot szervezett meg, aminek keretében én a látás és a fényérzékenység tematikájú szekcióban dolgoztam együtt a gyerekekkel egy egész napon keresztül.

Az ottani tapasztalataim alapján is állítom, hogy a jelenlét és a struktúrákon túli jelenben lét segítése az, amit most képzőművészként a legfontosabbnak látok, azért, hogy megteremtődhessenek a közös pillanatok, a találkozások. A csendekért és az együttérző gondolatokért.

PETTENDI SZABÓ PÉTER
 egyetemi tanársegéd
 Budapesti Metropolitan Egyetem
 pettendisزابopeter@gmail.com

Complex Use of Media in Creative Practice

Abstract: This article delves into the intricate nature of creative practice and its associated media usage. I substantiate theoretical approaches with practical examples, drawing primarily from my own work and experience. The analysis covers various aspects, such as the medium as message, the exhibition as a medium, and the role of structure, in a spatial network that can intersect and overlap. The article includes examples from my own artistic projects, including documentary photography, and discusses my creative insights on re-enactments. The article emphasizes the pivotal relationship between message and structure in the creative process. It underscores that combining different media can lead to deeper understanding and emotional connections with the audience.

Keywords: re-enactments, structure in art, use of media in photography, political regime change in the fields of Arts, East Central Europe, Artistic Re-enactments exhibition, MODEM

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/78-90.

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



SZOLNOKI JÓZSEF

Provisorium Hungaricum

A rendszerváltás heraldikája

„Vajon egy rom,
avagy egy keletkezőfélben lévő építmény belsejébe kerültem-e?”
(W. G. Sebald)¹

A *rendszerváltás* a wikipédia szerint az állam működésében, a társadalom rétegei között, vagy a hatalmon lévő csoportok szerkezetében rövid idő alatt végbement alapvető átalakulás. Mást gondol azonban erről Zbigniew Brzezinski, a '80-as évek befolyásos amerikai politikai tanácsadója, aki a kelet-európai reformtörekvések támogatójaként és szakértőjeként kapott meghívást a rendszerváltás tizedik évfordulója alkalmából a Parlamentben tartott *10 éve szabadon* című konferenciára. Brzezinski távlatosabban kezeli az átmenet időszakát. A rendszerváltások természetével kapcsolatos szakaszolásában a politikai átalakulást az azt követő konszolidációval egybekötött gazdasági fellendülésként jellemzi, vagyis a rendszerváltást időben elhúzódó folyamatként írja le. Természetesen e két végpont között a téma még számos lehetséges ponton árnyalható, amit tovább bonyolít, hogy nemcsak az esemény tartalmát, de a terminológiát illetően sem teljes az egyetértés.

Alapvetően három különféle fogalmi keretezést használ a tudományos diskurzus és a köznyelv: *rendszerváltás*, *rendszerváltozás* és *rendszerváltoztatás*. (A közbeszéd olyan további nyelvi leleményeiről, mint a *módszerváltás*, vagy a *genszterváltás* most nem is beszélve.) Az első azt sugallja, hogy a néhai rendszer egyszerűen egy másikra cserélődik le, azaz a régiből nem őriz meg semmit az új. Antall József miniszterelnök híressé vált mondata szerint azonban az ember *gatyát vált, nem rendszert*. Politikai berendezkedést teljesen lecserélni nem lehet, csak megváltoztatni. A *rendszerváltozás* és a *rendszerváltoztatás* kifejezés ezért a mentális, jogi és bürokratikus tehetetlenséget hangsúlyozva, a meglévő végbement, illetve az azon végrehajtott módosulásokra fókuszál. A *rendszerváltozás* megnevezésben a rendszer pusztán magától változott meg, nem is kellett a pártállamot senkinek sem lebontania, mert az összeroppant a saját súlya alatt. Amennyiben a *rendszerváltoztatás* kifejezést használjuk, azzal azt a meggyőződésünket is kifejezzük, hogy az átrendeződést aktív cselekvő alanyok szándékoltan hajtották végre, méghozzá a teljes horizonton és vertikumban, vagyis a társadalom a politikai vezetéssel egyetértésben kezdett bele az új világ kialakításába.

¹ W. G. SEBALD, *Austerlitz*, ford. BLASCHTIK Éva, Budapest, Európa, 2007, 148.

A fogalomhasználat alapján az elmúlt évtizedek alatt szép lassan kikristályosodott egy olyan ideológiai lakmuszpapír, amely segítségével nagy valószínűséggel beazonosítható az adott szóhasználó világnézete, politikai hovatartozása is. Ez pedig tovább nehezíti az objektív terminus technicus-ként történő használathoz szükséges konszenzus megállapítását.

*

„Tetszettek volna forradalmat csinálni!”
(Antall József, miniszterelnök)²

Attól eltekintve, hogy az egyik érából a másikba történő átmenet az időben nem sűrűsödik pontszerűen, az emlékezés számára a legegyszerűbb mégis az lenne, ha egy konkrét időponthoz kapcsolhatnánk az eseményt. De 1989 melyik szimbolikus időpontja lenne erre a legalkalmasabb? Amikor Horn Gyula magyar és Alois Mock osztrák külügyminiszter átvágta a vasfüggőnyt, pontosabban a műszaki határzárát? Vagy amikor Szűrös Mátyás ideiglenes köztársasági elnök a Parlament egyik ablakában állva bejelentette a harmadik köztársaság megalakulását? A fordulat léptékének megfelelő forradalmi lendülete okán, akár március 15. is lehetne ez az időpont, amikor Cserhalmi György a Magyar Televízió lépcsőjén, 1848 egyfajta újrajátszásaként felolvasta a 12 pontot. Az első kettő a régi rend által szervezett és ezáltal instant varázstalanított pillanat. A harmadik a magyar rebellis hagyományhoz való erős kapcsolata okán sokkal alkalmasabbnak tűnhet. Ha azonban az eseményről készült felvételekre érkezett kommenteket átolvassuk, akkor arra is gyorsan választ kapunk, hogy visszatekintve miért nem töltheti be ez sem igazán ezt a mágiikus funkciót, hiszen például valaki ezt írta: „Mi teljesült ebből? Kivonták az orosz csapatokat és okt. 23. nemzeti ünnep lett, ennyi. Eltelt 30 év... a többivel mi van????”³ Tehát szinte lehetetlen egy olyan időpontot kiemelni, amely körül teljes társadalmi egyetértés valószínűsíthető, az azóta eltelt idő próbájáról nem is beszélve.

*

„Egyszerre két este van,
de mindkettő csak festve van”
(Weöres Sándor)⁴

A fenti időpontkijelölési kísérletek közismert adatokon alapultak. A továbbiakban, rátérve írásom tulajdonképpeni témájára, egy 1990-es időponttal kapcsolom össze a rendszerváltás fogalmát. A célom ezzel az, hogy a létező szocializmus egyik

² Forrás: az Antall József Baráti Társaság honlapja. http://www.antalljozsef.hu/idezet_9 (Letöltés ideje: 2024. május 24. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

³ 1989. március 15., Cserhalmi György, 12 pont. Forrás: <https://www.youtube.com/watch?v=VIZkGokHzGU>

⁴ WEÖRES Sándor, *Tapéta és árnyék = Képversek*, szerk. ACZÉL Géza, Budapest, Kozmosz, 1984, 111.

legghathatóbb kulturális technikájának, a „kettős beszédnek” megfelelő dialektikus rendszerben tárjam fel a rendszerváltás hivatalos és privát aspektusainak összefüggéseit.

Az államot, az államiságot a himnusz mellett legerőteljesebben a zászló és a címer szimbolizálja. A piros-fehér-zöld trikolor érintetlenül vészelhette át a vasfüggöny leomlását, valószínűleg annak köszönhetően, hogy az 1956-os tapasztalatokból okulva az új vezetés nem ragaszkodott ahhoz, hogy mindenféle rendű-rangú zászló része legyen a címer is. Így '89 után nem is kellett kivágni azt belőle. A címerrel viszont egészen más volt a helyzet.

A jelenleg hatályos új/régi címert hosszas vita után, 1990. július 3-án fogadta el az Országgyűlés az Alkotmány módosításáról szóló 1990. évi XLIV. törvényben. A következőkből jól látható, hogy a döntést megelőző vitában a történelmi mellett az érzelmi szempontok is igen komoly szerepet játszottak. 1989. október 31-én a Magyar Köztársaság új címere, azaz a Kossuth-címer visszaállítása ügyében az országgyűlés országos népszavazást rendelt el 1990. január 7-re. Ezt a rendeletet azonban még decemberben vissza is vonta. A Magyar Köztársaság – Szent Koronás – címeréről már az új, demokratikusan megválasztott Parlament döntött egy július eleji parlamenti vitában, amelyből egy hosszabb részletet közlök:

[Antall József, miniszterelnök] – Mindenesetre az tarthatatlan, nemcsak itthon, külföldi lapokban is így jelent meg fejcímmel: Magyarország megtartja régi kommunista címerét. Lehetetlen dolog, hogy ezt tovább húzzuk. Úgy gondolom, feltétlenül indokolt, hogy ebben a kérdésben állást foglaljunk. [Mozgás.]

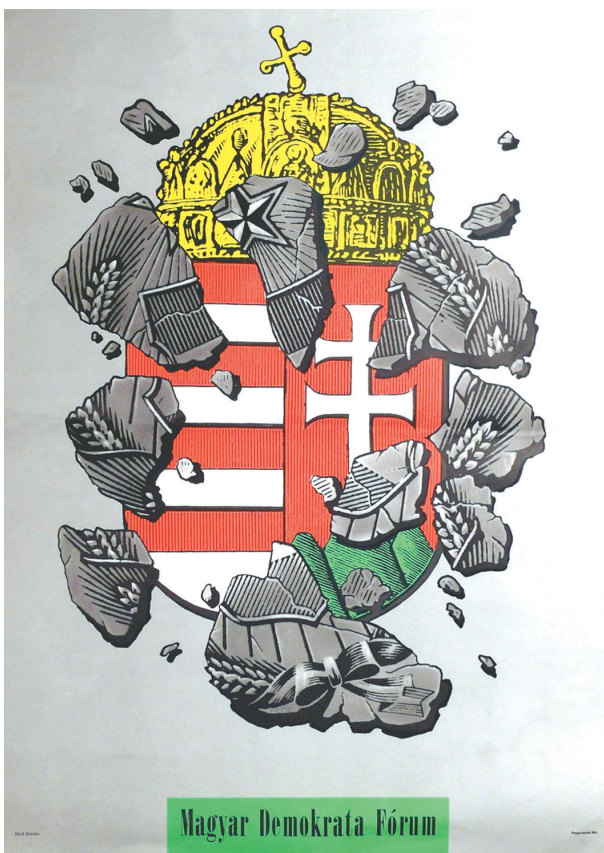
[Király Béla, független képviselő] – Belpolitikai szempontból és nemzetközi szempontból is az a véleményem, hogy [...] a Magyar Köztársaság végleges címere az úgynevezett Kossuth-címer legyen. Belügyi szempontból azért volna erre szükség, mert a [...] korona nélkül is ugyanolyan autentikusan képviseli ezeréves történelmünket, mintha koronával fogadnánk el. Másodszor pedig végeredményben a királyi koronák monarchiát szimbolizálnak, mi pedig véglegesen köztársaság vagyunk.

[Katona Tamás, külügyminisztériumi államtitkár] – Tessék elhinni, hogy 1956-ban a Kossuth-címer volt a gomblyukunkban. Nagyon szentnek tartottuk ezt a címet. Nagyon is vállaltuk, és szerettük volna, ha 1957-ben nem változott volna meg és nem jött volna a helyére az a bélyegzőféle. Jobb volt ugyan, mint az 1949-es körstempli, de mégiscsak megcsúfolása a címernek, nemcsak heraldikai szempontból, de az ország érzelmi szempontjából is. [...] Hiába mondta volna el a történész vagy a szakember, hogy ez nem négy folyó és nem három hegy. És főképpen nem irányul senki ellen. [...] Most, amikor új régi címet kell szerezni, azt hiszem, itt az alkalom, hogy visszatérjünk a legősibbhez.

[Csépe Béla (KDNP)] – Ennek a rendszerváltásnak valamiképpen kell, hogy legyen egy, az ezeréves magyar történelemhez kapcsolódó, érzelmi szimbóluma is, amely túlmutat az érzelmeken. Legalábbis az utca embere ezt így éli meg. A népek a történelemmel, az ezeréves magyar történelemmel való összeforrottságát, egységét ez a koronás címer fejezné ki. [Taps.] [Kószeg Ferenc (SZDSZ)] – Végezetül, ami a történelmi érveket illeti: azt sem látom kizártnak, hogy a királyságot helyreállítsuk. Azt sem bánám, ha megválasztanánk királynak Göncz Árpádot, akkor legalább beteljesülne Jókai *Jövő század regényében* írt jóslata, és megint II. Árpád lenne Magyarország királya. [Derültség, taps.]⁵

A Parlament 258 igen és 28 nem szavazattal, 35 tartózkodás mellett módosította az alkotmányt. A Magyar Köztársaság állami jelképe újra a koronás címer lett. Huszonnégy évvel később, 2014. március 16-át a magyar zászló és címer napjává nyilvánította az Országgyűlés.

A gyakorlatban a címercserét sokhelyen úgy oldották meg, hogy egy központilag szétosztott, koronás címert ábrázoló műanyag matricát ragasztottak az eredeti címeres zománcablákra. Így fordulhatott elő például, hogy a Szent Korona tetején található kereszt a Kádár-címer vörös csillagának közepébe került. A népi génusz heraldikus *sufnituning* keretében létrehozta a rendszerváltás félhivatalos címerét, a *katolikommunista* duplacímert. A közel ötven dokumentált eset le- és átfestett, átragasztott, lesatírozott, levert példányai közül különösen azok érdekesek, melyeknél



[1. kép] Orosz István: *Koronás címeres MDF választási plakát, 1990.*

⁵ Az 1990–1994-es parlamenti ciklus 19. ülésnapja, 1990. 07. 03. Forrás: <https://www.parlament.hu/naplo34/019/019tart.html>



[2. kép] Címerváltás, Üttörő úti óvoda, Kaposvár, 2018.

Fotó: Szolnoki József

egyértelmű, hogy nem a teljes eltüntetés volt a cél. Itt a Kádár-címer a saját képének hiányában maradt fent, rituális folytonosságot teremtve a megélt és a már történelemmé változtatott múlt között. A rendszerváltás hivatalos verzióját megjelenítő, 1990-es koronás címeres MDF választási plakáton az elszürkült Kádár-címer alól feltörő, azt mintegy lerobbantó, színekben pompázó régi/új koronás címert láthatjuk, míg a félprivát kivitelezésű duplacímeres verziókon éppen az ellenkezője történik. A két rendszert elválasztó átmeneti állapot ideológiai szuperpozícióját megjelenítő duplacímer egy olyan heraldikus lékként is felfogható, melyen keresztül láthatóvá válik, ahogyan a kettős beszéd átszivárog a puha diktatúrából a langyos demokráciába.

A címer-palimpszesztus a Rorschach-teszthez hasonlatos: világnézetének megfelelően mindenki azt lát bele, amit akar. A zéró páciens csodálatos évét (*annus mirabilis*), vagy az utolsó szemtanú által megátkozott emlékezetet (*damnatio memoriae*). Csak találgatni lehet, hogy hány közintézmény használhatott hosszabb-rövidebb ideig duplacímert, hiszen húsz év után még több tucat esetet dokumentáltam.

*

„Így van ez a múltunkkal is. Hiába próbáljuk felidézni, értelmünk minden erőfeszítése hasztalan. Kívül esik az értelem területén és hatalmán, valami kézzelfogható tárgyba van rejtve (ennek a kézzelfogható tárgynak a bennünk keltett benyomásába), amiről még csak sejtelmünk sincs. Pusztán a véletlenül múlik, hogy ezt a tárgyat halálunk előtt megtaláljuk-e vagy sem.” (Marcel Proust)⁶

⁶ Marcel PROUST, *Az eltűnt idő nyomában, I: Swann*, ford. GYERGYAI Albert, Budapest, Európa, 1983, 13.

Számomra a művészeti kutatás egy olyan módszer, ahol az alkotás folyamatában egyszerre van jelen a tudományos igény és az asszociatív játékosság. A kettő közötti „egyszerű oksági viszony, alá-fölé rendeltségek, körkörös meghatározottság, ellentét, kifejező viszony”⁷ projektről projektre változhat. Sokan sokféleképpen próbálták ezt meghatározni. Boris Vian, a Patafizikai Társaság oszlopos tagja szerint az egyik legfontosabb e téren az *Egyenértékűség törvénye*, amely elutasítja a komoly és a komolytalan közötti különbségtételt. David Lynch különleges FBI-ügynöke, Dale Cooper köveket dobálva mozdítja ki a holtpontról a megrekedt nyomozást, és ezzel egyesíti a tényeket tudományos alaposággal vizsgáló nyomozót a zen mesterrel. A módszerei között ő sem állít fel hierarchiát. „Az az ember, akinek az igazság kell: tudós; aki szubjektivitásának szabad játékát kívánja biztosítani: író; mit tegyen viszont az az ember, aki e két lehetőség között akar valamit?”⁸ Annak ellenére, hogy adott esetben nem riadok vissza a konfabulációtól sem, célom mégiscsak az, hogy átlépjem az episztemologikus küszöböt. Henri Bergson szerint kétféle tudásforma létezik: a relatív tudás elemzéssel vagy intellektuális munkával, míg az abszolút tudás intuíció révén érhető el. Tegyük fel, hogy szeretném megismerni a rendszerváltást mint olyat. Minden arról szóló dokumentumot elolvasok. Miután minden lehetséges információt begyűjtöttem, rendszereztem és kiértékeltem, megszereztem a relatív tudást róla. Ezt csinálja tulajdonképpen a tudós. Ezzel szemben kutató művészként sétálgatva véletlenül belebotlok egy átragasztott címertáblába, majd a sorozatállítási tudományos technikájának segítségével láthatóvá teszem a jelenséget. Ekkor lehetőségem nyílhat arra is, hogy a rendszerváltással kapcsolatban valami esszenciális vagy abszolút tudást szerezzek meg.

Mivel közterületen, egy a teljes országot lefedő, évtizedes jelenséget vizsgálók, szinte magától adódik a kérdés, hogy miért éppen én figyeltem fel rá. Az ilyen kérdésekre általában úgy adhatunk a legegyszerűbben választ, hogy valamely valós vagy vélt életeseményünkhöz kapcsoljuk hozzá az utólagos rávetítés eljárásával. Ez nálam körülbelül így néz ki: 1978-ban, egy napfényes őszi délelőttön az ajkai 4. számú Általános Iskola udvarán tettem le a kisdobos esküt. Két nappal később, vasárnap délelőtt, egy kilométerrel arrébb, a Jézus Szíve Templomban elsőáldozóként járultam az oltár elé. Ennek a dupla eskünek nem tulajdonítottam különösebb jelentőséget, mígnem harminc évvel később Pécsen sétálgatva egy óvoda homlokzatán meg nem pillantottam egy duplacímert. Lefényképeztem. A frissen felfedezett kettős szimbólum az éber álom állapotából billentette ki a kisdobos-elsőáldozásom emlékezetét.

Talán azért is fektettem ekkora energiát ebbe a kutatásba, mert azt reméltem, hogy valami alapvető jelentőséggel bíró dolgot tudhatok meg önmagamról, a saját identitásomról. Valami olyasmit, amihez másképpen sehogyan sem férhettem volna hozzá. Az ismeretelmélet ezt a helyzetet a szemlélő és a tárgy azonosságaként írja le. A tekintetemet tehát egy feltűnő kivétel ragadta meg. Az első nézésre kivételesnek tűnő eset

⁷ Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, ford. PERCZEL István, Budapest, Atlantisz, 2001, 13.

⁸ Robert MUSIL, *A tulajdonságok nélküli ember*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Európa, 1977, 102.

azonban a kutatás előrehaladtával normaként lepleződött le. A kivétel szükségszerűen vezetett el a sorozathoz, melynek növekedésével egyre nagyobb szükségét éreztem annak, hogy valamiféle jelentéssel ruházzam fel az egyes elemek között láthatóan is fennálló kapcsolatot. Az egymástól függetlennek tűnő esetek tipológiáján keresztül váratlanul egy tágas perspektíva nyílt a jelenségre.

A kutatás, a terepmunka előrehaladtával egyre bizonyosabbá vált, hogy már szinte lehetetlen pontosan feltárni, hogyan is történt meg az egyes címerek átalakítása. Arról a kérdésről nem is beszélve, hogy utána évtizedeken keresztül miért maradtak kint az átalakított címerek. Az elmúlt tizenöt évben több tucat kint felejtett duplacímert dokumentáltam. Döbbenetes, hogy ennyi évvel a rendszerváltás után bizonyos közintézményeken még mindig láthatók az átmenet mementói. Felmerül a kérdés, hogyan lehetséges, hogy mégsem dokumentálta őket senki. Sem a tudomány, sem a sajtó. Ez tehát valószínűleg a rendszerváltás egyik legnagyobb méretű köztéri vakfoltja.

*

„A címerekben olyan jelrendszert kell keresnünk,
amely a legkülönbözőbb tudattartalmak kifejezésére alkalmas.”
(Bertényi Iván)⁹

A heraldikát különböző korszakokra szokás osztani. Az 1989-ben lecserélt Kádár-címer már eleve egy posztheraldikus korszak antiheraldikus (*insignia falsa*) címere volt. Szabályosnak ugyanis csak a pajzs alapra helyezett címer számít. A Kádár-címer pedig egy szovjet mintára készített, antifeudális, pecsét formájú jelkép volt. A forradalom leverése után, 1957-ben bevezetett, a Rákosi-éra jelképét leváltó címer a politikai konszolidációt is meg kellett jelenítse. Arányait tekintve a vörös csillag sokkal kisebb lett, illetve a sarló-kalapácsot megidéző búzakalász-kalapácsnak a helyére egy nemzeti trikolorral díszített címerpajzs került. Tehát a Kádár-címer közepén található fő motívum már nem a nemzetközi internacionálét, hanem a nemzeti hagyományt jelentette meg: szocialista tartalom, nemzeti forma. Sőt, a pajzs formája erős hasonlóságot mutatott a felkelők által 1956-ban használt Kossuth-címerrel is. Ettől függetlenül – szigorúan szakmai ismérvek alapján – még mindig antiheraldikus maradt.

*

„Olykor elég egy össze nem illő táj közepén megnyíló távlat, a ködben előbukkanó fény, a tömegben összetalálkozó két járókelő beszélgetése, hogy úgy véljem, onnan elindulva apró darabonként

⁹ BERTÉNYI Iván, *Kis magyar címertan*, Budapest, Gondolat, 1983, 8.

összerakom a tökéletes várost, mely hulladékkal kevert cserepecskékből készül, szünetekkel megszakított percekből, jelekből, amelyeket valaki lead, és nem tudja, ki fogja fel azokat.” (Italo Calvino)¹⁰

A debreceni *Re:Re* kiállítás¹¹ alkalmával először állítottam ki mátrix formában a gyűjteményt. Az volt az elképzelésem, hogy így egy olyan koncentrált tér jön létre, ahol a különbözőféleképpen végrehajtott átalakítások, azaz a különféle módokon megélt rendszerváltások között egyfajta autopoetikus erőter képződik meg. A néző számára nincsenek kiemelt kapcsolódási pontok, hierarchia. Nincsen jól vagy rosszul kivitelezett átalakítás vagy asszociáció. Miközben a művet nézi, olyan meditatív állapotba kerül, ahol egy nehezen verbalizálható módon, a kép által közvetített direkt valóság segítségével élheti át, játszhatja újra a saját rendszerváltását, a saját rendszerváltásait. Merthogy a beszámolók szerint van, akinek több ilyenje is van/volt...



[3. kép] Szolnoki József: *Címerváltás*, 2007–2023, installáció, változó méret, *Re:Re, Művészi újrajátszás, az újrajátszás művészete*, MODEM, Debrecen. Fotó: Vigh Levente (MODEM)

Az installáció 24 darab táblából áll: a teljesen ép Kádár-címertől az átalakított verziókon át egészen a teljesen ép koronás kiscímerig. Az egyes címereket vizsgálva különböző fázisok határolhatók el egymástól. Ezek a különbözőképpen végrehajtott rendszerváltások metaforáiként értelmeződnek a nézőben. Az installáció pedig a teljes

¹⁰ Italo CALVINO, *Láthatatlan városok*, ford. KARSAI Lucia, Budapest, Kozmosz, 1980, 91.

¹¹ *Re:Re, Művészi újrajátszás, az újrajátszás művészete*, MODEM, kurátor: SÜLI-ZAKAR Szabolcs

rendszerátvitelt, annak sokszínűségében hivatott megjeleníteni. Az első fázisban a Kádár-címerre támadó népi harag jelenítődik meg. Ezek a valószínűleg kalapáccsal, kövekkel stb. végrehajtott beavatkozások a vörös csillag eltávolításával az első spon-tán indulatok kifejeződését dokumentálják. A véletlenszerűen sérült táblák esetében feltételezhető, hogy egyszerűen megdobálták azokat, és így pattogott le felületükről a zománc bizonyos része. A második fázis az, amikor az indulat egyfajta átgondolt beavatkozást eredményezett. Ezekben a táblákon a címert fehérre festették át, valószínűsíthetően azzal a szándékkal, hogy a régit eltávolítva tiszta lapot (*tabula rasa*) állítsanak elő addig, amíg az új címer meg nem érkezik. A heraldika *elfelejtett*-, vagy *várománycímer*nek nevezi az ilyen címert. Nem valódi címer, mivel nem alkalmazhatók rá a heraldika szabályai, azaz nincs színe, nem rendelkezik címerábrával. Nem örökölődik, és senkit sem jelképez. A harmadik fázisban a parlamenti döntés utáni beavatkozásoknál vagy teljesen átfestették az eredeti zománcot, mielőtt a koronás kiscímeres matricát ráragasztották, vagy egy A4-es lappal takarták le a Kádár-címer közepét, hogy a fennmaradó külső részt fehérre festhessék a matricázás előtt. Van olyan átalakítás is, ahol a búzakalászok hangsúlyosan megmaradtak, mintegy körbefogva az újat. Ezek a példányok nagyrészt vidéki környezetben keletkeztek, ahol a földművelés, az erőltetett iparosítás ellenére is, a megélhetés fontos része maradt. A legextrémebb példányokon a Szent Korona keresztje a vörös csillagba, vagy az annak eltüntetése által keletkezett sziluettbe került bele. Az ilyen megoldásokat a heraldika által *szükség*-, vagy *ideiglenes címer*nek nevezett példányokhoz kapcsolhatjuk, mert nem gondos tervezéssel hozzák létre őket, hanem az azonnali használatba vétel szándékával. A duplacímer tulajdonképpen olyan ideológiai komédia, amelyben teljesen felcserélhetőnek tűnik minden politikai hatalom. A matricázás mellett több helyen egyszerűen ráfestették a régire az új címert. A negyedik fázis a kintfelejtésből adódó roncsolódás. Ezekben az esetekben hanyagságból, vagy tudatosan maradt kint évtizedekig az átragasztott zománcot, melyen az idő előrehaladtával a nap és az eső hatására a matrica úgy fakult ki, vagy váltak le bizonyos részei, hogy a címer teljes felismerhetetlenségig roncsolódott. Ezeket az összekopásokat nyugodtan nevezhetjük teljes jelentéskiotlásnak is, hiszen sem az új, sem a régi nem ismerhető már fel. Az ötödik fázisban a koronás címerrel ellátott új zománcotáblára támadt rá az ismeretlen elkövető, mégpedig a korona tetején található keresztet ütötte le nagy pontossággal. Természetesen ez a felosztás csupán egy részleges feltételezésen alapuló kísérlet arra irányulóan, hogy kategóriák segítségével rendszerbe állíthassam az általam regisztrált eseteket. Az installáció célja, hogy ne csupán a korszakváltást, hanem a hozzá fűződő ambivalens viszonyunkat is megjelenítse.

1989 óta harminc év telt el. Egy emberöltő, amit egy generáció tapasztalata átfoghat. Hányan látták a duplacímert? Vagy hányan nem látták? Láthatta-e valaki egyáltalán? Az utolsó eredeti helyén dokumentált példány 2022-es. Még hozzá éppen a saját általános iskolám bejárata mellett. 2023-ban elindult az épület felújítása, a táblát eltávolították. Az utolsó nyom is teljesen kihűlt már. Attól, hogy mindezt leírom, kicsit mintha meg

is érteném. Miközben megértem, már használható forrás is egyben. Az önmagukba záródó mikrotörténetek a nagy elbeszélés elemeiként értelmeződnek újra. Kinyílik egy ablak, amelyen keresztül óvatos pillantást vehetünk az egyén elképzelései és az ideológia akarata közötti csatatéren formálódó kollektív amnézia mintázataira.

SZOLNOKI JÓZSEF

egyetemi docens

Eszterházy Károly Katolikus Egyetem

szolnoki.jozsef@uni-eszterhazy.hu

Provisorium Hungaricum:

The Heraldry of Regime Change

Abstract: Each political system creates its own places of remembrance, for example monuments, names, holidays. However, the transition between systems (interregnum) is not institutionalised, and usually lasts for a short period of time, therefore it cannot create official places of remembrance. Or, unintentionally, it does create some. Still, it is in these spontaneous non-places that the transience itself is preserved. Of the painted, pasted, painted over, and knocked down examples, those that are of particular interest are those where it is clear that the aim was not total disappearance. In Hungary, the Kádár coat of arms has survived in the absence of its own image, creating a ritual continuity between the past lived and the past already transformed into history. The double title, representing the ideological superposition of the transitional state separating the two successive regimes, is in fact a heraldic leak through which the double talk seeps from soft dictatorship to lukewarm democracy.

Keywords: heraldry, damnatio memoriae, visual anthropology, artistic research, 1989

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/91-100.

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



ÁFRA JÁNOS

Mitikus távlatok, misztikus élmények és a szavak mágikus ereje

Szöveg alapú közelítési kísérletek a transzcendenshez a kortárs magyar
képzőművészetben

A kommunista diktatúra alóli felszabadulás után a magyar képzőművészetben a textus mind gyakrabban és közvetlenebb módon válik a vallási tradíciót, a hittételek és a mítoszok aktualizálását vagy épp azok felforgatását szolgáló eszközzé, a szent idő, a transzcendenciával kapcsolatos diskurzusokban ígért örök most felidézőjévé. Jelen tanulmány elemzése ezt kívánják szemléltetni, mégpedig a textuális elemeket nem járulékosnak tekintő, hanem az egyéb vizuális mozzanatokkal egyenrangúan kezelő, szemantikai összefüggéseket és poétikai szempontokat is érvényesítő, az értelmezési folyamatban megtapasztalt jelentésmozgásnak teret nyitó interpretációk segítségével. Mint az a műértelmezések során láthatóvá válik, az archaikus jelölési rendszereket sokszor csak vizualitásukban imitáló művek a közösségi emlékezet közvetítése helyett gyakran inkább a felejtés reprezentánsának tűnnek. Az itt vizsgált alkotások többsége különféle szövegekkel, illetve kanonikus iratokkal dialógusban nyer értelmet, néhány esetben pedig kifejezetten a távoli időpillanatok, illetve az eltérő időfelfogások dialógusában mutatkozik meg a szövegek közti viszonylatok jelentéslétesítő potenciálja. A munkák egy további csoportja esetében a létszférák közti határ átlépésére tett kísérlet a rituális cselekvésben, a reményeknek hangot adó imádság, illetve fohász formájában nyilvánul meg – olyan aposztrófikus beszédként, amely a lényegénél fogva nem emberhez vagy épp a még meg nem születetthez történő közelítést szolgálja.

Az idő léttapasztalásunk egyik fő vonatkozási pontja, amelyben benne rejlik a természet fenyegető ereje is, hiszen életünk annak tudatában telik, hogy az egyszer csak – többé vagy kevésbé váratlanul, de bizonyosan – megszakad. A tér- és időbeli viszonyok megtapasztalását berekesztő halál fenyegetését a világfeledéstől és az elfeledettségétől való félelem kíséri. Lesz-e, aki emlékezik majd a megtörténtekekre – a megélt képsorokra és történetekre, a megszűnő énrre? A kulturális emlékezetet elevenen tartó artefaktumok mintha e megszűnés elodázását szolgálják, az imaginációt segítik, amely a megelevenítés eszközeként kitölti a hézagokat, megszelídíti vagy épp félelmetességében magasztalja fel a halál idegenségét. A környező dolgok elvesztése és az emberi szubjektum végessége ellen a képekkel és az írással – mint pótlékokkal, az egyént túlélő, őt helyettesíteni képes, élményeit és gondolatait megosztani hivatott kiterjesztésekkel – védekezünk. A hasadás, az elmúlás ugyanakkor nemcsak az én felszámolódája felől nyilvánvaló, hanem megmutatkozik már a megörökítő kép, illetve a felidéző szöveg előállításának pillanatában. Az eltárgyasítás gesztusa, az ismétlődő

felidézés kísérlete jelzi a közvetlen hozzáférés lehetetlenségét – mégis új és új kísérletet teszünk erre a lehetetlenre, amely nem szabadulhat a metafizika paradigmájából, hiszen létfeltétele a jelölő és jelölt közötti hasadás.

Az archaikus korok gondolkodását – az asztronómiai összefüggések és a természeti környezet változásainak megfigyeléséből, egyszersmind a nekik való kitettségből következően – a ciklikus időszemlélet határozta meg, amely ugyan a zsidó–keresztény hagyományban nem mondható dominánsnak, de az ünnepek ismétlődő szerartartási rendjében például felismerhető a hatása. Sokat vitatott antropológiai konstrukciójában a vallásfenomenológus Mircea Eliade a transzcendenssel kapcsolatban nem álló életeseményeket a történetiség összefüggésébe helyezi – ezt nevezi „profán idő”-nek –, viszont úgy véli, hogy az ünnepek lehetőséget adnak e történelmi időből való kilépésre, és a rítusok által – a megismétlő cselekvéssel – alkalmat teremtenek a „szent idő”, tehát a „mitikus ősidő” jelenvalóvá tételére, „egy örök jelen”-hez történő kapcsolódásra.¹ A mítosz poétikájára, tehát szövegszerű megalkotottságára fókuszáló Jelezar Meletyinszkij ugyanakkor azt hangsúlyozza, hogy a szakrális és profán idő közt nem abszolút az eltérés; az archaikus ábrázolások inkább azt mutatják, hogy az időt az archaikus közösségek is szinkretikusan értelmezik, vagyis: „[a] mitikus múlt megmarad »múltnak«, mágikus kisugárzása viszont olyan csatornákon jut el a bennszülöttekhez, mint a rítusok és az álmok”.²

*

Nemcsak a mitikus történetek jelenvalóvá tétele és a rítusban történő közvetlen részesülés törheti meg a történelmi időtapasztalat homogén rendjét, hanem az archaikus tárgyak, különösképp a szöveghordozó felületek is lehetnek az átjárás elősegítő eszközei. Az ismétlődő, értelemről eloldott képi ritmusok időnként az ősi írásosságot idéző, szövegszerű mintázatként jelentkeznek a képzőművészetben, ahogyan azt a *Gilgames-eposz*ból inspirálódó Major Kamill többnyire monokróm sorozatai esetében látjuk, amelyek darabjain a képteret teljesen kitöltő formák sorakoznak, főképp fareliefek formájában. A vésett felületekre emlékeztető, negatív alakzatokkal dolgozó *Akkád* (1989) [1. kép]³, illetve az épp ellenkező effektussal élő, a háttérből kiemelkedő jeleket hangsúlyozó *Írás* (2012) [2. kép] egyaránt az ősi táblák képi rendjét idézi meg. A koptatás és a roncsolás effektusai az időnek való kitettséget, az íráshordozó felület sérülékenységét, a közvetítő jelrendszer esetlegességét és esendőségét hangsúlyozzák, magyarázatot kínálva az olvashatatlanságra. Az Asszíria területén már több mint négyezer évvel ezelőtt is használt akkád írást eredetileg agyagtáblára rótták,

¹ Mircea ELIADE, *A szent és a profán: A vallási lényegről*, ford. BERÉNYI Gábor, Budapest, Európa, 1996, 61–62.

² Jelezar MELETYINSZKIJ, *A mítosz poétikája*, ford. KOVÁCS Zoltán, Budapest, Gondolat, 1985, 225.

³ A képek a tanulmány végén, függelékben találhatóak.

nádvesszővel mélyesztve be a sumér ékírásból származó jeleket, amelyek funkcionálhattak szójelként, szótagként és fonémaként is. Bár Major képein többnyire a bemélyedések keltenek jelszerű hatást, és a teljes felületkitöltés jellemző rájuk, a munkák formarendje valójában nem épít közvetlenül a régi akkád ékírásos agyagtáblákéra, alkalmazott „kvázi jelei” pedig sokkal robusztusabbnak tűnnek azoknál. Az említett Major-művek és a régi íráshordozók közti analógia leginkább a képcímek felőlyer megerősítést, amely viszont kihat az életmű további darabjainak megítélésére. A munkák rendszerezett bemélyedései így egy elfeledett kultúra sejtelmét kelthetik, miközben – a régi hordozók felidézésével és a jelszerű működés felfüggesztésével – rámutatnak az írás materialitásának radikális átalakulására, a megszokott szöveghordozó felületek áttetszőségének mindennapi illúziójára.

A dekonstrukciós eljárások olykor a címadás szintjén is hangsúlyt kapnak Major munkáin, az *Ikonoklazmus* (2013) [3. kép] például a képrombolásra mint az írásos jelrendszer ellenlábásának tekintett médium kioltására utal, hiszen nemcsak a felület ért sérülés gondolható el ezen értékorientált negatív aktus jegyeként, hanem akár maga a jelszerű szerveződés is, amely az ismétlődés által a látott „betűk” áttetszőségének illúzióját idézi elő. Minthogy a médiumok története – a történetileg igazolható egylényegűség ellenére – felfogható a képi és szöveges reprezentációk közti hierarchiaharcként,⁴ a képrombolás eseménye lehet egyfajta ideológia megnyilvánulása, az írás elsőbbsége melletti állásfoglalás. Ugyanakkor egy ellenirányú mozgásra is felfigyelhetünk a képeken azáltal, hogy a (le)rombolt tárgy olyan mintázatot hordoz, amely leginkább a prealfabetikus írásmódú, archaikus szövegekkel rokon, és a kibetűzhetetlenség, a megfejtésre való képtelenség tapasztalata végül szükségszerűen a mű vizuális eljárásai felé, a nyomok és a nem jelszerű szerveződés vizsgálatához irányít. Így válnak szemléletessé – a képi és szöveges tartalmak egymásba ágyazottságával párhuzamosan – a két versengő médium egymást „rongáló” gyakorlatai, valamint a kifejezőerejük történeti kontinuitásában feltűnő törések kiszámíthatatlan dinamikája.

Major Kamill reliefjeinek ritmikus, sűrű sorokba rendezett formáiból sajátos rendszer épül fel, és Passuth Krisztina úgy véli, ha nem is teljesen azonos, de egymásra hasonlító, visszatérő hieroglifákra ismerhetünk, amelyekből akár egy ábécé is rekonstruálható lenne,⁵ pedig ennek az enigmatikus fogalmazásmódnak a kulcsmozzanata alighanem éppen az olvasásképtelenséggel történő szembesítés, amely az ismétlésben adott mássá levés eredménye. Jacques Derrida egyfajta eltérővé válásként értelmezi

⁴ Kép és írás kölcsönviszonyának történetét Vilém Flusser legalábbis állandó harcként írja le, s az írás feltalálását a képek varázstanítására tett kísérletként értelmezi, amely magával hozta a fogalmi gondolkodást. VILÉM FLUSSER, *A fotográfia filozófiája*, ford. VERESS Panka, SEBESI István, Budapest, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, 1990. <https://artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html> (Letöltés ideje: 2023. február 13. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

⁵ PASSUTH Krisztina, *Sírkövek és titkosírás = Major Kamill*, szerk. VÁRKONYI György, Budapest, Kálmán Maklár Fine Arts, 2014, 12.

az iterabilitást, melynek következtében a szavak – és általában véve a kulturális tartalmak – mindig nyitottak az újabb és újabb jelentések, friss értelmezések irányába. Az idézés tehát nem egyszerűen hibás, másodlagos megnyilvánulás – ahogy azt John L. Austin gondolta –, hanem az egyetlen lehetséges működésmód, amely lehetővé teszi a jel funkcionálását.⁶ A történelem előtti idők régmúltjához való hozzáférést Major munkái a tudásátadásban bekövetkezett töréssel, a nyelvi jelölőrendszer korlátozott hatékonyságával magyarázzák, miközben a táblák delejező ereje éppen abból származik, hogy a leletszerű tárgyon szereplő sorok visszatérő jegyei enigmákként fenntartják a jelenvalóvá tétel lehetőségének illúzióját.

A Major-munkáknál szabálytalanabb, bonyolultabb struktúrájú Ghyczy György-festményeken a szövegszerűen szerveződő, megfejtetlen jelek expresszív fogalmazás-módú, nonfiguratív környezetben tűnnek fel, olykor szakrális szimbólumok kíséretében, a szertartásos helyzetek részeként, a kiolvashatatlan sorok rejtett tartalmának örökérvényűségét érzékeltetve, miközben egy-egy bibliai szöveghelyet is mozgósítanak. Az isteni jelenléte a fénybe helyezettséggel jelző *Poklok felett tündöklő áldozat* (2019) [4. kép] című munkán például rejtélyes jelsorok között tűnik fel a kehely, amely – egyúttal hatásban a kép címével – az eucharisztia, vagyis az úrvacsora tárgyi elemeként lesz értelmezhető, tehát a bűnből történő megváltást, Krisztus engesztelő áldozatát szertartásosan képviselő eszközként. A sötétzöld és kékes tónusok uralta *Égi figyelőn* (2021) [5. kép] viszont csak a morózus foltok alól szüremlik elő helyenként a transzcendens hatóerőt hangsúlyozó fény. A közvetítés helyzetét, a határátlépés lehetőségét ugyanakkor az a létraszerű sáv is megerősíti, amely Jákob lajtorjájának bibliai elbeszélése felől (1Móz 28,11–17)⁷ válik figuratív képelemként értelmezhetővé. A festményen látomásos környezetbe helyezett forma ornamentálisan, ismétlődő jelekből áll össze, azt sugallva, hogy az imaginárius szinten lebegő-áramló sorok időtlen igazságot hordoznak, amelyek megismerésével bebocsáttatás nyerhető egy magasabb szférába.⁸

*

A ma legelterjedtebb vallásos tradíciók mindenekelőtt szent iratokon alapulnak, ezért nem olyan meglepő, hogy a kortárs magyar képzőművészetben is gyakran válnak a szövegszerű tartalmak mitikus történelemek felidézőjévé, metafizikai sejtelmek

⁶ Jacques DERRIDA, *Aláírás esemény kontextus*, ford. KICSÁK Lóránt = *Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt, SZÉPLAKY Gerda, Eger, Líceum, 2015, 51.

⁷ A fenti és a következő szentírási hivatkozások innen származnak: *Biblia – Revidált új fordítás* (RÚF 2014), ford. és rev. a Magyar Bibliatársulat Szöveggondozó Bizottsága, Budapest, Magyar Bibliatársulat, 2014. – A tanulmány utolsó egységében elemzett Richter Sára-sorozat darabjain [25, 26. és 27. kép] feltűnő bibliai szövegrészek némelyike más fordításból származik, ezeket ott külön jelezzük.

⁸ Amikor János evangéliumának elbeszélésében Krisztus azt jelzi előre, hogy tanítványai majd láthatják, amint az angyalok rajta keresztül szállnak alá és emelkednek vissza az égbe, a Jákob álmában látott létrát lényegében önmagával azonosította (Jn 14,6), saját közvetítő szerepére mutatva rá ezzel.

kifejezőjévé. Többnyire persze a zsidó–keresztény hagyománnyal összefüggésben, bár egyre gyakrabban aktivizálva a keleti kultúrák kanonizált szövegeit is, amint az például Várnai Gyula *Az út* (2004) [6. kép] című lentikuláris képe esetén történik, amely Lao-ce *Tao Te King* (*Az út és erény könyve*) című kötetének kezdő sorait Weöres Sándor fordításában idézi meg, elszórt, térben elúszó, elhomálylító, háromdimenziós hatást keltő nagybetűkkel. A négy hullámzó sorba tördelt, a befogadó mozgására változó textus az időben kiteljesedő létlényeg kifejezhetetlenségét sejteti: „AZ ÚT MELY / SZÓBA FOGHATÓ / NEM AZ / ÖRÖKTŐL / VALÓ”. A nézőpontváltással bizonyos szövegrészek felviláglanak, más részletek háttérbe húzódnak, ami érzékletesen szemlélteti az emberi percepció részleges hatékonyságát, a közvetítés deficitjeit. A taoisták felfogása szerint a tao – a teremtetlen teremtő – minden jelenség ősoka és a világban megmutatkozó egység forrása, amely mérceként szolgál az ember számára is. A Várnai-mű összefüggésében a szöveg tűnékenysége, a nyelvilleg közvetíthető üzenetek változékonysága kerül szembe az egyedüli állandó, a kiismerhetetlen tao természetével.

A kalligráfia és a buddhista tradícióval történő párbeszéd kiemelt szereppel bír az 1966-ban Svédországba emigrált, SI-LA-GI néven dolgozó Szilágyi Szabolcs művészetében. *Az Álom a gondolkodásról* (2000) [7. kép] című nyomaton a fehér kézírással teleírt fekete falat részint kitakarja a művész meztelen, kék alakja, amely viszont első látásra transzparensnek mutatkozik, ugyanis a bőrfelület maga is szövegtörmelékek hordozója. A színes pozitívhoz tartozó negatív kép transzcendens távlatot teremt, a test lemeztelenedését a misztikus élmény részeként teszi értelmezhetővé. A falon a mahájána buddhizmus fontos aforisztikus szövege, a *Szív szútra* olvasható magyarul, az írást kitakaró test és a szövegfolyamat megtörő, a sorokat elhalványító fekete törléskörök miatt azonban csak részlegesen. A szanszkrit nyelvű, de latin betűkkel felírt mantra közvetlenül az alak feje felett tűnik fel, nagybetűkkel kiemelve, ám utolsó két szava belemosódik a fekete körbe, mintegy a Meghaladó Bölcsesség mantrája által sugallt transzcendens tapasztalat színreviteleként: „TAYATA OM GATE GATE PARAGATE PAR[A BODHI SVAHA]” (Bölcsesség, átmenet, átment, át a túlsó partra, megérkezett a túlsó partra. Szvánhá!⁹ / Ó a Bölcsesség átkelt, átkelt a Másik Partra, elért a Másik Partra, Szvánhá!¹⁰). Paradox helyzetet teremt, hogy a testtel szembe helyezett tárgy – tehát a megfigyelt szöveghordozó fal – egyfelől a mantrába foglalt meghaladásnak fizikai értelemben vett akadálya, másfelől viszont a megismerésre és a meghaladásra lehetőséget adó, azt segítő mantra hordozójaként annak feltétele is.

⁹ *Szív szútra*, ford. BÁNFALVI András = *A Dalai Láma Szív Szútra tanítása*, szerk. Geshe Thupten JIMPA, Budapest, Bódhiszattva, 2010, 151.

¹⁰ Sri Krishna PREM, *A Bhagavad Gita jógája*, ford. FODOR Tibor, Terebess Online, évszám nélkül, 55. <https://terebe.hu/keletkultinfo/lexikon/Gita.pdf> „A Szvánhá az a mantra, amellyel a felajánlásokat teszi meg a szent tűzben. Ebben, a *Brahma jadsznyát*, az ént ajánlják fel és emésztik el az Örökkévaló tűzében.” *Uo.*, 59. A mantrának a zárata ugyanakkor olvashatatlan a vizsgált képen – az egyik fekete kör töri meg a szöveget, amely a szövegfolyamat eltörlő alakzatként rajzolódik elénk.

A misztikus igazságkeresés nyelven túli dimenziójára, s ezzel összefüggésben a szavak mulandóságára irányítja a figyelmet Baglyas Erika installációja, az *Ami marad* (2007) [8. kép], amely paradox módon szintén a textualitást állítja középpontba. A tíz egymás mögé rendezett sírkövet idéző szappantáblán mondatszerű egészé összeolvasható szövegrészletek rajzolódnak ki, mégpedig az anyagba vágott hiány formájában. A vágatok néhány helyen írásjelek nélkül, csupa nagybetűvel, helyenként a szavakat kettőtörve, önreflexív módon utalnak a mű anyagszerű sajátosságaira, illetve a nyelvi megnyilatkozások sérülékenységére: „MERT / ÜRESEK / EZÉRT // SEM / AZ / EMLÉK / EZÉST // SEM / A / FELEJTÉST // NEM / SEGÍTIK / A / SZAVAK // AKKOR / LESZEL / EGÉSZEN // MÚLHAT / ATLAN / ÉS / TISZTA // MIKOR / ÚJRA / ÁTSZÜR / EMLIK // RAJTAD / A / FÉNY // HISZ / MÉG / ENNÉL / IS // KEVESEBB / AMI / MARAD”. A perforációval kirajzolódó, az emberi nyelv – és ezzel együtt a szövegben megszólaló hang – időlegességét hangsúlyozó felirat a misztikus szövegekkel, például Angelus Silesius *Kerúbi Vándorának* epigrammaival rokonítható módon szólítja meg a befogadót – patetikusan utal a fizikai kiterjedéstől eloldott és anyagtalan létezés magasabbrendűségére, az isteni fényben való feloldódás mozzanatára. Ez utóbbi a testeket közösségbe szervező, testileg közvetíthető szavaktól történő megtisztulás eredménye, amelyre szimbolikusan a sírközszerű szappantáblák alkalmazása is utal. A monumentum rendszerint a név, a születési és elhalálozási dátum és egy líraibb felirat bevésésével teremt alkalmat a múlttal történő párbeszédbe lépésre, épp ezért szembetűnő, hogy az állítás itt egyszerre tagadja a szavak emlékeztető és feledtető funkcióját. A tömbök nem elhanyagolt emberi testeknek, egykor önálló individuumoknak a jelölői, a feliratok összeolvashatósága sokkal inkább az összetartozást erősíti meg. A szappansírkövek – potenciálisan végtelen – lineáris sorozatával termékeny feszültségben áll a térbeli bejárással feltáruuló írás szemantikai egysége, azaz szövegszerűsége. Mindezek alapján valamiféle túliság kapcsolódik a kinyilatkoztató hanghoz, amely a tömbök alól megszólaló halottak kórusaként, de akár valamiféle, az előbbieket magába foglaló magasabb entitásként is azonosítható. Az enigmatikus szövegben a szavak negatív konnotációjú „üressége” így kerül ellentétbe az én kiüresítését jelentő megtisztulással, amelyet a fényben való feloldódás, az egységélmény misztikus tapasztalata követhet.

Mátrai Erik egyik – témánkhoz csak részlegesen kapcsolódó – sorozatának darabjain az evangélisták az életük szempontjából jelentésszerű technikával, illetve jellegzetes attribútumaik által válnak felismerhetővé. *Szent Máté* (2018) [9. kép], aki elhivatása előtt vámszedő volt, ma pedig a bankárok, pénzügyi szakemberek védőszentje, egy papírpénzkollázson tűnik elénk, amelyen a kék hátteret az 1000 Ft-os bankjegyek adják, míg a kézben tartott könyv – a Szentírás – borítója a 10000 Ft-os, lapjai pedig az 5000 Ft-os bankók részleteiből állnak össze. Nagy a kísértés, hogy a felhasznált papírpénzek váltóértékét az általuk megjelenített tárgyakra vonatkoztassuk, ám itt a mértékadó művészeti történés éppen az, hogy a fogyasztói társadalom működésének alapvető eszköze szokványos funkcióját veszítve tesz szert jelölőerőre, és kompozíciós elemként válik lényeges szellemi tartalmak kifejezőjévé.

A betűk hasonlóan veszítik el jelölő funkciójukat, szövegszervező erejüket a sorozat azon darabján, amelyen pedig *Szent János* (2018) [10. kép] alakja jelenik meg, azé a prófétáé, aki az evangéliumában szemléletes, epigrammatikus kijelentések mellett bonyolultabb vitabeszédeket is közvetíteni képes, továbbá az úgynevezett János-prológusban Jézus Krisztus preegzisztenciáját, azaz megtestesülés előtti, öröktől való létét tárgyalva személyét Logoszként, vagyis Igeként, tehát Isten kinyilatkoztatásaként értelmezi. Ez magyarázza, hogy az apostolt Mátraai a transzparens felületekre írt betűk és betűtöredékek egymásra rétegzésével jeleníti meg. Az egyes plexiken egy-egy karakter – a kapitális A, B vagy C betűk – ismétlése hoz létre foltszerű felületeket, hogy aztán az amorf betűmozaikok egymáson áttűnve kirajzolják magát a figurát, kifejezően utalva arra, hogy ez az evangélium nemcsak Krisztus megtestesülését tanúsítja, de sajátos nézőpontjával, retorikus felépítményként visszautal a hang forrására. Szent János áttetsző képmása ráadásul a médiumok közti lezárhatatlan cserefolyamatot is megragadja, azt, ahogy az emberi testből előtörő hang fonetikus jelekké alakulva rögzül, itt épp az ABC-t mint absztrahált rendszert felidéző jelek formájában, ám ezek szétszóratva az ismétlések sorozatában egy funkcióváltással a figuratív kép építőelemeivé lényegülnek át, ezáltal lesznek képesek megalkotni azt a testet (pontosabban: annak a testnek a képmását), amelyből mint instrumentumból a beszéd és az írás kiáramolhat.

Az öröklét változatlanságának és az időbeliség folytonos változásban létének kettőségét élezi ki Süli-Zakar Szabolcs *Írott szó* (2008) [11. kép] című objektje, amelynek értelmezéséhez ugyancsak a Krisztus preegzisztenciájáról számot adó bibliai szövegrész nyújthat segítséget. A kapcsolódó akció részeként az analóg fényképezőgép elvén működő diófadobozba csúsztatott fehér lap egy, a címszó betűit kirajzoló, perforált lemez mögé került, és a dobozra vágott réseken át beáramló fény hatására a lap külvilággal szabadon érintkező része elsárgult, így vált olvashatóvá a felületen az „írott szó” felirat. E fényírásfolyamat analógiásan Jézus Krisztus öröktől való isteni léte és megtestesülése közti látszólagos ellentmondásra is feloldásként szolgál. A *János evangéliumát* nyitó sorok Krisztus személyét Isten felfénylő kinyilatkoztatásaként, logoszként írják le: „Kezdetben vala az Íge, és az Íge vala az Istennél, és Isten vala az Íge. Ez kezdetben az Istennél vala. Minden ő általa lett és nála nélkül semmi sem lett, a mi lett. Ő benne vala az élet, és az élet vala az emberek világossága; És a világosság a sötétségben fénylik, de a sötétség nem fogadta be azt.” (Jn 1,1–5) A fénybe helyezett Fiú ugyanakkor a hagyomány értelmében megtestesülve is egy az Atyával, ahogy a Süli-Zakar-objekten a dobozból kivett lappal egységben marad a rákerült szó, amely írás volta ellenére megtart egyfajta, a beszédre jellemző, önfelszámoló aktivitást, és ahogy a lap háttére idővel elveszti fehérségét, beleoldódik környezetébe.

Süli-Zakar művének alapmechanizmusa az előbbi tannal összefüggésben mozgósítja a fénymisztika vallásoktól eloldott hagyományát, illetve az emanációtant, amely Plótinosz nyomán a neoplatonista gondolkodásban is elterjedt. E hagyományok összefüggésében a fény hatására megtestesülő szó az Isten túlcsondulását, az isteniből

való kiáradás eseményét idézi meg, a lap fényre helyezése következtében megtörténő eltűnés mozzanata pedig az isteniben való feloldódást, a visszatérést, kézzelfoghatóan érzékeltetve az örök jelenvalót, amely az egyénben visszatükröződik.¹¹ Süli-Zakar műve a munkához kapcsolt konceptszöveg szerint pusztán „a szó elszáll, az írás megmarad” mondásra kíván reagálni, ironikus gesztusa mögött mégis bölcseleti és teológiai tartalmak sejlenek fel. A színerózió természeti jelensége és a mozgósított textuális tartalmak együtt a legkülönbözőbb kulturális–vallási hagyományok által az istenihez kapcsolt, gyakran annak szimbólumaként kezelt Nap antropomorfizációját hajtják végre, hiszen a fény hatására történő felületsárgulás egy jelentéses szöveg beíródását eredményezi. Az égitest által kibocsátott fénynyaláb így az író kézzel kerül analógiás viszonyba, ahogy az a korai fotográfia önértelmezésében is megmutatkozott, amikor a fényhatás írásként történő azonosítására tettek kísérletet – többek közt „a fény a természet irónja”¹² metafora alkalmazásával.¹³

*

Borsos János *Szentháromság-modelljének* (2015) [12. kép] alapkonceptiója azt a bibliai forrásokra visszanyúló tételt mozgósítja, amely szerint a fény a Szentlélek meghatározó jelképe (2Móz 13,21; Ézs 6,6–7), és ennek következtében a szentek alakját körülölelő fény a keresztény ábrázolásokon ezen isteni személy jelenlétére utal. Csak-hogy a Borsos-mű az isteni személyek egységének tételét az elterjedtebb ikonográfiai és ikonológiai jelzésekre kevésbé építve, egy szövegeket alkalmazó lézerinstalláció formájában fogalmazza újra. Az angol „FATHER” [atya] és „SON” [fiú] feliratok az Új Budapest Galéria *Több fény! – Fénykörnyezetek*¹⁴ című kiállításán egy elsötétített térrész két végében kaptak helyet, amely arra engedett következtetni, hogy a pontok által kirajzolt, felfénylő szavak közt megjelent vörös lézernyalábok a Szentlélek

¹¹ Plótinosz legalábbis az Egyről azt írja: „Nem mintha osztható lenne, hanem megmarad önmagában – nem térbeli módon – és közben mégis sokakban szemlélhető, mindenki, aki képes befogadni Őt, mint másik önmagát. Amiképpen a kör középpontja is önmagában van, de a körön belül az összes kisebb körnek ugyanott van a középpontja és a sugarak minden egyedi pontot összekötnek vele. Mármint mibennünk is van egy ilyen pont, ezen keresztül érintkezünk Ővele, ezen keresztül tartozunk Őhöz és függünk Őtőle. És Őbenne lakozunk, amennyiben minden törekvésünk Őfelé vonz bennünket.” PLÓTINOSZ, *Az Egyről, a szellemről és a lélekről: Válogatott írások*, ford. HORVÁTH Judit, PERCZEL István, Budapest, Európa, 1986, 239–240.

¹² Az első kereskedelmi forgalomba került, fotográfiaikkal illusztrált kiadványsorozat eredetileg 1844 június és 1846 áprilisa között jelent meg hat füzetben *The Pencil of Nature* címen, és a szerző által kifejlesztett pozitív-negatív eljárásra koncentrált. Magyarul: William Henry Fox TALBOT, *A természet irónja*, ford. LÁSZLÓ Ágota, H. GY. F.-NÉ ENYEDI-PREDIGER Éva, Budapest, HOGYF Editio, 1994.

¹³ Süli-Zakar Szabolcs munkája ugyanakkor akár az egyiptomi mitológiával összefüggésben is elemezhető volna, ahol Ré napisten fia, Thot jelenik meg az írás isteneként. Vö. Jacques DERRIDA, *A disszemináció*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán, Pécs, Jelenkor, 1998, 83–93.

¹⁴ *Több fény! – Fénykörnyezetek*, Új Budapest Galéria, CET, Budapest, 2015. április 13. – augusztus 23. Kurátor: Paksi Endre Lehel.

átható jelenlétére utalnak. A Katolikus Egyház katekizmusa szerint Krisztus a látható képmás, viszont a Szentlélek az, amely kinyilatkoztatja őt. Erről a tételről a műre vonatkoztatva azt mondhatnánk, hogy a fény az, amely alakot ad a megtestesültnek. Ugyanakkor a Szentháromság-modellbe kódolt hierarchiának megfelelően az installáció fő fényforrásként az „Atya” feliratot hordozó szerkezetet használja, amely a belőle kivetülő fényt – a Szentlelket – a szemközti falon „Fiú”-ként, logosz mivoltában teszi láthatóvá. A keresztény tannak ez a technicizált megjelenítése ugyanakkor a mű ironikus értelmezésére is alkalmat teremt. A teológiai eszme ilyen szemléltetése a hittételek népszerűsítésére használt médiatechnikák befolyásoló, manipulatív erejét is felmutatja, amelyre nagyban építettek például az ellenreformáció során is. A római katolikus felekezet 16. században létesült jezsuita rendjébe lépőknek gyakorolni kellett egyfajta vizionárius, az érzékszerveket egy helyre összpontosító elmélkedést (főként a poklóról, ahol e tan szerint a protestáns eretnekek sínylődtek). A renchez tartozók igyekeztek érzékileg átélhető tapasztalattá formálni az olvasottakat, eltávolodva a Szentírás (a nyomtatott protestáns *Biblia*) szövegszerűségétől, és – mint arra Friedrich A. Kittler rámutat – a rendalapító Loyolai Szent Ignác hallucinációi aztán a petróleumlámpa fényében megelevenedő festett üveglapok segítségével, „a laterna magicának köszönhetően a tömegek technológiai szimulációjává váltak”.¹⁵ Megjegyezhetjük ugyanakkor, hogy úgy tűnik, manapság a keresztény egyházak kevésbé képesek építeni az új optikai médiumok biztosította lehetőségekre, részint éppen ezért fejt ki a Szentháromság mibenlétét téri tapasztalatként szemléltető Borsos-mű ennyire intenzív hatást.

Az idő múlásának, a rétegzett összefüggések időbeli kiteljesedésének számos művében szerepet szánó Várnai Gyula *Hármaság* (1995) [13. kép] című installációjában egy 3-ast formázó szivacsra jégből faragott 1-es és 2-es szám került, amely egyfelől értelmezhető egy matematikai művelet illusztrációjaként, minthogy a jégszámok összege kiadja a szivacsok számát. A jelölt tárgy azonban több keresztény felekezet liturgiájában is kiemelt szereppel bír, és használata összekapcsolódik a keresztihal beteljesültével. János evangéliuma szerint legalábbis Krisztus közvetlen azután lehelte ki lelkét – megszabadulva ezzel földi szenvedéseitől –, hogy szomszédjára ecetes vízbe mártott szivacsot emeltek szájához (Jn 19,28–30). Az átlényegülést megjelenítő Várnai-mű címe is arra készlet, hogy a bibliai pretextussal összefüggésben értelmezzük azt, a szentháromságtan felől, egyfajta allegóriaként. A jégtömbök feloldódásával keletkező víz visszaszívódik a szivacsba, ennek a természeti folyamatnak az analógiája fedezhető fel a hármasságként (Atya, Fiú, Szentlélek) kikülönülő, majd újra összeolvadó Isten egységének teológiai elbeszélésében. A matematikai művelettel (1+2) létrehozott hármasság számjel, a víz fizikáját (a jég–víz fázisdiagramját) megjeleníteni képes anyagválasztás (jég, szivacs) és a (Szent)háromság-narratíva egymásra

¹⁵ Friedrich A. KITTLER, *Optikai médiumok: Berliini előadás, 1999*, ford. KELEMEN Pál, Budapest, Magyar Műhely – Ráció, 2005, 75–80, itt: 80.

vetítéséből Várnainál ily módon jön létre komplex képi tartalom, ahol a hármasság mindenek forrása, amely teremtő, kisugárzó és egykori tartalmát összegyűjteni képes erőként nyilvánul meg.

Kicsiny Balázs *Tizennégy* (1995) [14. kép] című szériájának körbe rendezett¹⁶ darbjain a Krisztus szenvedéseinek narratíváját klasszikus egymásutániségben felidéző feliratok és stilizált figurák fehér akrilfestékkel kerültek a falemezen rögzített, szabálytalan alakú széndarabokból álló, kitüremkedésekben gazdag felületre. A sorozat egyetlen falra vetítve adaptálja a katolikus templomok passiókép-elrendezési gyakorlatát, ahol a tizennégy stáció a szent tér bejárásával válik szemlélhetővé, illetve általánosabb értelemben is felidézi az ünnepek szent időt aktualizáló szertartásait, ugyanis a képi narratíva a körmenetek logikájára épül fel.

A templom a profán közegből kikülönülő szent térként mindig egy imago mundi, a kozmosz tükörképe, és ugyanakkor egy őskép utánzata.¹⁷ A megváltás a hívő kereszténynek az örök haláltól való szabadulás ígését hordozza. Azzal, hogy a Kicsiny-sorozat a köralakba foglalt hiányt helyezi a kompozíció központjába, mintegy jelzi Krisztus szenvedéstörténetének – az ünnep ciklikusságában aktualizált – megváltó erejét, az eredendő bűntől való szabadulás ígését, mely az emberit összekapcsolja az istenivel. A széria ugyanakkor nemcsak felidézi az ezt megalapozó bibliai elbeszéléseket, hanem szuverén értelmezéssel kapcsolódik a passió ábrázoláshagyományához. Az anyagválasztás a test szenvedéstörténetben megmutatkozó sérülékenységére utal, azzal, hogy a széndarabok göcsörtös-egyenetlen felülete a fehér vonalak szakadozottságát eredményezi. A szén ráadásul kémiai elemként minden ismert élet alapja, miközben energiatermelésre is használatos, ennyiben tehát a szén hordozóvá tétele hasonlóan elmés és kifejező megoldás, mint a fent elemzett Süli-Zakar-munka esetén a színerózió alkalmazása, ráadásul egyúttal a személyes érintettség – és egy magánmitológia-építési törekvés lehetséges – materiális hordozója, hiszen Kicsiny egy salgótarjáni bányászcsaládból származik. Figyelmet érdemel továbbá a téma (passió) és az anyag (szén) illesztésének nyelvi vonatkozása is, hiszen a szén szó tárgyragos alakja, a „szenet” és a „szent” szó hangzásbeli hasonlósága az ábrázolt téma fényében jelentéssé válik. A keresztény tanítás értelmében a szentségek azok a Krisztus által alapított látható jelek, amelyek a megváltás kegyelmét közvetítik, és itt éppenséggel szénre írva prezentálódnak, feloldva a kimondott szó lehetséges denotatívumai közti ambivalenciát.

Kicsiny szénalapú képeinek szövegei a passió tizennégy stációjának tradicionális feliratait idézik és variálják, többnyire a tömörítő fragmentálás nyelvi technikájával. Ennek eredménye, hogy a szenvedés képei kiterjesztődnek Jézus Golgota-járásán (tehát a vallási kontextuson) túlra, ezáltal válik érthetővé az is, hogy Kicsiny nem követi

¹⁶ KICSINY Balázs, *Időhúzás*, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2020. november 4. – 2021. augusztus 22. Kurátor: BÓDI Kinga.

¹⁷ ELIADE, 39.

a fájdalmak férfiának tradicionális ikonográfiáját. Nemcsak a képi ábrázolás redukált, de a tradicionális stációfeliratok is egyszerűsített formulák, sokszor csak Krisztus egy-egy állapotát vagy a szenvedéstörténet szereplőit jelölik meg: 1. Jézust Pilátus halálra ítéli. – „ELÍTÉLVE”; 2. Jézus vállára veszi a keresztet. – „A KERESZTTEL”; 3. Jézus először esik el. – „AZ ELSŐ ESÉS”; 4. Jézus találkozik anyjával. – „TALÁLKOZÁS”; 5. Cirenei Simonnal vitetik a keresztet. – „CIRENEI SIMON”; 6. Veronika kendőjét nyújtja Jézusnak. – „VERONIKA”; 7. Jézus másodszor esik el. – „ÚJRA A PORBAN”; 8. Jézus szól a síró asszonyokhoz. – „SÍRÓ ASSZONYOK”; 9. Jézus harmadszor esik el. – „ÖSSZETÖRTEN”; 10. Jézust megfosztják ruháitól. – „KIFOSZTOTTAN”; 11. Jézust keresztre feszítik. – „A KERESZTEN”; 12. Jézus meghal a kereszten. – „BETELJESEDETT”; 13. Jézust leveszik a keresztről. – „A LEVÉTEL”; 14. Jézust sírba teszik – „A SÍRBAN”.

Miközben kép és szöveg egymásra vonatkoztathatóságában minden kanonikus pillanat jól rekonstruálható marad, a rövid szövegekkel ellátott, stilizált, fekete-fehér sorozat alakjainak ábrázolásmódja képregényszerű, a stációról stációra – vagy épp szekvenciáról szekvenciára – megjelenő figurát inkább láthatjuk valamiféle matrónának [15. kép], ennek következtében a testi kínok figuratív megjelenítése sokat veszít közvetlenségéből. Az egyes helyzetek elrendezése viszont nem igazodik a kompozícióban a nyugati képregények megszokott, illetve a latin írás linearitásán alapuló logikájához. A stációk az óramutató járásának megfelelő rendben olvashatók, viszont nem fentről lefelé, hanem letről felfelé indulva bontakoztatják ki a bibliai narratívát. A képelemek körformába rendezése a szimultán befogadhatóságot sejteti, a nyitó- és záróképkocka egymásmellettsége pedig a ciklikusságot – illetőleg a szenvedés újrazáródását – hangsúlyozza, ezzel a szent és a profán ábrázolási gyakorlatok szintézisét hozza létre, és megkérdőjelezi a lineáris és teleologikus időstruktúra, valamint a ciklikus visszatérésre építő, az ünnep által aktualizálódó örök jelen közötti elválasztólagos különbségtételt, lényegében tehát a meletyinszkiji értelemben vett szinkretikus időszemlélet érvényességét látatja.

A szekvenciák hagyományosabb elrendezésével egyértelműbben idézi fel a képregénystruktúrát Ferenczy Zsolt alternatív teremtéstörténete. A *Nyár utca 13-15-17* (2006) [16. kép] tizenkét fotója első látásra egy (ön)ironikus közösségi akció dokumentációjának tűnik, amely a lakótelep zöldítése, a kertépítés általi individualizálása céljával valósult meg, a lakótelepi lét által kijelölt keretfeltételekhez igazodva. Ugyanakkor a képsorok aktualizálják a mítoszok isteneiről és hőszairól szóló történetekből szintén merítő szuperhősképregények hagyományát is, ez pedig egyfajta eredetmítosz-paródiaként teszi megközelíthetővé a művet.

„Kertemben ülve jött a gondolat... ültessünk növényeket! De hova?” – olvassuk a kerítés tövében karosszéken, napszemüvegében mesterkéltlen oldalra néző művész feje fölött. Szövegbuborék ugyan nincs, de a felirat pozicionálása határozottan kijelöli a megszólaló hang forrását, így a kép nézője mintegy automatikusan alkalmazza az arcadás olvasási műveletét. A gondolkodás egyfajta ősként nyilvánul meg,

rájátszva arra a romantikus zsenieszményre, amelynek értelmében a művész maga is egyfajta teremtő. Az alkotó Ferenczy kvázi démiurgoszként jelenik meg a felvételeken, amint éppen elhatározza, hogy növényeket fog ültetni. A megvalósítás helyén gondolkodva aztán csodás eseményként sugallat éri: „Felhőket bámulva egy tündér fülembé sügta... NYÁR”, ezért esik választása a Nyár utcára. Az istenek és héroszok történeteit elbeszélő mítoszokban minden a felsőbb beavatkozás felől nyer értelmet,¹⁸ itt is egy hősi cselekvéssor végrehajtójaként látjuk a szekvenciáról szekvenciára feltűnő művészt, aki egy tündértől kap útmutatást, ha annak üzenetét a sugalmazott „nyár” szó poliszémikusságából adódóan félre is érti. A kertépítőprojektbe bevont háziasszonyok segítőként jelennek meg, és maguk is kiveszik részüket a társasház sor tövében megvalósuló munkából.

A képkockák sorából – a kozmogóniai mítoszok elbeszélésmódjával rokon módon – rajzolódik ki a munkafolyamat, a helyszínül szolgáló társasház előtti kiskert megmutatásától és a növényvásárlástól a Nyár utca lakóinak a kertészkedésbe történő bevonásán és az ültetésen át a munka eredményében való teremtői gyönyörködésig („Elégedettek voltunk a munkával. Örültünk.”), illetve az eredmény makrofotón történő megjelenítéséig, amelyen a teremtmények neve is lajstromba van véve újra („zsálya”, „rozmaring”, „borsmenta”, „citromfű”). Az archaikus gondolkodás éppúgy mágikus kapcsolatot létesít a név és az általa jelölt élőlény vagy tárgy között, mint az egész és rész között, s ez lényegében a hatalomgyakorlás eszközévé válik.¹⁹ A hőstett itt a növényektől megfosztott, lebetonozatlanul hagyott kiskert beültetése, amely nemcsak a lakótelepi környezet (ál)dokumentatív képi megjelenítése és a mitikus szöveget idéző narratíva közötti feszültség miatt válik parodisztikus hangoltságúvá, hanem azért is, mert a végrehajtott tett csak egy reprezentációs eljárásnak, az elültetett növényekre történő fotografikus ráközelítésnek köszönhetően érzékelhető. A kertművelés jelentőségét erősen relativizálja, hogy a természet felszámolásáról tanúskodó lakótelepi társasházak továbbra is a növények fölé magasodik. A csodás égi sugallatra végzett növényültetés – mint a zöldítés jegyében gyakorolt kegygyakorlás patetikus aktuusa és az irányított közösségi cselekvés – kvázi teremtésként ironikus távlatba kerül, és a teremtő művészet mitizáló elbeszéléseinek paródiájává avatja a munkát.

*

Az archaikus korok ábrázolási gyakorlatát rendre felidéző Fátyol Zoltán gyakran mitikus történeteket gondol újra, szertartásos szituációkat idéz meg, vagy pszeudomitikus helyzeteket teremt a képein. Évtizedek óta alkalmazott, felismerhető alakjai stilizáltak, elnyújtottak, arctalanok, és általában erős kontúrokkal megrajzoltak. A már címében is az ősi szakrális képi és írásos hagyományok iránti érdeklődéséről tanúskodó

¹⁸ Alekszej LOSZEV, *A mítosz dialektikája*, ford. GORETTY József, Budapest, Európa, 2000, 213.

¹⁹ James G. FRAZER, *Az aranyág*, ford. BODROGI Tibor, BÓNIS György, Budapest, Osiris, 2002, 148.

Prófécia (2009) [17. kép] figuráit viszont fából formálta meg a művész, egy megbont-hatatlan diptichont hozva létre, amelynek értelmezésekor a maskulin és a feminin princípium kettőssége jut érvényre a férfias és nőies karaktervonásokat hordozó alakok elválasztása mellett a hozzájuk társuló színek és asszociált égitestek – a sárga tónussal felidézett Nap és az ezüstös félkörívek formájában előhívott Hold – által is. A kép bal szárnyán a prófécia – vagy legalábbis az írást – szimbolizáló táblát a feje fölé emelő alak áll, amely az isteni elhívás jeleként sárga fényben úszik. A jobb szárnyon pedig egy női attribútumokkal felruházott, guggoló fekete alak látható, amelyet alulról és felülről is ezüstös fényű félkör övez, az égi és földi erők általi meghatározottságot jelezve. A két tábla csak néhány ponton kapcsolódik az egybefogó „keretre”, ezzel pedig egy szakadásokkal felnyitott képmező áll elő, amely egy rítus alaphelyzetét ragadja meg az archetipikus együttállásban láttatott, arctalan figurákkal. A kompozíció vertikális tengelyén mint határvonalon végigfutó szíjon egy ornamentalsként ismétlődő felirat olvasható, amely ebbe a személyközi és létszférakon is átívelő szituációba helyezve nyerhet értelmet: „AZÉ LESZ, AZÉ LESZ”. Az enigmatikus formula megfejtéséhez az installáció címe ad fogódzót, amely a kép összefüggésében egyfajta szertartásformulának minősül, így a női és a férfi jegyeket hordozó figura közti kapcsolatot megerősítve az egybekelés ígérévévé lényegül át.²⁰ A síkszerű ábrázolásmódú jelenet központi aktusa a tábla felmutatása, amely ugyancsak transzcendens távlatot hordoz, az ábrázolt alakok nagyobb erőnek való alárendeltségét jelzi, az arra történő szertartásos ráhagyatkozást, amely a beteljesülés záloga.

Az archaikus közösségek a recitálással a világ kezdetébe vetítik azt, aki érdekében a rítus végbemegy, így adva alkalmat a (szimbolikus újjá)születésre.²¹ Egy ilyen aktusban a fizikai paraméterekkel nem bíró, az elmúlt vagy majdani létező is megszólíthatóvá válhat, szimbolikus értelemben arcot nyerhet, ahogy az Mayer Évának a fogantatás és a meddőség tapasztalatait tematizáló *Terra incognita* (2021) [18. kép] sorozatán történik, amelynek egyes darabjain a még meg nem fogant – és a még meg sem nevezett, tehát nem uralható²² – gyermekhez szóló szövegek olvashatók.²³ A méhsejtformájú

²⁰ Ezt az értelmezést erősítette fel, amikor a Fátyol-kép a művész feleségével közös kiállításon a bejáratnál szembeni, központi oszlopra kerülve tett szert kiemelt jelentőségre: FÁTYOL Zoltán, KÁNYÁSI HOLB Margit, *Kettő az egyben*, Szesztina Galéria, Debrecen, 2016. március 15. – április 9. Kurátor: MAJOROS László.

²¹ Vö. ELIADE, 74–77.

²² A mitikus gondolkodással összefüggő szómágia Hont András értelmezésében a név és a megnevezett – tehát a jelölő és a jelölt – megkülönböztetésének hiányán alapul. A szó ugyanis ebben a felfogásban részesedik magában a nyelvileg felidézett dologban, azzal egységet alkot – ez terem alkalmat arra, hogy a megnevezéssel mások uralmat szerezzenek az adott dolog vagy személy felett. HONT András, *Mitikus gondolkodás és irodalom: Irodalmi modalitás*, Budapest, Reciti, 2018, 82.

²³ Bár sem a koncepcióleírás, sem a művészi önértelmezés nem utal inspirációként Kertész Imrere, a problémafelvetés hasonlósága miatt érdemes lehet utalni a *Kaddis a meg nem született gyermekért* (1990) című regényre, amelynek címe magát a prózai művet pozicionálja a meg nem születettekért és az áldozatokért szóló (halotti) imaként, azoknak a gyerekeknek állítva emléket, akik a Holokauszt tragédiája miatt nem kapták meg a lehetőséget az életre.

keretek elektrográfiákat fognak körül, melyeken olykor egy-egy felirat, máskor pedig valamilyen, az élet és az otthon képzetkörével összefüggésbe hozható tárgyi elem tűnik fel a digitális megalkotottságot vibrálva hangsúlyozó kék háttéren. Az üvegbúra alá zárt házformák mellett cserepes növények, köztük bonszajok, egy képen pedig vázába helyezett mákgubók jelennek meg – közvetetten utalva a genetikai folyamatok befolyásolásának problémájára, a termékletlenségre, illetve a mesterséges megtermékenyítés lehetőségére és bioetikai dilemmáira. A képek háttérben több alkalommal is levilágított kézírásos levelek tűnnek fel – jelezve, hogy Mayer az ART-ben (Asz-szisztált Reprodukciós Technikák) érintett női csoportoktól bekért, pauszpapírra írt szövegeket használt a kompozíciókhoz, ezekből emelt ki részleteket az egyes képekre.

Az imaszerű mondatok, könyörgésrészletek néhány hexagonforma középtérben tipografizálva jelennek meg, az idézett sorok – a rituális funkcióval összhangban – emelkedett hangvételűek, gyakran a népi ráolvasásokkal rokon ritmussal, szókészlettel dolgoznak, ahogy például itt is megfigyelhető: „KICSI LÉLEK, JÖJJ EL HOZZÁNK, / ÉREZZÜK JELENLÉTEDET BENNÜNK”. Az első sor szabályos négy ütemű nyolcas verselés a második sorra szétesik, a távolít a jelenbe szuggerráló, a megtestesülést előidézni kívánó, ráolvasásszerű tartalom szétfeszíti a formát. A szöveg a párkapcsolatban egységet képező „mi”-t mint már megtestesült, a harmadik jelenlétét érzékelő, befogadó egészt identifikálja a többes szám első személyű megszólalással. A még hangadásra képtelen harmadikat pedig a szó mágikus erejére hagyatkozva már mint éppen ebbe a „mi”-be belépőt, mint máris adottat vonja a beszédhelyzetbe. Az elkülönültség, pontosabban a még nem adott egység alaphelyzetéről türelmesebben ad számot a „KICSI GYERMEK, HA KÉSZEN ÁLLSZ, / MI RÁD VÁGYUNK, NEM SIETTETÜNK, / MINDIG SZERETVE VÁRUNK” sorhármas, amely szintén magyaros ritmusban indul, ám a harmadik négyes ütem után épp a „siettetés” tagadásakor törik meg a ritmus, miközben a sorkapcsolatot szorosabbra fűzi egy belsőrímes szerkezet, amely a második sorközép harmadik ütemét záró birtokos személyjel harmadik sort lezáró megisméltőlődéséből adódik. A négyes ütemek csak szórványosan érvényesülnek abban a szövegrészben, amely az angyalábrázolások ikonográfiai hagyományához köthető képsorral a gyermekek preegzisztenciájára utal, a látható égen feltűnő felleget a megszületésre várakozás, tehát a másik létszféra határjelölőjeként láttatva: „GYERE BÁTRAN, / SZÍVÜNKBEN MEGSZÜLETTÉL, / NE ÜLJ OTT A FELHŐK SZÉLÉN, / NE VÁRJ TOVÁBB, MERT MI ITT LENN / RÉGÓTA VÁRUNK MÁR RÁD”. A tér vertikális tagoltságából levezetett ellentét itt a fent és lent között egyfajta fordított hierarchiát feltételez ahhoz képest, mint ami tradicionálisan a szülő–gyermek kapcsolatot szervezi; a szívben születés mozzanata ugyanakkor az eljövendő entitáshoz beszélők szülői készenlétét hivatott jelezni.

Az „ADJ KEGYELMET, HITET ÉS ERŐT, / KÉRLEK, SEGÍTS TÜRELMESEN VÁRNI / ÉS LEKÜZDENI A PRÓBATÉTELEKET” sorok megszólítottjának már sokkal inkább maga Isten tűnik, vagy épp az istenített Gyermekek. A debreceni

Kálmáncsehi Galériában tartott adventi kiállítás²⁴ alkalmával a sorozat kontextusában e gyermekáldás reményére fókuszáló szövegrésznek Mária várandóssága lett az elsődleges vonatkozási pontja; így a sorok a Szűzanya alakját idézhették meg potenciális beszélőként, aki a szeplőtelen fogantatással az emberiség Megváltóját fogadta méhébe. Korábban, a széria első bemutatójának teret adó budapesti Molnár Ani Galériában pedig a látogatók is lehetőséget kaptak, hogy – a kitöltött kérdőíveket egy méhsejt formájú urnába dobva – megosszák a gyermekvállalással kapcsolatos személyes reményeiket, félelmeiket, nehézségeiket. Ez a megoldás visszautalt a képre komponált szövegek kisajátításának tényére, illetve azt sugallta, hogy a mondatok némelyike akár Mayer újabb kompozícióinak kiindulópontjává is válhat(na).²⁵ A társadalmi kontextusokból adódóan ugyanakkor a kérdőívgyűjtés gesztusa a nemzeti konzultációt és a kormány családpolitikai döntéseit, a nemi szerepekkel és gyermekvállalással kapcsolatos kommunikációját is mozgósítja, illetőleg ellenpontozza, ezzel ironikus értelmezésre is lehetőséget teremt.

A Mayer-széria szövegei is ráerősítenek a dekonstrukció azon belátására, amely szerint a jelentésszóródás, a többértelműségek és a szövegek változékonysága és sokfélesége miatt korlátolt hatékonyságú minden arra irányuló kísérlet, amely az irodalmi és nem irodalmi szövegek között igyekszik éles határt vonni, hiszen a különböző közlési gyakorlatok folyamatosan „megfertőzik” egymást. De a közlésmódok kapcsolatát hangsúlyozza a strukturalista Tzvetan Todorov is, akinek a koncepciója szerint a műfajok az emberi közlésfolyamatban gyökereznek, és transzformációik alapján levezethetők a beszédaktusokból. Az alábbi példával azt is jelzi, hogy e ket-tő – műfaj és beszédaktus – közt kevés különbséget lát: „Az imádkozás beszédaktus, az ima műfaj (ami lehet irodalmi vagy nem irodalmi). A különbség minimális.”²⁶ A mágikus célokat szolgáló ráolvasásokat, illetve a hasonló funkcióval bíró imaszerű szövegeket egyébként is gyakran tekintik a költői szöveg elődjének,²⁷ ami nemcsak a rigmusok hangzóságával, a ritmikus szerkezetek gyakori alkalmazásával függ össze, hanem épp annyira az én–te, mi–te viszonylatok hangsúlyozásával, amely kimondva-kimondatlanul egy hierarchikus rend jelölője – és ez az alapviszony a képzőművészeti szöveghasználatban is visszaköszön.

A kérő formula elmarad Molnár Dóra Eszter *Igény szerint* (2012) [19. kép] című munkájának felütéséből, ahol az irreális vágyak a túlzás eszközeként jelennek meg,

²⁴ *A türelem születése*, Kálmáncsehi Galéria, Debrecen, 2021. december 3. – 2022. január 4. Kurátor: TARDY-MOLNÁR Anna.

²⁵ MAYER Éva, *Terra Incognita*, Molnár Ani Galéria, Budapest, 2021. május 4. – június 18. Kurátor: BOROS Lili.

²⁶ Tzvetan TODOROV, *A műfajok eredete*, ford. P. MÜLLER Péter = T. T., *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán, SÍKLAKI István, Budapest, Tankönyvkiadó, 1988, 289.

²⁷ Vö. „A költészet még ma is atyafiságot tart az ősnépek vallásával, s a költők mestersége egy a varázslók mesterségével.” KOSZTOLÁNYI Dezső, *A rím bölcselete* = K. D., *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Osiris, 2002, 481.

mintegy retorikusan előkészítve a már reálisabbnak tűnő elképzelések artikulálását – akárha a teljesíthetőség mellett érvelnének. Harmincöt hímezőráján, egy-egy mesei szimbólummal ellátott címke kíséretében tűnnek fel az egyetlen hosszú mondattá összeolvasható szövegrészek. Egy tündérmesei helyzetre történik itt utalás, Alekszandr Puskin 1833-ban írt *Mese a halászból meg a kis halról* című történetéhez kapcsolódva, amelyben a szegény horgász azt kérheti a kifogott állattól, amit csak akar, hogyha visszaengedi. Molnár installációján a mondatot az aranyhal képéhez társított feltételes módú „Kívánhatnék” ige indítja, amelyet egy korona aláírásként megjelenő „egy herceget” tárgyragos szintagma követ, az interpunkcióval is világossá téve a sorozat szorosan egymás mellé rendezett darabjain szereplő szövegrészek összefűzhetőségét. Ezután előbb sematikus meseformulák követik egymást, egészen a második tagmondatot nyitó, képnélküliségével is a realitást sugalmazó „de inkább...”-ig, amely a hétköznapibb tulajdonságok felsorolását készíti elő, egyszerűbb tárgyak és mindennapi élőlények ábráival, humoros képzetársításokkal fűzve tovább a mondatot.

A sematikus képek, amelyek leginkább az óvodai jelekhez hasonlíthatók, rendre a szavak kíséretében jelennek meg; kivételt egyedül a „nem kocka” formula képez, amely egy poliszémiára építő rébuszsal – szöveg és kép összeolvashatóvá tételével – utal arra az elvárásra, hogy a remélt társ lehetőleg ne legyen túlságosan merev, társaságtól elzárkózó, csak a tudományok és számítógépek világában otthonosan mozgó típus. „Kívánhatnék / egy herceget / lóval, / fél királysággal, / palotával, / hetedhét országra szóló lagzival, / de inkább... / egy dolgos férfit szeretnék, / aki helyesen ír, / fel tud emelni, / vág az agya, / letesz valamit az asztalra, / de nem tesz fel mindent, / aki nem [kép egy kockáról] / és nem vámpír, / de sötétben is beletalál, / van kézügyessége, / szép a keze, / tudja, mi a Fibonacci-számsor / és a Cassiopeia, / nem taktikázik, / nem hív Nyuszikámnak, / nem ad plüsst, / meg tud lepni, / de nem kényeztet, / olvasott, / érett, / tápszeren nőtt fel, / potens, / van humora, / tudja, hol a határ, / gereblyézi, nem szívja, / nem igénytelen, / elég tehetséges / és fából vaskarikát csinál.” Egy a kép és a szó felcserélhetőségére építő megoldással a „nem kocka” kifejezés rébuszként, vagyis képrejtvényként kerül elénk; és talányos a humoros, önironikus mondat lezárása is, hiszen a fából vaskarikát csinálásra, tehát a lehetetlenre való képességre vonatkozó elvárásban a kreativitás képletes megfogalmazására ismerhetünk. Különösképp azért, mert a szöveges és képi elemeket hordozó anyag maga is egy kör alakú, fa hímezőrájára került, melynek két végét egy fémelem tartja össze. Ugyanakkor a beszélő által megfogalmazott kívánalmak ezzel az oximoronnal mintha ismét a figuratív nyelvhasználat és az illuzórikus elgondolásokat szimbolizáló mesék terepére kerülnének. Ahogy az elvárások körvonalukat veszti, úgy bizonytalanodik el teljesíthetőségük. A lehetetlenséget is jelezheti ez a kifejezés, amely a kívánságos mesék jellegzetes végkimenetelére utal – arra, hogy a nem megfelelően, illetve rossz céllal megfogalmazott kívánságok eredményeként a hős végül könnyen ugyanolyan szegény maradhat, mint amilyen az aranyhállal való találkozás előtt volt. A „fából vaskarika” tehát a mondat lezárásaként mintegy visszatér(ít) a kiindulóponthoz.

Elmarad a megszólítás mozzanata Eperjesi Ágnes *Rövid ima* (2009) [20. kép] című interaktív installációja esetében, ahol a színes betűsorok első nekifutásra kiolvashatatlanok mutatkoznak. Csak akkor derül ki, hogy két egymást átfedő szöveget látunk, amikor a felirat előtt elsétálva árnyékunkkal beletakarunk az egyik vetített rétegbe, és a palimpszesztusban keletkezett hiba hatására a másik sor egy részlete jól olvashatóvá válik a sötét falon. A „RÖVID IMA AZOKÉRT A GONDOLATOKÉRT, / AMELYEK SOSEM JUTOTTAK ESZEMBE” felirat kibetűzése tehát cselekvő beavatkozást kíván, amelynek a feltétele viszont a mechanizmus többé-kevésbé véletlen felismerése. Az ima ezúttal nem az aposztrophé mozzanatához kötött nyelvi aktus, hanem metaforikus értelemben maga az installációval való kapcsolatba kerülés. A metareflexív és egyben paradoxikus mondat előállításának feltétele ugyanis a befogadói prezencia, a testi jelenlét, melynek árnyéka kibetűzhetővé teszi a feliratot. A tevőleges beavatkozással láthatóvá tett szövegrészek újabb beavatkozásra készítettek, így válhat részleteiből rekonstruálhatóvá a teljes szöveg. A kibetűzött sorkapcsolat lényegében egy ellentmondást magába rejtő öndefiníció, melynek értelmében a mű a nem aktualizálódó, nem tudatosuló, gondolatá sem váló összefüggéseknek állít emléket, a kibontakozatlanul maradt szellemi potenciának. De lehet-e gondolatként tekinteni valamire, ami nem jut eszünkbe? A meg nem fogalmazott gondolatokért szól az ima, tehát a szöveg denotátuma itt egy csakis nyelvileg adott létező, amelynek legfeljebb a hiánya artikulálható. A paradoxont egyfelől az oldhatja fel, ha ezt az „itt van a nyelvemen” sajátos tapasztalatára vonatkoztatjuk, amikor azt érezzük, mintha a gondolat – még nyelvi forma előtti állapotában – keringene a fejünkben, csak még éppen nem érkezett meg az artikulációs bázishoz. Másfelől pedig alternatív olvasatként felmerülhet, hogy esetleg mások gondolatairól van szó, így pedig éppen az a jelentésösszefüggés válik a szöveg jelöltjévé, ami a befogadók tudatában születik meg a mű hatására, a művész intenciójától függetlenül és attól el is térve.

*

Csontó Lajos még a koronavírus-járvány berobbanása előtt kapott egy felkérést a *Gyógyír*²⁸ című kiállítás kurátorától, éppen abban az időszakban, amikor kiderült, hogy örökletes szívbetegsége miatt két fiával együtt műtétre szorul – így mintegy kínálkozott az alkalom, hogy kiállítási anyagát a halandósággal való számvetés dokumentálásával hozza létre. A *Kutyaév* (2020) [21–22. kép] projekthez kapcsolódó szöveges fotósorozatot a szembenézés közvetlenség-szimulációjának egyedi mediatisáltsága miatt tekinthetjük a korszak fontos képzőművészeti teljesítményének, egyetértésben a művet elsősorban betegség-narratívaként vizsgáló Széplaky Gerdával, aki pedig „egzisztenciális kiforrottsága” és „formai-poétikus rétegettsége” okán

²⁸ *Gyógyír*, Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2021. május 4. – 2021. augusztus 7. Kurátor: GELLÉR Judit.

értékeli nagyra Csontó fotóalapú munkáját.²⁹ A sorozat darabjain a szív-műtétből való felépülés három hónapjáról a fohász, a kérés és a hálaadás passzusai tanúskodnak, amelyek nagybetűs kézírással jelennek meg a mobiltelefonnal készített, kinagyított és fekete-fehérré változtatott, raszteres fotókra montírozva. A sorozat visszatérő témája a sérült ember, elsősorban a protézisekkel működtetett, elidegenedő saját test, amely a kórházi miliő részévé, szimpla tárggyá válik a többi között.

A Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ kiállításán szemmagasságban, egy sorba rendezve jelentek meg a teljes falat sűrűn betöltő, keret nélkül installált nyomatok [23. kép], egy posztamensen pedig az anyag további részét bemutató projekt-könyv is helyet kapott, amely kronologikus rendbe szervezve prezentálta a puritán képeket [24. kép]. A kiadvány lapjain a jegyzetek gépírásos átiratai is segítettek az értelmezést, mégpedig – a megszokott eljárással inverz módon – fekete háttér előtt fehér betűkkel. A később limitált példányszámban közzétett munka³⁰ a dialógusba hozott kifejezésmódokból adódóan egyaránt olvasható fotókönyvként és verseskötetként. Utóbbira épp a kiállított printeken nem szereplő, egyfajta redundanciát előidéző gépelt sorok ösztönöznek, amelyek a nehezen olvasható kézírást fordítják le, és szervezik versszerűen tagolt sorokba, láthatóvá téve, hogy a többnyire emelkedettebb beszédmódú szövegekben a konvencionális lírai megszólalásmódok, eljárások és toposzok idéződnek meg és íródnak újra.

A sorozat első darabjain még a rímhasználat is gyakori, aztán egyre szabadabbá válik a címtelen szövegek áradása. Egy, a válságtapasztalatból kivezető lehetőségként a transzcendenssel is foglalkozó, szentenciákban megszólaló nyelvi világ épül fel itt, amely gyakran Pilinszky János verseinek hanghordozását és sűrítési eljárásait idézi fel. Az egyik legkiforrottabb szövegrészben a megélt és az esztétikum kapcsolata, valamint az identitást megingató trauma múltat átíró tapasztalata válik lírai analízis tárgyává: „Ólomláb, ismert kép. / Jégszív, közhelyes gondolat. / Húszévesen rajzoltam egy embert, / mellkasában egy kocka dobogott. / Műanyagcső, emberszív és öltések, / innen nézve borzalom, / onnan nézve rutin.” Az aposztrophé gyakori alkalmazása is a lírai hagyományhoz kapcsolja a szövegeket,³¹ a „Zubogj vér! / Hajtsd új szívd! / Csontvelők dolgozzatok!” sorkapcsolat például a rész-egész viszony felcserélésén alapuló önmegszólításként olvasható, amely nemcsak a test elidegenültségét jelzi, de a nyelv mágikus teremtőerejére építő ráolvasásos beszédmóddal az irányítás visszanyerésére is kísérletet tesz. Ugyanakkor a beszédet megelevenítő, a szövegnek hangot kölcsönző olvasó maga is a jelenletre és az érzéki tapasztalatra fókuszáló, önmegerősítő felszólítássornak a megszólítottjává válhat, amikor a vers „most”-ja a kódoló én idejéből és teréből a dekódoló idejébe és terébe helyeződik át.³²

²⁹ SZÉPLAKY Gerda, *A gyógyulás metafizikája I.: Esszé Csontó Lajos Kutyaév című projektjéről*, Új Művészet Online, 2021. 07. 27. <https://ujmuveszet.hu/labor/a-gyogyulas-metafizikaja-i/>

³⁰ CSONTÓ Lajos, *Kutyaév 2020*, Budapest, magánkiadás, 2020.

³¹ Vö. Jonathan CULLER, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 370–389.

³² Vö. Jonathan CULLER, *A líra nyelve*, ford. KERESZTES Balázs, Prae, 2017/3, 13.

Az önmegszólításra késztető megszokott szcenikára, az egyedüllet hangsúlyozására is találni példát az anyagban („Társ nélkül társalkodsz. / A társad távol, de a / társaság vágya közel.”), és ennek a helyzetnek a feloldása érdekében maga Isten is megszólítatik egy imaszerű, a hálaadás gesztusával élő szövegrészben, amely a más-képp látás adományáról is számot ad („Köszönöm, Istenem, / hogy visszaadtad / a szemlélődést. / Hogy lelassítottál / annyira, / hogy észrevegyem / egy levél erezetét.”). Az imádságok inspiráló hatására, a halálközelséget kísérő Isten-keresés tapasztalátára Csontó is utalt a *Gyógyír* kiállításon bemutatott koncepcióleírásában: „[a] műtét előtti felkészülésnek és a műtét utáni gyógyulásnak számomra szerves része volt az imádság. Az eredeti imaszövegek közel állnak a költészethez, az alanyiség archaikus formáját látom bennük”. A halálközelség tapasztalata nyomán felerősödő metafizikai érdeklődés lenyomataiként szemlélhetők tehát ezek a monokróm képek, amelyeken a nehezen olvasható, sokszor javításokat is tartalmazó, elmosódó szövegrészek dialógusba lépnek a sérült (vágott, varrt) és kiegészítőkkal felszerelt (lélegeztetőgépre kötött, maszkos, gipszelt) testrészletekkel és a kórházi környezet tartozékaival.

Egy, a 2000-es évek közepén megjelent katalógusban András Edit már felvetette azt, hogy Csontó (addigi) életműve szemlélhető „vizuális napló”-ként, amely egy olyan „önterápiás folyamat”-ot kísér, ahol talált és maga által készített képek és szövegfoszlányok alkalomszerűen kapcsolódnak össze egy érzet megjelenítésének erejéig, a fixált személyiség elve helyett a folytonosan alakuló, fluid identitás alakzatát erősítve meg.³³ Ez a gondolatmenet azért is látszik inspiratívnak, mert a személyes érintettség a korábbi műveken használt szövegek szikársága, az ironikus hangoltság és a kisajátított, újrhasználított képek okán nem volt ennyire hangsúlyos, mint a *Kutyaév* sorozaton, amely azt tanúsítja, hogy „a testet átalakító, a test ökonómiáját és létét egyszerre veszélyeztető és helyreállító, lényegi beavatkozás történt”,³⁴ amely a rögzült identitásmintázatokat felforgatva, az énhatárokat felsértve nyitja meg a személyiséget a saját létezésén és percepció potenciálján kívüli metafizikus erő felé, a mindenben megnyilvánuló Istennel történő dialóguskísérlet pedig felkelti a reményt, hogy a szenvedő, képileg a kegyelem teljes hiányában ábrázolt testben még visszaálítható a rend.

Richter Sára *Gyógyítások* (2020) [25. kép] című sorozatának értelmezésekor sem érdemes eltekinteni az életrajzi vonatkozásoktól, hiszen Csontó Lajos feleségének nagyszabású munkája ugyanezen betegségtörténet megjelenítése az aggódó társ perspektívájából, s ekként a gyógyulást szolgáló fohászként értelmezhető. A széria ötméteres festett, nyomtatott, varrt, applikált vásznakból áll, amelyeken üveg- és kézimunkadarabok, pénz, szemüveglencse, tömjén, mirha és ostyadarabok is feltűnnek, szoros dialógusban a megjelenített képi tartalommal és a különféle magyar

³³ ANDRÁS Edit, *A zene szép / Music is beautiful* = CSONTÓ Lajos, *Munkák / Works*, Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2005, 63, 65.

³⁴ SZÉPLAKY Gerda, *A gyógyulás metafizikájam II.: Esszé Csontó Lajos Kutyaév című projektjéről*, Új Művészet Online, 2021. 07. 29. <https://ujmuveszet.hu/labor/a-gyogulyas-metafizikaja-ii/>

Újszövetség-fordításokból idézett, kompilált szövegrészekkel. A térbe lógatott, kör-bejárható, rusztikus felületek folyosórendszert hoznak létre, amely a közellépésre, a finom részletekben való elmerülésre készítet. Krisztus csodás gyógyításai a kegyelem-gyakorlás sajátos példái, de a mű értelmezésekor a felépülési folyamatot kísérő önismereti munka, a gyógyulásba vetett hit kérdései is aktualizálódnak.³⁵

A sorozat első darabja felől közelítve az „AKARSZ-E MEGGYÓGYULNI?” (Jn 5,6)³⁶ kérdésre figyelhetünk fel legelőször, amely dialógusra hív, önvizsgálatra készítet, miközben az azonosításra, illetve orvoslásra váró problémák körét nem rögzíti a testi bajok szintjén [26. kép]. A kapitális betűkkel szedett, feltűnő felirattól balra ugyanakkor a vak ember Krisztushoz intézett céljelző szavai „visszhangoznak” az át-tűnések által: „HOGY LÁSSAK”³⁷ (Mk 10,51; Lk 18,41), az adományt váró, és egy ostya formájában látszólag meg is kapó, behajlított karok közben képileg is jelzik az isteni kegyelem iránti vágyat. Az idézett kérdéstől jobbra pedig a szervek felé nyúló kezek kíséretében olvassuk a fénybe vezető tanítást: „AKI KÉR, KAP, AKI KERES, TALÁL, ÉS A ZÖRGETŐNEK AJTÓ NYÍLIK” (Lk 11,10). A vászon jobb szélén aztán a „TUDJA A TI ATYÁTOK, MIRE VAN SZÜKSÉGETEK, MÉG MIELŐTT KÉR-NÉTEK” (Mt 6,8) felirat tűnik fel, s elhalványult formában a mondat ismétlődni kezd a vászon szélén. Lentebb Krisztusnak a leprához intézett szavai tűnnek elő, amelyek az adomány fogadását jelzik: „HA AKAROD, MEGTISZTÍTHATSZ ENGEM” (Mt 8,2), melyre a vászon túloldalán – gyógyító kezekkel övezett – válasz érkezik: „AKA-ROM, TISZTULJ MEG” (Mt 8,3). A képnek ezen a felén az elernyedtt lábfejet a „MI KÖNNYEBB: AZT MONDANI A BÉNÁNAK: MEGBOCSÁTTATTAK BŰNEID! – VAGY AZT MONDANI: KELJ FEL, FOGD AZ ÁGYADAT ÉS JÁRJ!” (Mk 2,9)³⁸ ige övezi, illetve töredékeiben a „FOGD AZ ÁGYADAT, ÉS MENJ HAZA” (Mk 2,11)³⁹ utasítás, amely mindhárom szinoptikus evangéliumban szerepel. Alatta a „BŰNEID BOCSÁNATOT NYERTEK” (Mk 2,5)⁴⁰ performatív kijelentés olvasható, a vászon alsó sávjában pedig az isteni kegyelembe vetett hitre buzdító „BÍZZÁL” szó ismétlődik szinte végtelenítve, ráolvasásként, a gyógyítást végrehajtó kezek kíséretében. Tovább haladva a hátlapon: a gyógyulás megerősítése mellett az Isten parancsainak

³⁵ A leírás alapjául a következő kiállítás installációja szolgált: *Evangélium 21*, MODEM Modern és Kortárs Művészeti Központ, Debrecen, 2021. július 31. – november 7. Kurátor: PETRÁNYI Zsolt.

³⁶ Az idézet forrása a korábban már hivatkozott *Biblia – Revideált új fordítás*. Viszont Richter Sára a sorozatában többféle bibliafordítást használ, ezeket a következő jegyzetekben jelezzük.

³⁷ Az idézet és a következők – amíg másként nem jelezzük – e fordításból származnak: *Újszövetségi Szentírás*, ford. BÉKÉS Gellért, DALOS Patrik, Róma, Magyar Katolikus Tudományos és Művészeti Akadémia, 1955.

³⁸ Az idézet forrása: *Biblia – Istennek az Ószövetségben és Újszövetségben adott kijelentése*, ford. Magyar Bibliatársulat Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottsága, Budapest, Református Zsinati Iroda, 1990.

³⁹ Az idézet forrása: *Uo.*

⁴⁰ Az idézet forrása: *Újszövetségi Szentírás*, ford. KÁLDI György-féle verzió javítva a Neovulgáta alapján, Budapest, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 1997.

betartására is buzdító „ÍME, MEGGYÓGYULTÁL, TÖBBÉ NE VÉTKEZZ” (Jn 5,14)⁴¹ felirat tűnik elénk sokszorosítva [27. kép], amely a beteljesülés jelenvalóságát hangsúlyozza. Erre erősítenek rá a hátoldal jobb széléhez érve a vak koldus, Bartimeus meggyógyításának történetét záró szavak, immár ismétlés nélkül; a sötétebb betűknek köszönhetően mégis nagy hangsúlyt adva a tanúság és a hit kapcsolatának: „ÉS KÖVETTE ÖT AZ ÚTON” (Mk 10,52).⁴² A vászon nyitóoldalán is látható, adományt váró kezek apró tükröt tartanak, amely finoman jelzi a befogadónak, hogy a követés lehetősége számára is adott.

*

Kanonikus szakrális szövegekből (elsősorban a *Bibliából*), az egyéni istenélmény megragadását rögzítő személyes hangú iratokból (például *Szent Ágoston vallomásaiból*), valamint az egyházi gyakorlatok összefüggésében megszülető egyszeri szöveges tartalmakból (prédikációkból, gyónásszövegekből) dolgozik Oberfrank Luca, aki például gondosan megkomponált, saját, légiesen finom kézírása alapján készült hatalmas szitanyomatokon vagy épp maratott üvegfelületeken idézi meg a kiválasztott tartalmakat, később akár multimédiainstallációk alapanyagaként is használva azokat. Utóbbira szolgál példaképp a *Speculum spiritualium* (2020) [28. kép] sorozat, amely címével egy 15. század első feléből származó latin nyelvű kompilált vallásos iratot idéz fel, amely a gyónáshoz szükséges lelkiismeret-vizsgálat útmutatójával szolgált. A cím szintjén „Lelki/Spirituális tükör”-ként meghatározott tárgyak a liturgikus szöveghagyománnyal és vallási rítusokkal lépnek párbeszédbe. A széria darabjai a profán tükröződésre és a tükrözés gyakorlatára építenek, a szövegek ugyanis fordítottan vannak a felületbe maratva, ám az egyetlen – teljes lapot betöltő – spirális sorba rendezett betűk a tükrözés által ismét jól olvashatóvá válnak. Az Oberfrank-mű címében megjelenő „spirituális” és az írás elrendezésére utaló „spirál” szavak etimológiai származtatása ugyan eltérő, ám az mindenképp figyelmet érdemel, hogy utóbbi latin „spira” származéka tekeredést, tekeretséget jelent, ennyiben pedig visszautal a papiruszra, mint a régiségben leginkább elterjedt kézírásos szöveghordozó felületre.

A *Da pacem Domine* (2015) [29. kép] esetében a liturgikus énekhagyomány a kiindulópont; ugyanis a cím a gregorián antifónát idézi fel, melyet a pütkösdí liturgiában introitusként énekelnek. A „Da pacem Domine in diebus nostris...” (Adj békét, Uram a mi időnkben...) kezdetű imával a mindenkori társadalmi bajok (elsősorban háborúk) ellen kértek védelmet a hívek.⁴³ Oberfrank videóinstallációjában az öt világvalláshoz kapcsolódó imák kört kitöltő egymásra íródását, palimpszesztálódását figyelheti meg a néző. A koncentrikus fénylő kör – egy kultúrát összekötő ősi

⁴¹ Az idézet forrása: *Biblia – Revideált új fordítás*.

⁴² Az idézet forrása: *Uo*.

⁴³ A szöveg leghíresebb kortárs zenei feldolgozása Arvo Pärt antifónája.

istenségszimbólumként – az írás centrumává válik, ugyanakkor az Istenhez történő odafordulásról számot adó szövegek a megszólítás írásos aktusában szép lassan fel is számolják az alakzat alapszínét. A párhuzamosan, koncentrikus körökben elrendeződő, spirálisan befelé, a középpont irányába tartó sorok a folyamatszerűségben kibomló terjeszkedéssel egyfelől az istenkeresésről tesznek tanúságot, másfelől viszont a kiegészítések sorában megszűnik a fehér alap, s végül a célba vett fényes középpont is, a nyelvi tartalom pedig az egymásra íródás által hozzáférhetetlenné válik. A nyelvi terjeszkedés a vizuális csendet közelíti, ám közben fel is számolja azt, és így végül épp azt takarja ki, amit célba vett. Az Oberfrank-művön Ludwig Wittgenstein sokat hivatkozott mondatának misztikus rétege sejlik át, amely az Isten megszólításának igénye és lehetetlensége közti dilemmával szembesít: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”⁴⁴

A János evangéliumának kezdősorát címként viselő *In principio erat verbum* (2018) [30. kép] egy textilmunkákból és hanganyagból álló installáció, amely a saját lelkigyakorlat eredménye, és már címével azt a szöveghelyet alludálja, amelyet fentebb a Süli-Zakar Szabolcs-munka elemzéséhez alapul vettünk: „Kezdetben vala az Íge”⁴⁵ (Jn 1,1). Oberfrank Luca e munkájához a *Biblia* mellett Szent Ágostontól, Dosztojevszkijtől, Simone Weil-től, valamint gyónások és prédikációk szövegeiből válogatott részleteket, és az előbb pauszlapokra írt sorokat saját reflexióival is kiegészítette – ezek kerültek aztán a nagyméretű textilekre. A sablonokból hatalmas, a felület szövegekkel szabályosan megtöltő grafikai nyomatok születtek, amelyeket beszkenelve egy úgynevezett képszonifikáló számítógépes program segítségével hangfájlt generált a művész, amellyel elmondása szerint a grafikákhoz közvetlenül kapcsolódó, a személyes istenélmény megélését elősegítő audiovizuális installációt kívánt létrehozni.⁴⁶

Oberfrank munkájának apróbetűs sorai nem rétegződnek egymásra, mégis kvázi olvashatatlanná válnak, a jelentés tehát feloldódik az írás folyamatában, akárcsak – a szöveghasználattal történő kísérletezés terén nemzetközi hatású – Hantai Simon emblemikus *Festmény (Rózsaszín írás)* című munkája (1958–1959) [31. kép] esetében, amelyen a szkriptorként napról napra rituálisan másolt vallásos, szépirodalmi és filozófiai textusok, valamint személyes vonatkozású jelzések palimpszesztálódnak, a szövegközi polilógus előidézése helyett inkább a jelentések hálózatában történő feloldódást hangsúlyozva. Az Oberfrank-mű részét képező nagy textilek fegyelmetten tömött sorokba rendezett, apróbetűs kézírásként láttatják a vendégszövegek sokaságából összeálló, közel lépve is nehezen kibetűzhető szövegfolyamot. E munka ugyanakkor az írott szöveg és az ornamentális jelleget öltő képi szerveződés dinamikáján túl a képi és az akusztikus tartalom kapcsolatára is fókuszál. Az elsősorban istenélményekről

⁴⁴ Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford. MÁRKUS György, Budapest, Akadémiai, 1989, 90.

⁴⁵ A hivatkozás a 6. jegyzetben jelzett fordításból származik.

⁴⁶ VERESS Dániel, *Szítált Ima: Interjú Oberfrank Lucával*, Apokrif Online, 2020. 12. 25. <https://apokrifonline.com/2020/12/25/szitalt-ima/>

tanúskodó szövegek rituális másolás általi átsajátítása és szimultán befogadhatóvá tétele olvashatatlanságot eredményez ugyan, ám a képpé vált szó „visszaíródik” az akusztikus tartományba, amely aktiválja a címbe idézett szöveget is, hiszen a zajszerű akusztikus tartalmakkal a figyelmet a hangzó logoszra, tehát – a keresztény teológiai szöveghagyomány értelmében – Isten teremtő szavának misztériumára irányítja.

ÁFRA JÁNOS
egyetemi tanársegéd
Debreceni Egyetem
janosafra@gmail.com

*Mythical Perspectives, Mystical Experiences and the Magical Power of Words
Text-Based Approaches to Transcendence in Contemporary Hungarian Art*

Abstract: After the liberation from the communist dictatorship, text in Hungarian visual art becomes more and more often and directly a means of updating or subverting religious tradition, beliefs and myths, a recollection of sacred time, of the eternal present promised in discourses on transcendence. The analyses in this paper illustrate this through interpretations that do not consider textual elements as ancillaries but treat them on an equal footing with other visual elements, that also validate semantic contexts, poetic aspects, and that open up space for the movement of meaning experienced in the interpretative process. As can be seen in the interpretations, works that often imitate archaic systems of signification only in their visuality often seem to be representative of forgetting rather than conveying communal memory. The majority of the works examined here make sense in dialogue with various sacred texts or canonical documents, and in some cases, the potential of intertextual relations to make meaning is explicitly revealed in the dialogue of distant moments in time or different conceptions of time. In a further group of works, the attempt to cross the boundary between spheres of being is expressed in ritual action, in prayer or supplication, as an apostrophic discourse that is essentially an approach to the non-human or the unborn.

Keywords: text-based art, contemporary Hungarian art, mysticism in contemporary art, transcendence in contemporary art, myths in contemporary art, the textual relations of the artwork, word magic, contemporary sacred art

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/101-137.

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

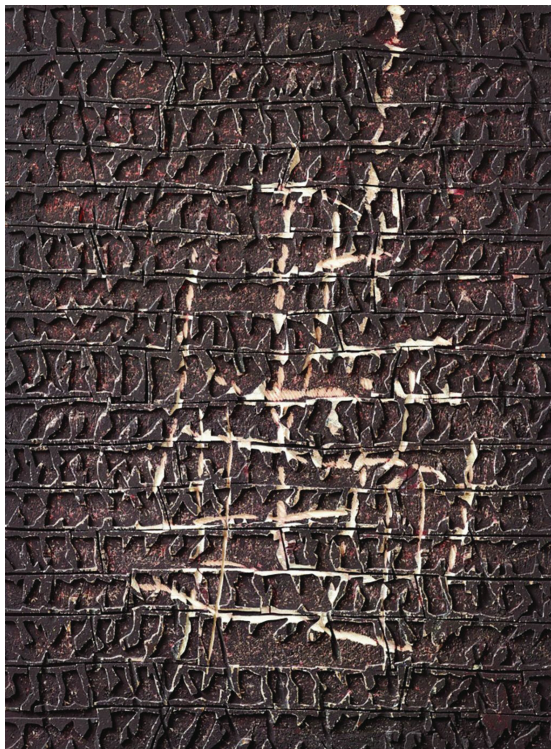




[1. kép] Major Kamil: *Akkád*, 1989, vegyes technika, fa, 150 × 250 cm
© Kálmán Maklár Fine Arts Gallery, Budapest



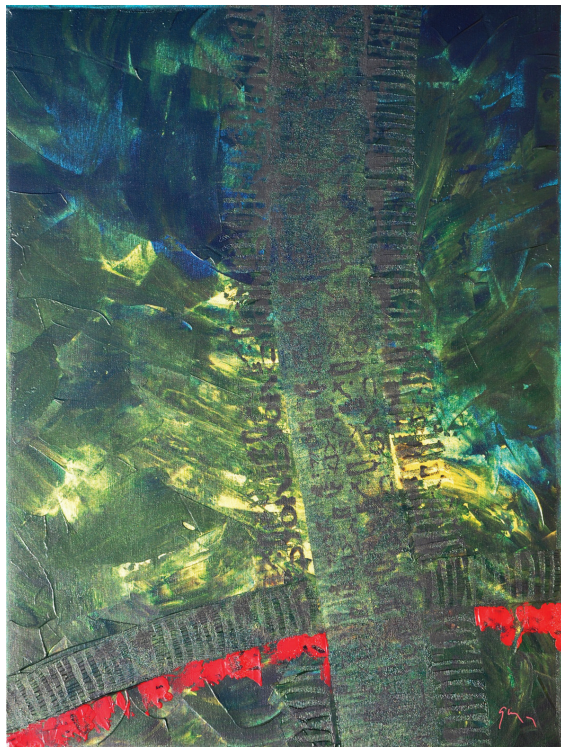
[2. kép] Major Kamil: *Írás*, 2012, vegyes technika, fa, 165 × 122 cm
© Kálmán Maklár Fine Arts Gallery, Budapest



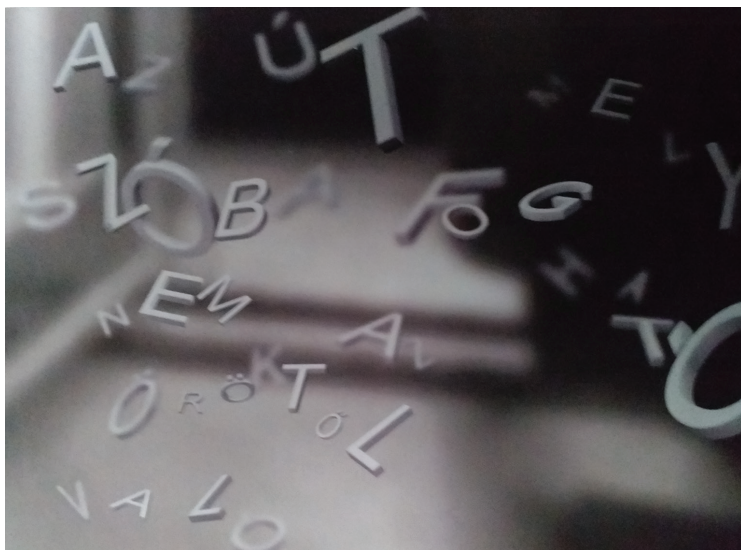
[3 kép] Major Kamill: *Ikonoklazmus*, 2013,
vegyes technika, fa, 166 × 122 cm
© Kálmán Maklár Fine Arts Gallery,
Budapest



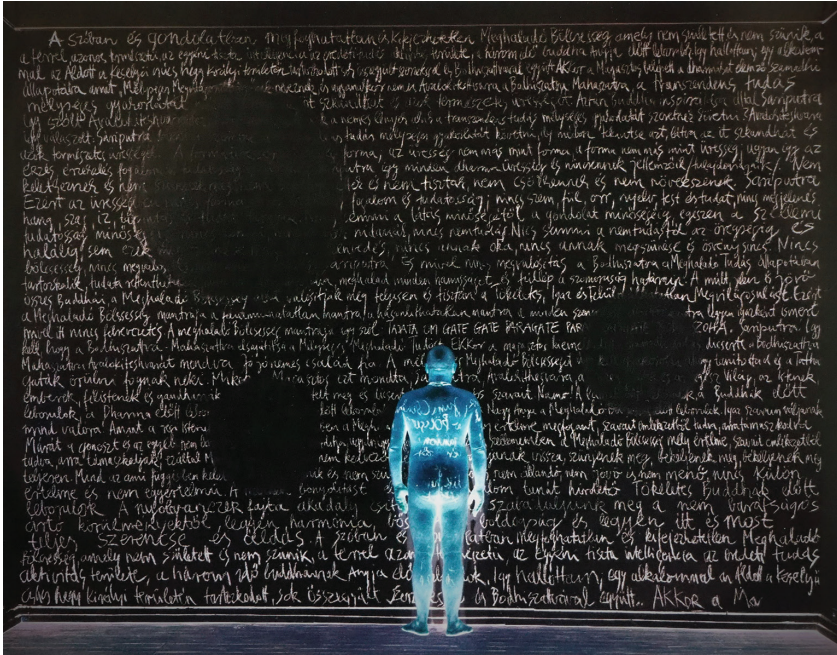
[4. kép] Ghyczy György: *Poklok felett tűn-
dőklő áldozat*, 2019, akril, vászon,
120 × 95 cm
© a művész tulajdona



[5. kép] Ghyczy György: *Égi figyelő*, 2021, akril, vászon, 80 × 60 cm
© a művész tulajdona

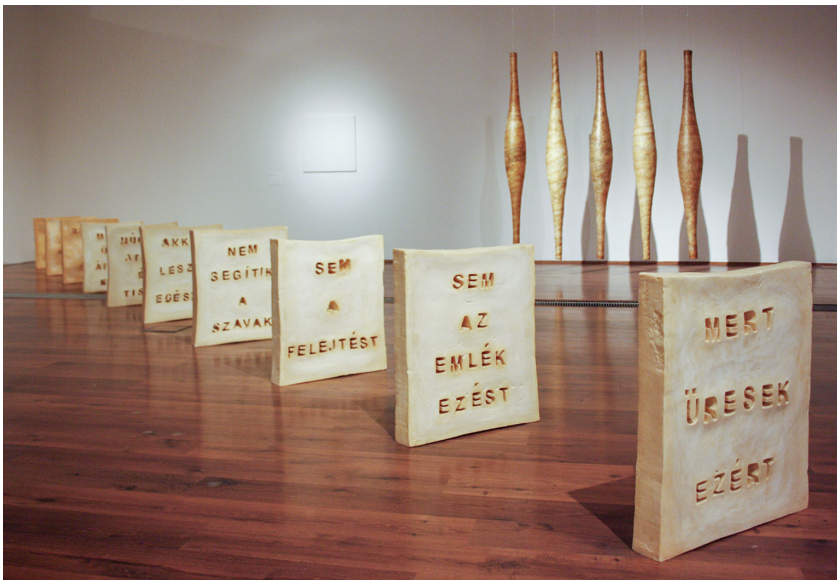


[6. kép] Várnai Gyula: *Az út*, 2004, lenticuláris kép, 66 × 88 cm
© Irokéz Gyűjtemény, Szombathely



[7. kép] SI-LA-GI: *Álom a gondolkodásról*, 2000, C-print, alumínium lemez, 126 × 162 cm

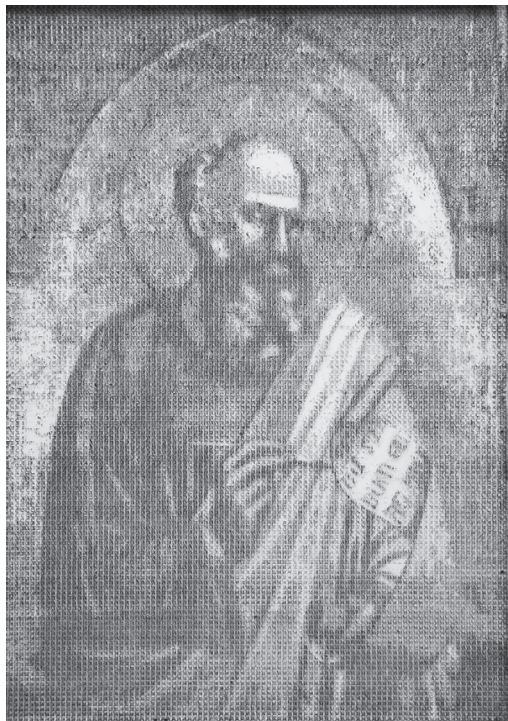
© Kováts Lajos gyűjteménye



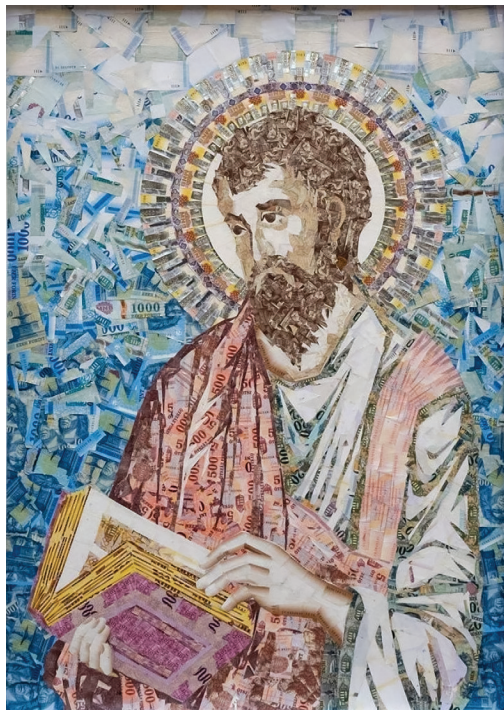
[8. kép] Baglyas Erika: *Ami marad*, 2007, szappaninstalláció, 10 db, kb. 64 × 54 × 8 cm

© Antal-Lusztig-gyűjtemény

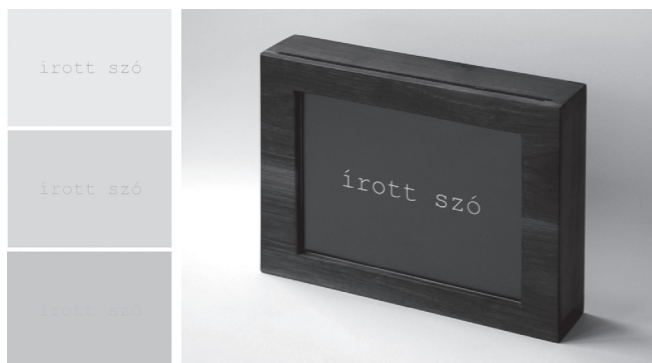
enteriőrkep: Újratervezés – Válogatás az Antal-Lusztig-gyűjteményből, MODEM, Debrecen, 2015.



[9. kép] Mátrai Erik: *Szent Márk*, 2018,
különböző címletű papírpénzek, kollázs,
100 × 70 cm
© Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti
Gyűjtemény



[10. kép] Mátrai Erik: *Szent János*, 2018, plexi,
akril, 100 × 70 cm
© Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti
Gyűjtemény



[11. kép] Süli-Zakar Szabolcs: *Írott szó*, 2008, fa, üveg, szitafólia, karton, 20 × 28 × 6 cm,
© a művész tulajdona



[12. kép] Borsos János: *Szentháromság-modell*, 2015, fényinstalláció, változó méret
enteriőrkép: *Több fény! – Fénykörnyezetek*,
Új Budapest Galéria, 2015.



[13. kép] Várnai Gyula: *Hármasság*, 1995, szivacs, jég, 20 × 50 × 70 cm
© Irokéz Gyűjtemény, Szombathely



[14. kép] Kicsiny Balázs: *Tizennégy*,
1995, szén, akril, fatábla, 14 db,
változó méret

© a művész tulajdona
enteriőrkép: Kicsiny Balázs: *Időhúzás*,
MODEM Modern és Kortárs
Művészeti központ, Debrecen, 2020.

[15. kép] Kicsiny Balázs:
Tizennégy (részlet a sorozat-
ból), 1995, szén, akril, fatábla,
14 db, változó méret
© a művész tulajdona





[16. kép] Ferenczy Zsolt: *Nyár utca 13-15-17*, 2006, fotó print, papír, 12 db, 22,5 × 30 cm
© MODEM-gyűjtemény, Debrecen



[17. kép] Fátyol Zoltán: *Profécia*, 2009, fakeret, karton, vászoncsik, 124 × 97 cm
© a művész tulajdona



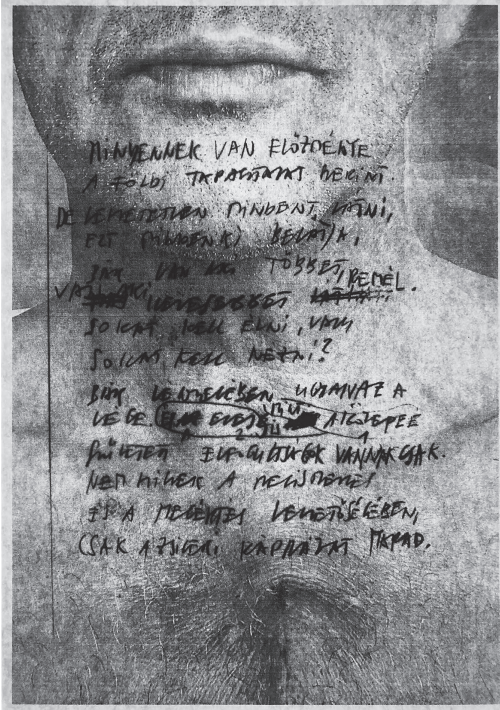
[18. kép] Mayer Éva: *Terra incognita I–XI*, 2021, vegyes technika, 11 db, 58 × 67 × 4 cm
enteriőrkép: Mayer Éva: *Terra incognita*, Molnár Ani Galéria, Budapest, 2021.



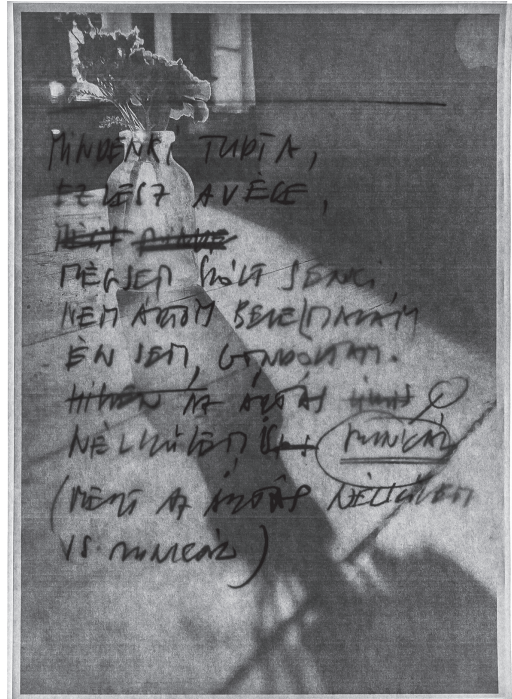
[19. kép] Molnár Dóra Eszter: *Igény szerint*, hímzóráma, 2012, vászon, címke, cérna, 35 db,
13,7 cm-es és 16,7 cm-es átmérő © Déri Múzeum, Debrecen



[20. kép] Eperjesi Ágnes: *Rövid ima*, 2009, interaktív installáció, változó méret
enteriőrkép: Eperjesi Ágnes: *Színügyek*, Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2009.



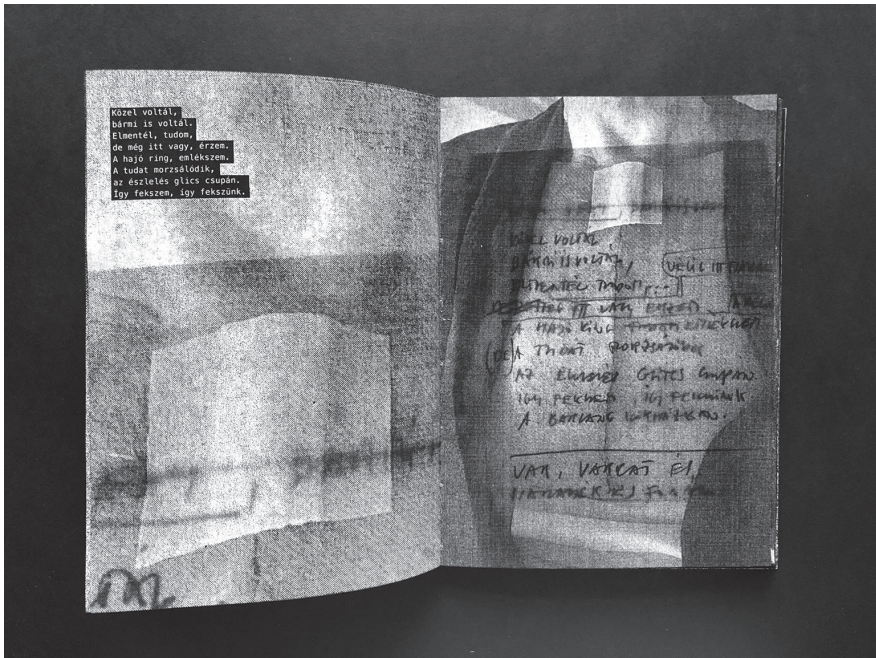
[21. kép] Csonató Lajos: *Kutyaév* (részlet a sorozatból), 2020, 19 db, 90 × 60 cm, C-print



[22. kép] Csonató Lajos: *Kutyaév* (részlet a sorozatból), 2020, 19 db, 90 × 60 cm, C-print



[23. kép] Csonató Lajos: *Kutyaév*, 2020, 19 db, 90 × 60 cm, C-print
enteriőrkép: *Gyógyír*, Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ, Budapest, 2021.



[24. kép] Csonató Lajos *Kutyaév* 2020 (2022) című kötetének egy oldalpárja



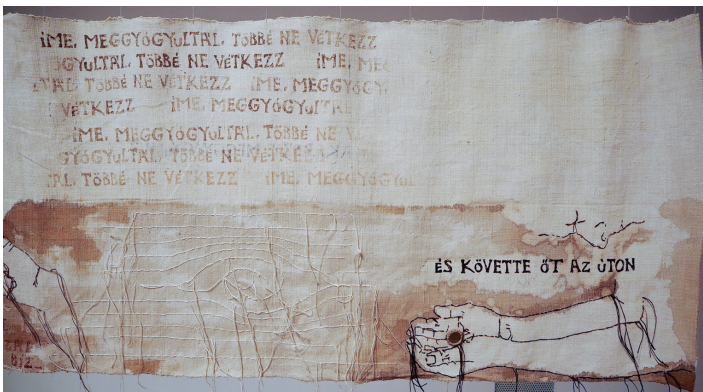
[25. kép] Richter Sára: *Gyógyítások I–III*, 2020, textilinstalláció, 3 db festett lenvászon, vegyes technika, egyenként 50 × 500 cm

© Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti Gyűjtemény
enteriőrkép: *Evangélium 21*, MODEM, Debrecen, 2021.



[26. kép] Richter Sára: *Gyógyítások I* (részlet), 2020, anyagában festett lenvászon, lenszál, régi kézimunkadarabok, tükör, 50 × 500 cm

© Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti Gyűjtemény

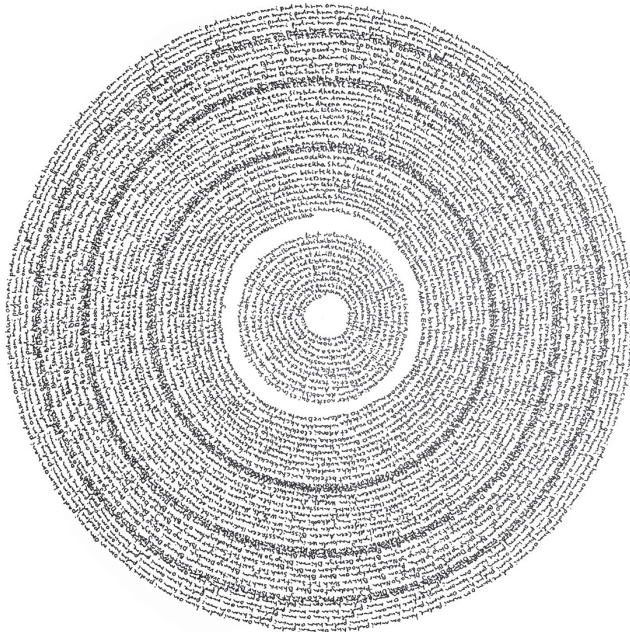


[27. kép] Richter Sára: *Gyógyítások I* (részlet), 2020, anyagában festett lenvászon, lenszál, régi kézimunkadarabok, tükör, 50 × 500 cm

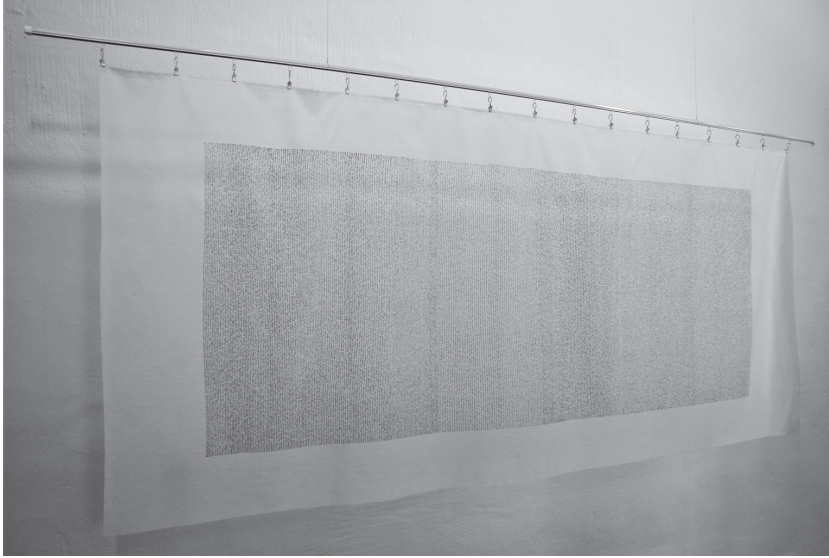
© Evangélium 21 Kortárs Képzőművészeti Gyűjtemény



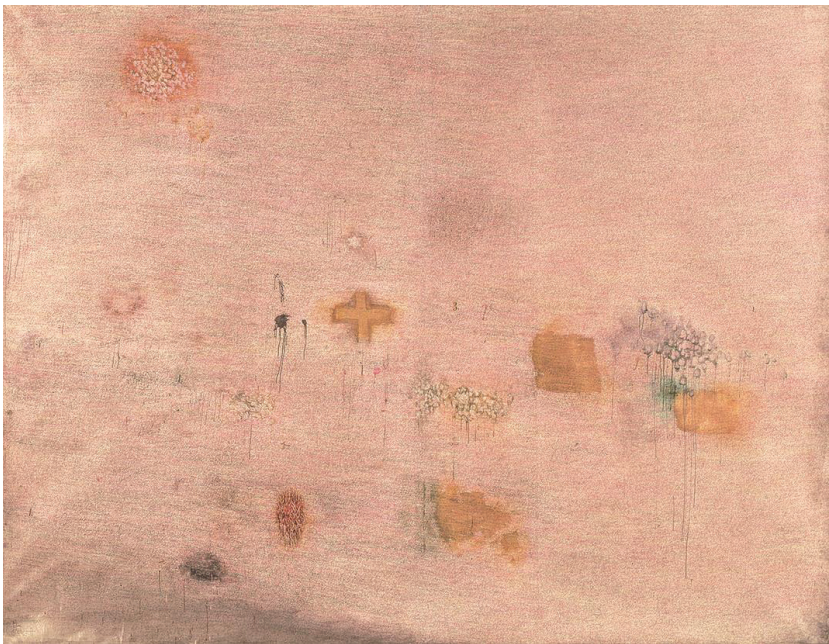
[28. kép] Oberfrank Luca: *Speculum spiritualium I-III*, 2020, maratott üveg, 3 db,
21 × 21 cm, 18 x 18 cm, 15 × 15 cm
enteriörkép: Oberfrank Luca: *Lélek / Tükör / Kép*,
MANK Galéria, Szentendre, 2022.



[29. kép] Oberfrank Luca: *Da pacem Domine* (részlet), 2015, videóinstalláció



[30. kép] Oberfrank Luca: *In principio erat verbum* (részlet), 2018, hanginstalláció, szitanyomás, textil,
116 × 260 cm, 3 óra 22 perc
enteriőrkép: Oberfrank Luca: *In Principio*, Sesztina Galéria, Debrecen, 2018.



[31. kép] Hantai Simon: *Festmény (Rózsaszín írás)*, 1958–1959, olaj, vászon, 330 × 425 cm
© Centre Pompidou, Párizs

KOVÁCS EDWARD

A kifejezés és befogadás boldog lehetetlensége

Mítosz és újrajátszás Sülü-Zakar Szabolcs *Sziszüphosz* című kísérleti videóinstallációjában

„Az ismétlés és az emlékezés ugyanaz a mozgás, csak ellenkező irányban, mert amire emlékezünk, az volt, vagyis visszafelé megismétlődik; a tulajdonképpen ismétlés ezzel szemben előre emlékezik.”

(Søren Kierkegaard)¹

„A mítosz struktúrája önmagában, pusztán a lényegénél fogva követeli, hogy megismételjék, eljátsszák és eltáncolják.”

(Gerardus van der Leeuw)²

„Boldognak kell elképzelnünk Sziszüphoszt.”

(Albert Camus)³

Az ismétlés egy sajátos működés- és létmódjaként elgondolható újrajátszás (*re-enactment*) antropológiai fenomenjának és ethosának szellem- és történettudományi értelmezés-történetében generikusan két, alapvetéseit tekintve egészen eltérő, egymással polemikus viszonyban álló – a Robin G. Collingwood neve által fémjelzett radikális historizmus és a Hans-Georg Gadamer által képviselt hermeneutikai – szemlélet regisztrálható. Ezek közül az első leginkább az *áthidaló újraélés*, míg a második a *hatástörténeti közvetítettség* fogalmainak és elméleti implikációnak összefüggésében írható le.⁴ Az említett conceptusok korrelacionálisan kapcsolatba hozhatók azokkal a – társadalom különböző arendszerében kialakult és kultivált – egyéni vagy közösségi múltidéző gyakorlatokkal, melyeket legmarkánsabban a „valaha volt” és az „éppen most” közötti hasadékok felszámolásában érdekelt, valamifajta autentikusság elérésére törekvő történelmi (*historical*) és – az ezeket a szakadásokat inkább felmutatni kívánó, egyidejű egyidejűtlenségeket (Koselleck) eredményező – művészi (*artistic*) újrajátszások kategóriái jelölnek.⁵

¹ Søren KIERKEGAARD, *Az ismétlés*, ford. SOÓS Anita, GYENGE Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 1993, 9.

² Gerardus van der LEEUW, *A vallás fenomenológiája*, ford. BENDL Júlia, DANI Tivadar, TAKÁCS László, Budapest, Osiris, 2001, 361.

³ Albert CAMUS, *Sziszüphosz mítosza*, ford. VARGYAS Zoltán = A. C., *Sziszüphosz mítosza: Válogatott esszék, tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1990, 317.

⁴ GYÁNI Gábor, *A történelmi tudás*, Budapest, Osiris, 2020, 296–302.

⁵ A történelmi és művészi újrajátszások fogalomtörténeti distinkciójához lásd GADÓ Flóra, *Játszd újra...! – Kísérlet a művészi újrajátszás fogalmának meghatározására*, Korunk, 2018/9, 5–13.

Jóllehet a döntően a kétezres évek fordulóján megjelenő és azóta egyre elterjedtebbé váló művészi újrajátzások – mint a múlt (jellemzően traumatikus) eseményeit a mindenkori jelen szempontjából kritikailag átsajátító és performatív módon elő(térbe)állító esztétikai eljárások (imitáció, alteráció, variáció stb.) – általában egy-egy konkrét, a kollektív-történelmi memóriaintézmények által prezervált történés vagy jelenségegyüttes közvetítő megidézését és elaboratív-emancipatorikus felülvizsgálatát célozzák,⁶ mégis – az iteratív gyakorlat⁷ alkalmazhatósága révén – érdemesnek mutatkozhat a kulturális emlékezet mitomotorikája (Jan Assman) által megőrzött, valamint a főként irodalmi és képzőművészeti művelődésszerkezetekben áthagyományozódott, valamifajta eredet-diskurzusba ágyazódó és a mai napig elevenen ható mitikus szüzsék és toposzok rekontextualizáló újraszituálásának szemügyre vétele a vonatkozó artisztikus törekvések aspektusából. Ugyanis amennyiben az archaikus mítoszok, vagy épp azok eltérő reprezentációs alakzatokban és mediális konfigurációkban feltűnő változatainak létmódját folytonosan kiüresedő és új jelentésekkel telítődő recepciójukban, kimeríthetetlennek tetsző „megmunkálási lehetőségeikben”, képlékenységükben és poliszémiájukban,⁸ vagyis polimitikus karakterükben⁹ jelöljük ki, belátható, hogy ezek az – őseredeti változatot nélkülöző – narratív-képi mintázatok *ab ovo* összefüggést mutatnak az alapvetően temporális jellegű, kiváltképp a vizuális művészeteket gazdagító, „előre emlékező” művészi újrajátzás különböző

⁶ Inke ARNS, *A történelem megismétli önmagát: Az újrajátzás stratégiái a kortárs (média)művészetben és performanszban* (2007) = *Re:Re – Művészi újrajátzás / Az újrajátzás művészete*, kiállítási katalógus, szerk. SÜLI-ZAKAR Szabolcs, Debrecen, MODEM, 2023, 18–43. Az idézett kiállítás nemcsak az említett művészi tendencia nemzetközileg jegyzett és kanonizált teljesítményeit (Jeremy Deller, Zbigniew Libera, Takahiro Iwasaki stb.) mutatta be, hanem az irányzattal összefüggésben egy-egy jelentős hazai törekvést (Kis Varsó, Misota Dániel, Szolnoki József stb.) is reprezentált. A hagyományszakadás- és folytonosság kérdéséhez a tárlat vonatkozásában lásd FAZAKAS Gergely Tamás, *Mindent újra: Hagyományszakadás, emlékezés, újrajátzás* = *Uo.*, 65–78.

⁷ Vagyis mind a történelmi, mind a művészi újrajátzásokra tekinthetünk olyasfajta temporális és spaciális differenciát megképző megnyilvánulásokként, amelyek – ahogy Derrida azt az (alá)írás vonatkozásában kifejti – az ismétlést a mással (*iter – itara – alter*) összekapcsoló logika alapján gondolhatók el. Az iterabilitás ebben a tekintetben bármilyen idézhetőség és érthetőség lehetőségfeltétele. Jacques DERRIDA, *Aláírás esemény kontextus*, ford. KICSÁK Lóránt = *Performatív fordulatok*, szerk. ANTAL Éva, KICSÁK Lóránt, SZÉPLAKY Gerda, Eger, Líceum, 2015, 43–69.

⁸ Hans BLUMENBERG, *A mítosz valóságfogalma és hatóereje* = H. B., *Hajótörés nézővel*, ford. KIRÁLY Edit, Budapest, Atlantisz, 2006, 107–108, 114–115, 122, 140.

⁹ A mítosz alakulástörténetének vonatkozásában, Blumenberghez hasonlóan Odo Marquard is úgy látja, hogy a – főként görög-latin mítoszok esetében felmerülő – „polimitikuság” kontrasztív viszonyt képez a „monomitikus”, zsidó-keresztény hagyományon alapuló egyetemes történelem metanarratívájának eszkatologikus-teleologikus projektumával, mi több, az előbbi „monomorf progresszivitása” helyett a „polimorf transzgresszivitás” ígéretét hordozza, amely egyszersmind a politikai hatalommegosztás, a terhermentesítés, a szabadság, az identikuság és az individuális sokféleség feltétele. Odo MARQUARD, *A politeizmus dicsérete* = O. M., *Az egyetemes történelem és más mesék*, ford. MESTERHÁZI Miklós, Budapest, Atlantisz, 2001, 75–101.

megnyilvánulásaival, amelyek éppen az – akár ritualisztikusnak is nevezhető¹⁰ – nem identikus ismétlés aktusaiaként,¹¹ a konvenció és invenció játékterében zajló „barkácsolás” sajátos formáiként foghatók föl.¹²

Az ókori görög-latin és a zsidó-keresztény kultúra mitikus elbeszéléseinek és meghatározó alakjainak mértékadó és formatív hatóerejéről, ikonográfiai és ikonológiai kitüntettségéről,¹³ valamint a (de- és re)mitologizáló alkotói attitűdökről és gesztusokról mi sem tanúskodik jobban, mint azok folytonos és töretlen (a remediatizáció és appropriációja által újraértett) felbukkanása a nyugat-európai művészettörténet középkortól és reneszánsztól kezdődő, (poszt)modernitásig ívelő eltérő korszakokban, így a – stílusosan-mediálisan meglehetősen plurális és eklektikus (konceptualista, performatív, installatív) megoldások eredőjeként elgondolható, sok esetben valamilyen magánmitológiaként realizálódó – kortárs képzőművészetben,¹⁴ illetve annak hazai szcénájában is.¹⁵ Olyan figyelemre méltó életművek esetében, mint a nőiség

¹⁰ A rítus és újrajátszás kapcsolódásaihoz, valamint az újrajátszás ritualitásához lásd *The Routledge Handbook of Reenactment Studies*, eds. Vanessa AGNEW, Jonathan LAMB, Juliane TOMANN, London – New York, Routledge, 2020, 202–205. Az egyes mítoszok természetesen nem minden esetben állnak kauzális kapcsolatban bizonyos mitikus-ritualisztikus gyakorlatokkal, a mítosz mint *legomenon* (kimondott dolog) és a rítus mint *drómenon* (előadott dolog) között nem állítható fel redukív viszony: a mítosz nem kizárólagosan a rítus elbeszélésebe ágyazott magyarázata, ahogy a rítus sem feltétlenül a mitikus elbeszélés cselekvéssel történő megismétlése. Ebből következően „a mítoszok és a rítusok inkább átfedésben, semmint kölcsönös függőségben állnak egymással”. G. S. KIRK, *A mítosz*, ford. STEIGER Kornél, Budapest, Holnap, 1993, 52.

¹¹ „Az ismétlés dialektikája egyszerű, mert ami ismétlődik, már volt, különben nem ismétlődhetne; az ismétlést azonban épp az teszi újjá, hogy már volt. A görögök szerint minden megismerés emlékezés, ami azt jelentette, hogy a jelen létezés már létezett; ám ha azt állítjuk, hogy az élet ismétlés, akkor ez azt jelenti, hogy a létezés, mely már létezett, most újra létrejön.” KIERKEGAARD, 28.

¹² A Lévi-Strauss-féle, mitopoétikusnak mondott „barkácsolás” (bricolage) Derrida szerint az ember-tudományok (igazságértékeinek) kritikai-megújítási eljárásaként is elgondolható. Jacques DERRIDA, *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diskurzusában*, ford. GYIMESI Tímea, Helikon 1994/1–2, 27–30.

¹³ Ennek egyik eklatáns, monumentális és eddig talán legátfogóbb példája a *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* című, több kötetes enciklopédia, mely alfabetikus rendet követve vonultatja fel a görög-latin kultúrkör különböző mítoszainak és mitikus alakjainak művészettörténeti reprezentációit. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich – München – Düsseldorf, Artemis & Winkler Verlag, 1981–1999; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: Supplementum* 2009 (LIMC), Düsseldorf, Artemis & Verlag, 2009. Lásd még Julia de Wolf ADDISON, *Classic Myths in Art: An Account of Greek Myths as Illustrated by Great Artists*, Literary Licensing, LLC, 2014.

¹⁴ *Contemporary Art and Classical Myth*, eds. Isabella Loring WALLACE, Jennie HIRSH, London, Routledge, 2016. A hiánypótlónak is tekinthető kiadvány 14 tanulmánya több távlatból is feltérképezi a kortárs képzőművészet és a klasszikus mítoszok lehetséges kapcsolódásait. Bizonyos írások olyan művekre fókuszálnak, melyek konkrét mítoszokat idéznek meg; ugyanakkor akadnak olyan tágabb megközelítést alkalmazó interpretációk is, melyek a mítoszt a kortárs képzőművészet uralkodó trendjeivel való megküzdési stratégiaként értelmezik.

¹⁵ Vö. ANDRÁSI Gábor, *A modernizmuson túl: Generáció- és szemléletváltás a kilencvenes évek magyar művészetében = Omnia Mutantur: a XLVII. Velencei Biennálé magyar pavilonjának katalógusa*, Budapest, Múcsarnok, 1997.

kulturálisan kodifikált archetípusait (hindu istenek [Káli], félistenek [Gangá]) piros cianotípiákon, festményeken és performanszokban megjelenítő Gallai Judit Ágnesé;¹⁶ az antikvitás különböző féllényeit (minótauros, szatír) mint a másság identitásalakzatait intenzív színekkel megfestett táblaképeken vagy multimediális-szculpturális műveken felmutató Dallos Ádám¹⁷ és Horváth Gideoné;¹⁸ az atavisztikus eredettörténeteket és mitológiai teremtményeket idéző, kiterjedt tárgyinstallációkat alkotó-összerendező Tranker Katáé;¹⁹ vagy a szintén antik mitikus utalásokkal telített szobrokat és reliefeket készítő Ámmer Gergőé.²⁰

Ebbe a teljesség igénye nélkül felvázolt, kifejezésformáit szem előtt tartva heterogén és más-más mitikus narratívát megelevenítő vagy figurát középpontba állító sorba illeszkedik Süli-Zakar Szabolcs 2008-as, Debrecenben és Münchenben is bemutatott *Sziszüphosz* című kísérleti videóinstallációja.²¹ Ez pusztán már a technomediális felteleteit (videoloop), a felvételen rögzített performatív mozzanatok (Bessenyei Zoltán alternatív színházi rendező, színész akciója), nem utolsósorban pedig a paratextus által idézett mitikus alak történetét tekintve is megannyi szállal kötődik az ugyanazt másképp megjelenítő, egyszerre el- és leleplező művészi újrajátszáshoz, mely stratégia által felszínre hozhatók és újszerű konstellációkban mutathatók fel az ismétlés mint nemeszisz kontextusában kanonizált mítosz jelentésszefüggései. Ugyan a leleményes, ám épp emiatt az istenek által örökös bűnhődésre ítélt Sziszüphosz irodalmi-képzőművészeti ábrázolástörténete Homérosztól²² kezdve Ovidiuson²³ át Tiziano (*Sisyphus*, 1548–1549) és Franz Stuck alkotásáig (*Sisyphus*, 1920) meglehetősen egy-neműnek mondható, Albert Camus vonatkozó filozófiai-esszéisztikus munkájában²⁴

¹⁶ GALLAI Judit Ágnes, *KÁLI NYELVE*, B24 Galéria, Debrecen, 2019. 02. 08. – 03. 14. és *TRIA MALA: Tűz, Tenger, Asszony*, kurátor: SZEPES Hédi, Új Műhely Galéria, Szentendre, 2020. 08. 12. – 09. 06.

¹⁷ DALLOS Ádám, HOPP-HALÁSZ Károly, *Aszterión*, kurátor: KOLLÁR Dalma Eszter, Budapest Galéria, 2023. 02. 24. – 04. 23. A minótauros szajátos, az alaki megfeleltetéseket nélkülöző megfogalmazását kínálta még: ANTALKA Zsófia, KERESZTES Zsófia, *Minótauros*, acb Plus, 2024. 03. 19. – 04. 26.

¹⁸ HORVÁTH Gideon, *Faun realness*, kurátor: GADÓ Flóra, ISBN Galéria, 2021. 01. 07. – 02. 05.

¹⁹ TRANKER Kata, *Lucy in the Sky with Diamonds*, kurátor: IZINGER Katalin, Szent István Király Múzeum, 2021. 06. 18. – 07. 25. és TRANKER Kata, RÓZSA Luca Sára, *Arcadia*, VILTIN Galéria, 2022. 03. 09. – 04. 09.

²⁰ ÁMMER Gergő, *A sötét felhőkben rejtve marad*, Nagyházi Contemporary, 2023. 05. 16. – 06. 10.

²¹ Bár a teljes videósorozatból mindössze egy 3 perc 39 másodpernyi részlet tekinthető meg a művész YouTube csatornáján, mégis ebből a rövid anyagból is könnyedén megmutatkoznak azon gesztusok és erővonalak, amelyek az újrajátszás koncepcióját szervezik. https://www.youtube.com/watch?v=gy3RqfTznAk&ab_channel=SzabolcsS%C3%BCli-Zakar (Letöltés ideje: 2024. április 30.)

²² *Odüsszeia*, XI. ének: „Láttam: Sziszüphosz is hogy szenved, mily nagy a kínja, / mindkét kézzel egy óráj sziklát tolvá előre. / Kézzele is és lábával is úgy nekidőlt ama szirtnek, / úgy görgette a csúcs fele azt: de amint a tetőre / ért vele épp, azt súlya megintcsak visszavetette: / s újra a völgybe gurult le rohanva a szikla, az átkos. / Nékifeszülve megint elkezdte taszítani; csurgott / sok veritéke, fejét a kavargó por borította.” (Devecseri Gábor fordítása.)

²³ *Metamorphoses*, X. könyv: „Míg zengette e dalt, s pengette szavához a lanthúrt, / sírtak a vértelenült lelkek; nem kapkod a tűnő / habhoz Tantalus, Ixion torpan kerekével, / nem tépnek madarak máját, sem a belosi lányok / nem meregetnek; Sisyphus, ülsz sziklára nyugodva.” (Devecseri Gábor fordítása.)

²⁴ CAMUS, 311–317.

éppen ezt a különböző reprezentációk által is közvetített, a szikla végnélküli dombra görgetésének és visszahullásának momentumát interpretálta és totalizálta egyfajta egzisztencialista, a létezés abszurdításával szembeni lázadásként. Ez az ellenszegülés vagy tagadás ha nem is kínál egy mindent átfogó és konzisztens értelemegészt, mégis az emberi szabadság és autonómia lehetőségfeltétele.²⁵

Mindezeknek az előképeknek és belátásoknak sajátos extraktuma Süli-Zakar Szabolcs – az appropriation art hagyományát is megidéző – művészi újrajátszása, mely bár megőrzi (és a videó technikai apparátusának köszönhetően látványosabbá is teszi) a szűzéből ismerhető motívumokat (küszködő ismétlés, látszólagos értelmetlenség, végnélküliség), Sziszüphosz alakjának egy olyan remediált (újra)kisajátítását, esztétikai használatba vételét és transzformációját viszi színre, ami a mítosz recepció-történetétől eltérően a művészi-muzeális kommunikáció kontextusában szituálja újra azt.²⁶ A sziszüphuszi munkával is párhuzamot mutató hiábavalóság és értelmetlenség kérdései, valamint az említett alkotói eljárások erőteljesen meghatározzák a művész ez idő tájt keletkezett, az újrajátszás gesztusait felmutató munkáit is – bár ezek nem egy mitológiai kontextusban jelennek meg. A szoros kapcsolatban álló, így egymás mediális rekonfigurációjaként is érthető videó- és térinstallációk a '89-es rendszer-változást követő és a kilencvenes évek közepére már a vidéki városokban is egyre láthatóbbá váló munkanélküliséget helyezték fókuszba. Míg a *Munka* (2007) című kétszernyű videoloop egy társadalom perifériájára szorult koldus mindennapi, egy útkereszteződés forgalomterelő szigetén végzett felületalakítási rutinját rögzítette statikus, a kiemelés és elvonatkoztatás érdekében csak a személy lábát, cipőjét és folyamatos csoszogását mutató kettős kameraállásból (egy hosszanti és egy merőleges); addig az *Emlékmű* (2008–2012) című térinstalláció egy méretarányos (1,5 × 12 m) forgalomterelő sziget nem-helyének újraépítésén és kiállítási szituációba való áttemelésén²⁷ keresztül tette hozzáférhetővé a lefilmezett jelenséget. Így a térinstalláció a videó egyfajta, hasonlósági relációban elgondolható remediációjaként érthető, mely esetében kitüntetett figyelmet érdemel a kinetikus aspektus is. A művész ugyanis, mintegy újrajátszva a koldus föl-alá járkálását, a rekurzív cselekvés által maga is létrehozott egy – az idő múlását, az idő térbe íródását is jelölő, a természeti erőzők felszín pusztító munkájához hasonlatos – nyomvonalat az újraépített forgalomterelő sziget lehatárolt terében.

²⁵ Az értelmetlenséget közvetítő mítosz értelemmel való felruházására irányul Richard Taylor gondolat kísérlete, aki szerint az idő – és ezen keresztül a létezés – abszurdnak tűnő identikus-repetitív jellege csak az alkotói hatóerők (capacity for creation) mozgósításával és az ennek eredményeképp előálló alkotással nyerhet valamifajta értelmet. RICHARD TAYLOR, *Time and Life's Meaning*, *The Review of Metaphysics*, 1987/4, 675–686.

²⁶ Ebből a komparációból ugyanakkor talán az is belátható, hogy a művészi újrajátszások inkább tekinthetők valamifajta re-kreációknak, mintsem tükrözés elvű re-produkcióknak vagy re-konstrukcióknak.

²⁷ Az *Emlékművet* a vonatkozó időintervallumban többször is újraépítették, legutoljára: *Az Integráció Anatómiája, Rigai Szobrászati Quadriennálé*, Lettország, 2012, kurátorok: Aigars BIKŠE, Inese BARANOVSKA, Ivars DRULLE.



[1. kép] Süli-Zakar Szabolcs: *Emlékmű*, 2009, installáció, *Az Integráció Anatómiája*, Rigai Szobrászati Quadriennálé, Lettország, 2012. © a művész fotója

A differenciát eredményező repetíció tekintetből hasonló összefüggéseket mutat a szintén 2009-ben keletkezett *Emlékmű a haladókhöz* című, az ácsorgó alak látszólagos passzivitásának és a haladó forgalom aktivitásának kontrasztját érzékeltető videóinstalláció is, mely egy hortobágyi utazás – talán csak elképzelt – látványtapasztalatát játszatja újra az akkori hazai átlagkeresetnek megfelelő nyolc órányi munkadíj fejében. A 8 órás művészeti akciót dokumentáló felvétel ezeket a különféle időérzeteket, az időből kikökkent alak munkaidőbe racionalizált, mégis irracionálisnak tetsző tétovaságát és az elsuhanó autók – folytonos ismétlődés által hasonlóan értelmetlenséget sugalló – gyorsaságát ütközteti egymással.²⁸

²⁸ A videót a művész a 2022-es Debreceni Nemzetközi Művésztelenp *Idő* tematikájú tárlatán változatlan formában újra bemutatta, ezáltal pedig – a keletkezése óta megváltozott társadalmi-munkaerőpiaci kontextusokból következően is – egy olyan tapasztalat színre vitelét kísérlete meg, amely a műalkotás egyszerre időn kívüli és a befogadás aktualizáló eseményében időhöz kötött, vagyis identikusan megismételhetetlen temporalitásáról tanúskodik.



[2. kép] Süli-Zakar Szabolcs: *Emlékmű a haladókhöz*, 2009–2022, videó, HD ready, 8:00:00
(17:00 – részlet)

© Vigh Levente (MODEM)

Ilyen dilemmák (idő, ismétlés, munka, [ir]racionalitás) összefüggésében szemlélhető a *Sziszüphosz* című videóinstalláció is, mely nem a klasszikusnak mondható reprezentációs mintázat megismétlését, vagyis Sziszüphosz hegyoldalon felfelé ívelő, majd pedig aláhulló szenvedésekkel teli sziklagörgetését viszi színre, hanem egy, a mitikus alakkal csak a cím prefigurációja által azonosítható, ilyen értelemben azt megtestesítő²⁹ előadó nem kevésbé gyötrődő és értelmetlennek tűnő vesződését. Így azt, hogy át- vagy kijusson a látottakat rögzítő eszköz elé helyezett vagy annak részét képező – transzparens jellegéből következően szinte csak a rajta lévő foltok/elkenődések miatt észlelhető, a közvetítettség szimbólumaként is tekinthető – üveglap/objektív mögül. Mivel azonban a különböző technomediális közvetítőrendszerek eltérő módon alakítják az esztétikai élményt és vizuális jelentéseket, a mítoszt újrajátszó videóinstalláció esetében nem elhanyagolható annak megemlítése sem, hogy az először az *InterMODEM* kiállítás (2007) egy önálló szobájában, egy falba süllyesztett, szemmagasságban lévő, megközelíthetőleg 100 cm-es TV-n volt látható, ahol a megjelenített alak mérete antropometrikusnak tűnt. Ekként pedig azt az érzetet

²⁹ Vagyis „[a] mítoszoknak nincs saját életük. Arra várnak, hogy életet öntsünk beléjük”. Albert CAMUS, *Prométheusz a pokolban*, ford. SZABOLCS Katalin = CAMUS, 148.

sugallhatta, mintha a kirajzolódó forma valóban ki szeretett volna törni a – fényt szintén kifelé sugárzó, ezáltal az irányultságot is meghatározó – TV, egyben pedig a fal síkjából. Ezt a fajta látszatszerűséget valósította meg egészen más formában a videó második bemutatása az *Under the Bridge* (2009) müncheni kiállítás keretein belül, ahol az szintén egy külön szobában, de már a falra kivetítve jelent meg a múzeum terének és a felvétel padlójának azonos szintbe helyezésével. Tehát a művész mindkét esetben kiaknázza azokat a muzeális-technikai feltételeket, amelyek a videó illuzív-immervív befogadásának másfajta lehetőségeit teremtették meg. Míg a TV-n sugárzott – nagy felbontású, kontrasztos, éles és részletgazdag minőségű – technikai (mozgó)kép esetében az alak emberléptékűsége, ezáltal pedig a mítosz egzisztenciális vonatkozásai domborodtak ki, addig a léptékváltást kieszköző projektor által vetített (mozgó)kép esetében a személy eltolt, „mitikus-isten” nagysága vált hangsúlyossá.



[3. kép] Süli-Zakar Szabolcs: *Sziszüphosz*, 2016, B24 Galéria, Debrecen (terv)
© a művész fotója

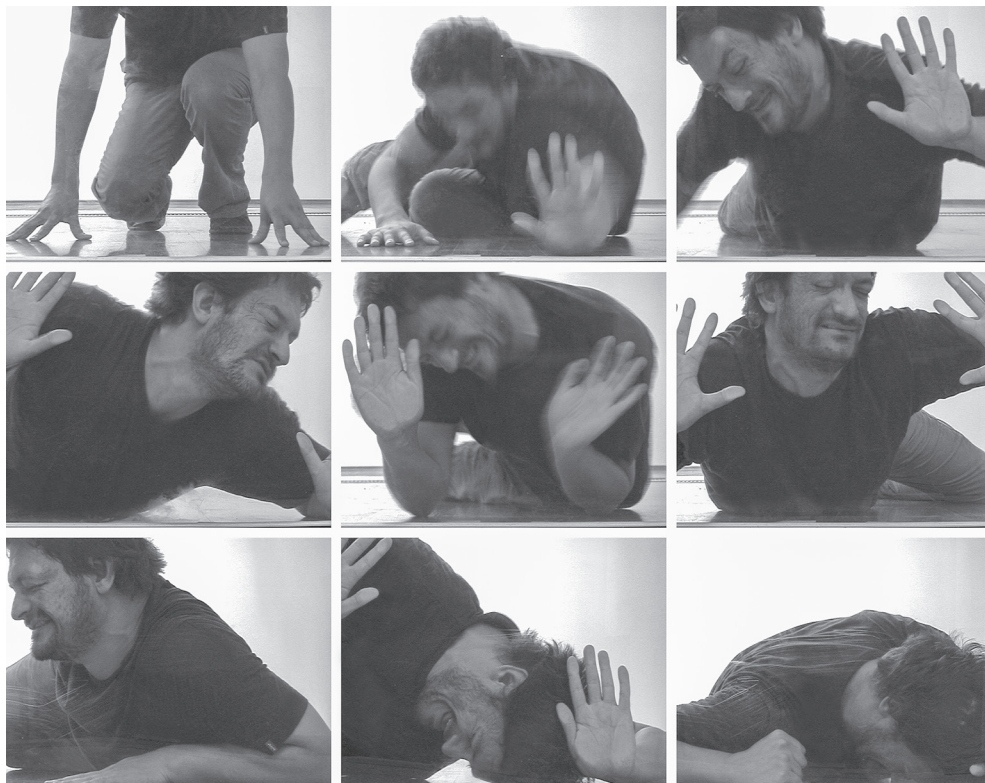
A felvétel legelején – és tulajdonképpen annak végéig – frontális, földre helyezett kameraállásból szemlélhetjük a relatíve üres, befejezett és minimális elemeket (fehér fal, laminált padló, szellőzőrács) tartalmazó belső teret. A kamera befogadói tekintetet szervező és irányító pozicionálása a látszólagos objektivitás ellenére ugyanakkor a kompozíciót nagyban meghatározó intenciót, egyfajta alulkomponált képkivágot sejtet. Ez leginkább a mozgóképen megjelenített redukált tér és ökonomikus

cselekvéssor jellegéből következően válik hangsúlyossá, ugyanis a médium a folyamatos, loopszerű, (ön)leleplező ismétlésen keresztül egyfajta metarefektív viszonyulást irányoz(hat) elő a nézőben, aki így a – mindig valahogy keretezett – látást lehetővé tevő banalitásokra figyelhet fel.³⁰ Tovább szemlélve a videót, pillanatok múlva határozott és lendületes léptekkel, tettekrezséget sugallva megjelenik a konvencionális-mundén öltözékű, a keretezés és perspektíva miatt ekkor még arctalan performer, aki aztán középtájkon, mintegy észrevéve az üveglapot/objektívet, megáll, majd kis idő múlva elindul annak, valamint az őt figyelő nézőnek az irányába.

Nem hagyható figyelmen kívül, hogy a kamera képkivágata a játékidő alatt a testet magát is felszeleteli, csak éppen átmenetileg mutat holisztikus képet, nem követi a cselekvőt, csak statikus szenvtelenséggel közvetíti, vagyis ilyenformán mindig csak a részleges hozzáférhetőséget/értelmezhetőséget markírozza. Amikor az előadó kellő – a test(részek) láthatóságát még nem ellehetetlenítő, de az arcot még mindig nem mutató – közelségbe érkezik, letérdel az üveg elé, óvatos, alig észrevehető mozdulatokat tesz az előtte található átlátszó felület felé. Egy adott, valamifajta hozzáérést sejtető momentumban azonban mintha – az elválasztottságra/elzártságra való ráeszmélésből következően – megriadna és visszahőkölne, ám csak egy rövid pillanatig. Ugyanis ezt követően az előadó – a mitikus szüzsé meghatározó motívumait idézve – hosszas és gyötrelmes perceként keresztül az egész testét használatba véve hol a tenyereivel, hol – Ana Mendiata vagy akár Jenny Saville hasonló fotóit idézve – fejével/arcával feszül neki az őt és a befogadót elválasztó üveglapnak. Ezután szenvedések közepette, felismerve kudarcra ítéltségét, vagyis az áthatolhatatlanságot, feláll, kihátrál, majd pedig kísértál a felvétel által keretezett térből – viszont csak addig, amíg a videoloop meg nem ismétli rögzített agóniáját. Ezeket a bizonyos értelemben rekurzív nekifeszüléseket az előadó nyögései kísérik, amelyek az erőfeszítések artikulálatlan, a phoné lehetőségeit el nem érő performatívumai. A nyögések mint eredendőbb vagy primordiálisabb expressziók nemcsak azt a tapasztalatot közvetítik, hogy az archaikus mítoszok bizonyos értelemben áthidalhatatlan, az érthetőséget szinte ellehetetlenítő, ám az értelmezés szabadságának lehetőséget is adó távolságban helyezkednek el, hanem azt is, hogy a szenvedés mint olyan csak kifejezhetetlenségében kifejezhető. Az üzenet nem megosztható egy tiszta és disztingvált, mások által is problémátlanul értelmezhető és „átérezhető” nyelven. Sziszüphosz így magára marad a gyötördéseivel, hasonlóan ahogyan a művész is az intenciójával, mert nem tud többet közölni annál a magára záródó ténynél, minthogy *közöl*. Mindemellett jól látható, hogy itt nemcsak a mítosz szcenikája rekonfigurálódik, hanem ennek függvényében az aktus reprezentációja is. Sziszüphosz nem sziklát görget, hanem egy üveglapon (médiumon) próbál áthatolni, amely ebben az összefüggésben alludálhatja a kő mozdíthatatlanságát is. A haptikus

³⁰ Vagyis Süli-Zakar videóújrajátszásának *immediatív* (közvetlen) effektusai éppen a videoloop mediális feltételei miatt válnak bizonyos értelemben *hipermediatívvá* (közvetetté). Vö. Jay David BOLTER, Richard GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2000, 20–51.

percepció, vagyis az érintés ugyanakkor ebben az esetben nem válhat a közvetlen hozzáférést biztosító megismerésformává, helyette a művészi kifejezés és befogadás már mindig is fordításműveletekre utalt mementója lesz csupán, melyet az üveglapon az erőfeszítések következtében megjelenő (test)nyomok, vagy a nyomok tűnékenységét is felmutató lehelet jelöl. Mindezek az áthatolási, kudarcos kísérletek egyrészt a szó szoros értelemben vett ex-pressziók, valami kifelé tartó, erő kifejtéssel járó nyomások, másrészt figuratív-allegorikus tekintetből úgy is olvashatók, mint a nézőt a befogadás dialogikus eseményében elérni kívánó művészi kifejezés vesződéségei.



[4. kép] Süli-Zakar Szabolcs: *Sziszüphosz*, 2008, videolooop (still).

Mindebből következően Süli-Zakar Szabolcs munkája, mint az önnön medialitását az ismétlések által előtérbe állító újrarájátszás annak válhat egyfajta (ön)kritikus példázatává, hogy amiként a megtettesített Sziszüphosz – a látszólagos taktilitás ellenére – képtelen a *limes*-ként vagy *inter esse*-ként felfogható üveglapon való átjutásra, úgy a művész is képtelen az intencióinak megfelelő, félreérthetetlen megnyilatkozásra, a befogadó közvetlen elérésére. Vagyis a remediált-újrásztuált mítosz mint vezéralakzat (Blumenberg) mindezzel azt a hermeneutikai és dekonstruktív belátást markirozza, miszerint az (esztétikai) kommunikáció bizonyos tekintetben maga is

értelmetlen: amennyiben – ciklikus szerveződéséből következően – az vagy a szüntelen, végnélküli újraértésre vagy/és a szakadatlan, nyugvópontot soha el nem érő félreértésre van kárhozthatva, amely ugyanakkor bármilyen (mindig csak részleges) megértési folyamat üdvözítő lehetősége is. Így formálódik a művészi újrajátszás folytonos elkülönböződést eredményező és revitalizáló gyakorlata által Sziszüphosz – az egzisztencializmus és abszurd bizonyos konzekvenciáit magába sűrítő, attól mégis eltérő – mítosza az örökös ismétlésre, a transzcendentális jel és jelentés elérhetetlenségére ítélt (esztétikai) közvetítés és megismerés, a produktív kifejezés és a receptív befogadás sajátos metakommentárjává. Ugyanis a végső értelemért vívott küzdelem maga is betöltheti az ember szívét. Boldognak kell elképzelnünk az ismétlést.

KOVÁCS EDWARD

PhD-hallgató

Debreceni Egyetem, Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola

kovacs.edward15@gmail.com

The Happy Impossibility of Expression and Reception

Myth and Re-enactment in Szabolcs Süli-Zakar's Experimental Video Installation Sisyphus

Abstract: This study explores the possible correlations between the aesthetic procedures of artistic re-enactments as a critical re-translations and performative modes of recontextualizing the events of the past and the mythical narratives/tropes preserved in cultural memory that mainly have been transmitted by literary and visual art history. These practices are still alive today through a contemporary Hungarian artwork, Szabolcs Süli-Zakar's video installation *Sisyphus*. The experimental artistic approach shows the myth of Sisyphus, which embodies certain insights of existentialism and the absurd, through reappropriation, becoming a specific metacommentary on aesthetic communication and cognition. It also addresses productive expression and reception, while condemned to eternal repetition and the inaccessibility of transcendental sign and meaning.

Keywords: myth, Sisyphus, expression, reception, appropriation

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/138-148.

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



Újrajátszás és körforgás: színház, tánc, történet*

Az elmúlt évtizedek során a múlt megőrzésének és hagyományozásának test-alapú gyakorlatai, valamint a kortárs tánc és színház esztétikái egyre látványosabb módokon kapcsolódtak össze. Ennek következtében a múlttal való viszony színrevitelekor felértékelődnek a test által generált energiák, ideértve gesztusok és koreográfiák újrajátszását, valamint a repertoáralapú logikát. Hangok, mozdulatok és a fizikai test anyagszerűsége kezdeményeznek teljesen újszerű párbeszédet az (el)múlttal. Így a múltbeli események felidézési módjai belép(het)nek a fluiditás, az eseményszerűség, sőt, adott esetben a stabilitás rendjébe. E kortárs gyakorlatok jelentőségének felismerésére és értelmezésére vállalkozó elméletek felhívják a figyelmet az archiválás és performativitás összefüggéseire, valamint a művészettudományok ebből fakadó metodológiai változásaira.¹ Így pedig egyre inkább megkérdőjeleződik a sokáig stabil entitásként elképzelt szöveges dokumentumok mindenhatósága és annak formája is a múlttal folytatott párbeszédben.

Test, archívum, repertoár

A színház- és performansztudomány keretein belül a dokumentáció performativitása, valamint a test emlékező és emlékeztető funkciója közösen mutat rá a történeti és művészeti események megmaradásának új lehetőségeire. Ennek a paradigmának az elméleti kereteit kétségkívül Diana Taylor 2003-as és Rebecca Schneider 2011-es könyvei fektették le, melyek az előadóművészetek, az élő művészet, a performativitás,

* A tanulmány elkészítése alatt Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban és a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-5 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásában részesültem.

¹ Diana TAYLOR, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham – London, Duke University Press, 2003; Rebecca SCHNEIDER, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London, Routledge, 2011; *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, eds. Amelia JONES, Adrian HEATHFIELD, Bristol and Chicago, Intellect, 2012; *Performing Archives / Archives of Performance*, eds. Gundhild BORGREEN, Rune GADE, Copenhagen, University of Copenhagen – Museum Tusulanum Press, 2013; *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, eds. Laszlo MUNTEAN, Liedeke PLATE, Anneke SMELIK, New York, Routledge, 2016; *Fluid Access: Archiving Performance-Based Arts*, eds. Barbara BÜSCHER, Franz Anton CRAMER, Hildesheim, Olms Verlag, 2017; *Artists in the Archive*, eds. Paul CLARKE, Simon JONES, Nick KAYE, Johanna LINSLEY, Routledge, 2018; *Agency: A Partial History of Live Art*, ed. Theron SCHMIDT, Bristol – London, Intellect and Live Art Development Agency, 2019.

az újrájátszás és a repertoár felől értelmezték újra a korábban államilag kontrollált, és rögzített, írásos tudás felől értelmezett archívumok és archiválási gyakorlatok lehetőségeit.² Taylor *The Archive and the Repertoire* című, dél-amerikai kultúrtörténetet vizsgáló könyvében a performansztudomány hasznosíthatósága és fontossága mellett érvel a kultúrakutatásban: „azáltal, hogy a forgatókönyveket és a narratívákat is vizsgálat tárgyává tesszük, kiterjesztjük abbéli képességünket, hogy közelebről elemezzük a megélt és az írott valóságot, a mindkettőt jellemző idézési gyakorlatokat, azt, hogy a hagyományok miként jönnek létre és miként versenyeznek egymással”.³ A múlt képzeteinek mozgásba hozataláról van itt szó: a statikusként elképzelt képeket és szövegeket körülfontó, azoknak kontextust biztosító játékrendről, ideértve a gesztusokat, a kimondott szavakat, a mozdulatokat, a táncot, az éneket, amelyek megismerése révén az archívumok is életre kelhetnek. Taylor határozottan az archívum fogalmának újraértékelése mellett foglalt állást, ami szerint a halott anyagok egyszerű megőrzésének lehetőségein túl érdemes a vizsgálódást kiterjeszteni olyan test-alapú gyakorlatok felé, melyek az élő testek materiális energiáiból merítik erejüket. Ennek megfelelően a test többé nem pusztán az archiválási folyamatok közreműködője (például a recepción, értelmezésen keresztül), hanem a különféle maradványok (emlékek vagy anyagok) életre keltője is, amennyiben újra használatba veszi azokat, például eltérő előadói gyakorlatokon keresztül. Ez pedig nem csupán performatív, hanem politikai szempontból is képes újrafogalmazni az archeológiai gyakorlatokba bekapcsolódó test szereplehetőségeit.

Ehhez képest Schneider *Performing Remains* című könyvében az archívumok felülvizsgálatát az újrájátszás műfaján keresztül végzi el. A szerző többek között rákérdez az előadóművészeti gyakorlatok azon axiómájára, miszerint az előadás mint olyan nem marad(hat) fenn, hiszen ellenáll az archiválhatóság kritériumainak, amennyiben nem dokumentálható, nem rögzíthető.⁴ Schneider meglátása szerint viszont az előadást/eseményt az elmúlással egyenlővé tevő logika (*performance as disappearance*) felülbírálatra szorul: „amikor egy olyan értelmezést privilegizálunk, mely szerint az előadás nem maradhat fenn, nem hagyjuk-e figyelmen kívül a tudás és emlékezés eltérő módozatait, melyek talán éppen úgy pozicionálódnak, ahogyan az előadás is, amely bár másként, de képes fennmaradni?”⁵ Schneider amellett érvel, hogy érdemes kilépni a nyugati, logocentrikus, objektum-központú archeológiai logikából, és ráismerni arra, hogy az események, előadások általában rendhagyó módon maradnak fenn. Vagyis másként, mint ahogyan azt megszoktuk: többek között ismételt mozdulatokon, gesztusokon és mimikákon, gyakran akár új testek bevonásán keresztül. A csontok (dokumentumok, anyagok, tárgyak) emlékezete helyett így megérkezhetünk az eltűnő és újra megjelenő hús (rituálék, testek, energiák) emlékezetéhez. Ez

² TAYLOR; SCHNEIDER.

³ TAYLOR, 32. (A külön nem jelölt helyeken az idegen nyelvű idézetek fordítása tőlem származik. – D. K.)

⁴ Vö. Peggy PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993, 146–149.

⁵ SCHNEIDER, 98–99.

az emlékezet ráadásul sajátos energetikai mezővel bír, amennyiben célja nem pusztán a múlt minél hitelesebb, teljesebb, szubjektív vagy objektív reprezentálása, éppen ellenkezőleg: a testen keresztül újra életre keltett, reanimált múltbeli esemény nem pontosságával tűnik ki, hanem vitalitásával. Mindez ráadásul a tudásátadás egy olyan módjára hívja fel a figyelmet, amelyik nem a ráció-alapú megértést helyezi a hierarchia csúcsára, hanem a fizikai átélésen, a test aktív bevonásán, a cselekedetek megismétlésén keresztül a szómán átszűrt megértés kerül a figyelem középpontjába. Ekképpen ez a tudásátadás jellegében performatív és előadás-központú, médiuma pedig a – szellemi és fizikai dichotómiát felülíró – élő, lélegző, cselekvő test.

Az újrajátszás mint a múlthoz való kapcsolódás és a múlt megismerésének speciális módja természetesen a művészettörténetek számára is jelentős módszertani elgondolássá vált. Ennek eredménye az Amelia Jones és Adrien Heathfield által szerkesztett 2011-es *Perform, Repeat, Record* című kötet, amelyik elsősorban az angolszász diskurzusban ismert performansz-, képzőművészek és színészek (többek között Orlan, Rabih Mroué, Carolee Schneemann, Franko B, Ron Athey, Tilda Swinton, Marina Abramović) aktív bevonásával vizsgálta a sokáig eltűnőként és megismételhetetlenként értett *live art* műfajait. Az időbeliség, megtestesülés, élmény kategóriáinak felülvizsgálata képezte a gerincét a tanulmány- és interjúgyűjteménynek, amelyik arra a módszertani kérdésre keresett minél sokszínűbb és több forrásból származó választ, hogy az élő művészet miként íródik bele a történelembe, melyek ennek a módjai, felületei, médiumai.⁶ Ebben a könyvben is külön figyelmet szenteltek az újrajátszás gyakorlatainak, valamint annak is, hogy ezek miként befolyásolták a vizuális művészetek, a performanszművészet és egyéb test-alapú művészetek területeinek önértését. Majd 2013-ban jelent meg a Koppenhágai Egyetem kiadásában a Gundhild Borggreen és Rune Gade által szerkesztett *Performing Archives / Archives of Performance* című tanulmánykötet, amelyik az archívumok, történelem és emlékezet megértésének új útjait vizsgálta, elsősorban az újrajátszás elméletein és gyakorlatain keresztül.⁷ A könyv szerzőgárdája a Performance Studies International nevű szervezethez kötődik, és különösképpen ahhoz a kutatási irányhoz, amelyik az előadás-dokumentáció és performanszok archívumbeli helyzete iránt érdeklődik, s amelynek következtében a dokumentáció és reprodukció kérdései, valamint a megőrzés, mediatizáció és átalakulás archívumon belüli gyakorlatai kerülnek fókuszba.⁸

A fenti elméleti keretek ráadásul különleges viszonyt ápol(hatná)nak az egykori keleti blokk, különösen hazánk test-alapú előadói gyakorlataival, illetve azok emlékezetével, történetírásával. Hiszen például a második nyilvánosság eseményeinek, a túrt és tiltott előadásoknak, illetve a gyakran hozzájuk kötődő kísérleti esztétikáknak

⁶ Amelia JONES, *The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History = Perform, Repeat, Record*, 9–25, itt: 11.

⁷ Gundhild BORGREEN, Rune GADE, *Introduction: The Archive in Performance Studies = Performing Archives / Archives of Performance*, 9.

⁸ *Uo.*, 11.

a kulturális emlékezetbe történő bekapcsolására vagy megerősítésére a performatív felidézés formái sajátos megoldást nyújthatnának. Ezek a megoldások ráadásul a – Kelet-Közép-Európában egyébként is a gyanú tapasztalata által övezett – dokumentum-alapú tudástermeléssel szemben vagy azzal párhuzamosan egy gesztikus, kinesztetikus, test-központú hagyomány jelentőségére is felhívhatnák a figyelmet. Így a test igazsága kerül(het) szembe a dokumentumok igazságával. Hogy mindez Magyarországon miért nem alakult mégsem teljesen így, tehát hogy a művészettörténet (ideértve a színház-, tánc-, performansz- és képzőművészetet is) performatív felidézései és újrajátszásai miért voltak sokáig kifejezetten alulreprezentáltak ebben a geopolitikai régióban, azt Czirák Ádám több, összefüggő szempontból közelíti meg: a tudáshagyományozódással szembeni általános bizalmatlanság, az ún. rendszerváltás által meghatározott identitásváltozások, illetve a traumafelhalmozódás történeti helyzetéből fakadó képtelenség a differenciált műltfeldolgozásra.⁹

Mindazonáltal ebben a régióban és máshol is egyre inkább észrevehető az, ahogyan a művészettörténet, illetve performansz- és színházstudomány kurrens diskurzusai megkérdőjelezik és kritika alá helyezik a múlt feleleveníthetőségének bevett kereteit. A továbbiakban pár kortárs példán keresztül kísérlem meg röviden bemutatni, miként épülhet be a mediális tudatosság, a testi energia, valamint a gesztusok körkörössége a múltat témájává emelő tánc- és színházi előadások esztétikájába.

*Táncos a dobozban*¹⁰

1986-ban Bozsik Yvette táncművész és Árvai György rendező a két évvel korábban alapított Természetes Vészek Kollektívával mutatták be *Eleven tér* című előadásukat.¹¹ A kollektíva azóta egy olyan sajátos esztétikáról vált híressé, amely a különféle művészeti ágak, műfajok és médiumok (tánc, performansz, film, videó, zene) közötti határok átjárhatóságát és újradefiniálását tűzte ki céljául. Árvai 2012-ben Góbi Rita táncossal és Imre Zoltán dramaturggal együttműködve *Végtelenbe zárva* címmel¹² vitte színre az *Eleven tér* kritikai újrajátszását. Meglátásom szerint a kísérleti tánc és body art hagyományait mozgató két előadás együttesen egy olyan tengelyt hozott létre, amely a mentalitásbeli és esztétikai rekurzivitás problémáját állította középpontba.

⁹ CZIRÁK ÁDÁM, *Újra lehet-e játszani a tiltott művészetet?*, Theatron, 2013/2, 13–25, itt: 23–24.

¹⁰ Az esettanulmány részletes elemzését lásd DERES Kornélia, *Az üvegekoporsó visszatér: A Természetes Vészek Kollektíva két előadásáról*, Táncstudományi Tanulmányok, 2021/1, 157–172; Uő., *Besúgó Rómeó, meglékelt Yorick: Dokumentumszínház, újrajátszás és az archívumok felnyitása*, Pécs, Kronosz, 2022, 94–126.

¹¹ Természetes Vészek Kollektíva, *Eleven tér*. Előadó: Bozsik Yvette, rendező, színpadkép: Árvai György. Bemutató: Szkéné, 1986. november 14.

¹² Természetes Vészek Kollektíva, *Végtelenbe zárva*. Előadó: Góbi Rita, rendező: Árvai György, dramaturg: Imre Zoltán, vizuális effektek: Korai Zsolt, Dínea László, Lenz Tünde, fények: Szirtes Attila, zene: Parabryó, maszk: Károlyi Balázs, jelmez: Szűcs Edit. Bemutató: Trafó, 2012. március 20.

Az *Eleven tér* a magyar tánc történet ikonikus darabjaként él a hazai kulturális emlékezetben.¹³ Az előadást övező művészeti-intézményi kontextus a moderntáncoktatás 1948-as betiltásától induló, a hazai táncszínházat meghatározó kettős struktúrához köthető. Ez a struktúra kettéosztotta a támogatott professzionális, valamint a nem támogatott és gyakran amatőrként megbélyegzett, alternatív táncformációkat. Ennek következtében az 1970–80-as évekre leggyakrabban éppen ezek a független csoportok szolgálták a kísérleti táncmozgalmak fontos terepeiként. Fuchs Lívia tánc-történéssz megállapítása szerint a kísérleti-alternatív tánc nyolcvanas évekbeli utolsó hullámát az jellemezte, hogy „[n]em volt fellépési lehetőség sem; mindenki nulláról indult, s egy-egy nyugati minta alapján próbált valamilyen mozgásvilágot kiépíteni, ami nem balett és nem néptánc. [...] Az induló alternatívok közül az egyetlen úgynevezett »profí« Bozsik Yvette volt, aki nem egyedül indult, hanem Árvai György képzőművész hatására».¹⁴

Az 1986-os előadás fókuszja egy szűk, 155 × 85 × 52 centiméter nagyságú üvegdobozba zárt női testre irányult.¹⁵ Az átlátszó doboz által kikényszerített redukált mozgásformák, az üvegfal szorító jelenléte, a dobozban mozgó test kényelmetlensége, sőt potenciális veszélyeztetettsége alakították az előadás esztétikáját. Az üvegekoporsóban lévő táncos, Bozsik Yvette által megtestesített lény helyzete pedig hűen tükrözte annak az országnak a klausztofób atmoszféráját és térpolitikáját, amely a bemutató idején még a vasfüggöny árnyékában létezett. A kései Kádár-rendszer hibrid irányítási formái, melyek a struktúra fenntartásával a konkrét módszereken lazítottak, illetve a nyolcvanas évek ideológiai-politikai fellazulásának abszolutizáló narratívái könnyen elfedték vagy relativizálták az évtizedeken keresztül kiépülő mentális és fizikai bezártság egzisztenciális tapasztalatait, valamint a szabadságnak nevezett kulturális különalkuk társadalmi jelentőségét. Ezek az alkuk hozzájárultak a késő Kádár-kor kulturális életére (a korábbi évekhez képest természetesen más formában és mértékben) jellemző bezártság és klausztofóbia elfedéséhez, ami egyben megágyazott a korszak társadalmi-strukturális reflexeinek 1990 utáni átmentéséhez is. Ezért nem hanyagolható el az *Eleven tér* kapcsán a Kádár-kor mint a klausztofóbia történeti tapasztalatát hordozó társadalmi és főként mentalitásbeli kontextus. Ezt az értelméletet a 2012-es *Végtelenbe zárva* című előadás még inkább megerősítette.

A Természetes Vészek Kollektíva ugyanis huszonhat évvel az *Eleven tér* bemutatója után az előadás alapszituációjához tért vissza azáltal, hogy a szóló táncost, Góbi Ritát egy hasonló üvegdobozba zárta be. Ugyanakkor fő kérdéseit az emberi szabadság határaitól újragondolta, és ennek következtében a színpadon egy olyan technológiai tájat mutatott be, amelyben a táncos teste nem pusztán az új előadó bevonása

¹³ PÉTER Petra, *Árvai György: Eleven tér, 1986.*

https://www.academia.edu/13861104/%C3%81rvai_Gy%C3%B6rgy_Eleven_t%C3%A9r_1986_
(Letöltés ideje: 2024. január 31. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

¹⁴ *Alternatívok: az első száz év*, szerk. RUPÁNYI Izabel, Budapest, Beszt Egyesület, 2011, 26.

¹⁵ PÉTER.

által íródott újra, hanem majdnem három évtized társadalmi és mediális változásain keresztül is. Habár az előadás hivatalosan nem címkézte magát sem újraterjesztésként, sem öndokumentációként, véleményem szerint mégis kiaknázta az archiválás és művészet kapcsolatát a saját archívum felnyitásán keresztül: az üvegalitkába zárt, bámuló tekinteteknek kitett női test képe tudatosan idézte fel a nyolcvanas évekbeli előadás esztétikai és politikai atmoszféráját, és azzal reflektív viszonyt alakított ki. Így a klausztofóbia tapasztalata az új technikai, társadalmi rendszerek által kialakított változásokkal is összefonódott. Ennek következtében az *Eleven tér* (1986) és a *Végtelenbe zárva* (2012) című előadások együttesen és egymás fényében gondolkodtattak el az emberi testet érő manipulációkról, valamint a különféle kulturális, történelmi és mediális kontextusokban létrejövő elnyomott életről.



[1. kép] Góbi Rita a *Végtelenbe zárva* című előadásban. Fotó: Mészáros Csaba

A *Végtelenbe zárva* főként a mediatizált társadalom tapasztalatát, valamint az ehhez kapcsolódó manipulációs technikákat vette górcső alá. Az alapszituáció az üvegdobozzal különféle csöveken keresztül összekötött létező korlátozott mozgásából, a biológiai és technomediális minőségek egymást kiegészítő szerepeiből, valamint a test technológiai ellenőrzéséből indult ki. Az előadás közben az *Eleven tér* által generált intertextuális és intermedialis elemeket is játékba hozta. Erre jó példa Luc Besson *Az ötödik elem* című, 1997-es filmjének megidézése, amelyben az üvegg kapszulába zárt Milla Jovovich bizonyos jeleneteit állítólag az *Eleven tér* egyik francia bemutatója inspirálta, minthogy azt nézőként Besson is látta. Így nemcsak Bozsik, de Jovovich is felsajlik Góbi kinézetén és mozdulatain keresztül. Ráadásul annak köszönhetően,

hogy az *Eleven tér* emlékezetét felidézte, remediálta és új kontextusba helyezte, az új produkció hatást gyakorolt a régi életciklusára is, meghosszabbítva, valamint újfajta politikai és esztétikai konstelláció(k)ba helyezve azt. Az újrajátszás értelmezéstörténetének alapvetése a műfeldolgozás kritikai metódusaként megjelenő művészeti újrajátszás, valamint a sokkal inkább a nosztalgia és (kor)hűség irányába nyitott történeti újrajátszás megkülönböztetése.¹⁶ A fogalom test-alapú (újra)értelmezése azonban arra is lehetőséget ad, hogy az életteliség és cirkuláló energiák felől is (meg-)érthető műfajról gondolkodjunk, erre ad példát a 2018-as *Artists in the Archive* című könyv, amelyben a szerkesztők az *enactment* terminus bevezetését szorgalmazzák.¹⁷ Az *enactment*, vagyis tulajdonképpen eljátszás, megelevenítés, előadás – az újrajátszás, vagyis *re-enactment* helyett/mellett – azon események esetében válik hasznossá, amelyek a felidézni kívánt előadáshoz kötődő kritikai, kreatív és transzformatív viszonyaiknak köszönhetően sokkal inkább a régi előadás életciklusát akarják meghosszabbítani, tehát a terminus energetikai szempontból is megragadhatóvá válik.

[E]zek az idézetek nem a régi művek rekonstrukciójában, reprodukciójában, vagy a múltbeli teljes jelenbelivé tételében érdekeltek, hanem sokkal inkább a régi előadás életciklusának folytatásában: ahol bizonyos elemek új kontextusba kerülnek és átalakulnak, valamint más eseményekkel kapcsolatos tudás vagy emlékek is megjelennek, amelyek szintén formálták őket.¹⁸

A *Végtelenbe zárva* című előadás esetében mindez azért is lényeges, mert nem pusztán az 1986-os előadás emlékét elevenítette fel, de a klausztofóbia performatív terét is (újra) élővé tette, annak társadalmi és kulturális tapasztalatával együtt. Innen nézve a két előadás együttesen mutatott rá arra a hamis ellentétre, amelyik az államszocializmusok és a kortárs kapitalista demokráciák állampolgárokhoz való viszonyai és megfigyelési struktúrái között húzódik. Mindez pedig még hangsúlyosabb lett a 2012-es előadáshoz kapcsolt két esemény (az *Áthallások – a 80-as évek (ellen)kultúrája – ma* című konferencia,¹⁹ valamint a *Manipulált terek* című installáció²⁰) miatt. Míg a konferencia az 1980-as évek magyar kulturális gyakorlataira és azok európai dimenzióira, valamint jelenben felelevenedő maradványaira fókuszált, addig az installáció szorosabban kötődött az 1986-os bemutató téridejéhez, illetve a *Végtelenbe zárva* szerves részeként pozicionálódott. Az üvegdobozba zárt női testek ismétlődő

¹⁶ GADÓ Flóra, *Újrajátszás, Színház*, 2017/7, 73.

¹⁷ Paul CLARKE, Simon JONES, Nick KAYE, Johanna LINSLEY, *Introduction: Inside and Outside the Archive = Artists in the Archive*, 11–23, itt: 14–17.

¹⁸ *Uo.*, 15.

¹⁹ *Áthallások – a 80-as évek (ellen)kultúrája – ma*. Meghívottak: Fuchs Lívía, György Péter, Horváth Sándor, Kamondi Zoltán, Nánay István, Rényi András, Schein Gábor, Szirtes János, Wessely Anna, moderátor: Imre Zoltán. Helyszín: Trafó, 2012. március 22.

²⁰ *Manipulált terek*. Konceptió: CZÉKMÁNY Anna, SZIRTES János. Helyszín: Trafó. 2012. március 20–22.

jelenléte tehát nem pusztán a hazai testközpontú előadások performatív megőrzésének lehetőségeire mutatott rá, hanem a diktatúrából demokrácia felé vezető út Kelet-Közép-Európára jellemző buktatóira is. Ennek következtében – az ideológiai és történeti különbségek ellenére nagyon is hasonló – hatalmi struktúrák ismétlődő, minduntalan újra felbukkanó logikája, ekképpen a múlt folytonos ismétl(őd)ése, valamint az erre adott egzisztenciális reflexek skálája is fontos elemévé vált a két bemutató által közösen felépített mátrixnak: a test az üvegkoporsó foglya maradt.

*Versengő Hamletek*²¹

Míg a Természetes Vészek Kollektíva elsősorban a történeti és esztétikai körforgásban találta meg a kritikai újrajátszás alapját, más színházi alkotók kultúr- és médiatörténeti horizontból közelítenek a műfajhoz. Az egyik legnevesebb amerikai kollektíva, a Wooster Group 2006-ban bemutatott *Hamlet* című produkciója²² ikonikus *Hamlet*-előadások és -filmek megidézésén és szó szerinti újrajátszásán keresztül vitte színre és forgatta fel a Shakespeare-játszás repertoárját és a Shakespeare-kultusz bizonyos sarokköveit. Az előadás során így nem pusztán és nem elsősorban Shakespeare drámája került a középpontba, hanem sokkal inkább a Shakespeare-nosztalgia ikonikus képzetei, a Shakespeare-játszás kulturális körforgása és tradícióalakító szerepe, valamint a *Hamlet* 20. századi ismertebb angolszász játékhagyományai. Így az előadás tulajdonképpen egy, a kortárs színháztudomány számára is alapvető kérdésre kereste a performatív választ: hogyan őrizhető meg a színészi alakítás, a játék, az előadás?

A kollektíva a nyugati világ egyik legismertebb és legtöbbet játszott, illetve műfaji, mediális és adaptációs értelemben is leginkább határátlépő Shakespeare-darabját vette elő. Ám helyett, hogy elrugaszzkodási pontjukat – a dramatikus színházi hagyományoknak megfelelően – az írott szövegváltozatban találták volna meg, produkciójuk kiindulópontja egy egészen konkrét hatvanas évekbeli színházi előadás, majd abból készült filmfeldolgozás volt. Így a Wooster Group *Hamletje* – követve W. B. Worthen találó megjegyzését – végső soron az archívum felforgatására tett kísérletet, méghozzá a repertoár felelevenítésén keresztül, amikor lebontotta az írás és az előadás, a rögzített és élő közötti dichotómiát.²³ A 2006-os előadás egy speciális és saját korában

²¹ Az esettanulmány részletes elemzését lásd DERES Kornélia, *Nosztalgia és újrajátszás: Egy Hamlet-repertoár kortárs színrevitele*, Tiszatáj, 2019/4, 62–70; DERES, *Besúgó Rómeó*, 127–159.

²² Wooster Group, *Hamlet*. Rendezte: Elizabeth LeCompte. Dízlet: Ruud van den Akker. Video: Andrew Schneider, Aron Deyo. Színészek: Scott Shepherd, Ari Fliakos, Kate Valk, Lola Pashalinski, Judson Williams, Daniel Pettrow, Casey Spooner, Dominique Bousquet, Alessandro Magania. Bemutató: Festival Grec, Barcelona, 2006. június 27.

²³ W. B. WORTHEN, *Hamlet at Ground Zero: The Wooster Group and the Archive of Performance*, Shakespeare Quarterly, 2008/3, 303–322, itt: 308.

úttörőnek számító film-színházi produkció, az 1964-es *Electronovision Hamlet*²⁴ rekonstrukciójára, illetve újrajátszására épült. A film John Gielgud Broadwayen futó *Hamlet*-rendezésének „hiteles színházi lenyomataként” került az amerikai mozikba annak idején – habár három egymást követő színházi előadás felvételéből szerkesztették egyetlen filmmé²⁵ –, óriási sikert aratva. A címszerepben Richard Burtont láthatta a közönség, s az előadás és a későbbi film is „Burton Hamletjeként” híresült el. A Wooster Group a filmfelvételt egy egykori színházi előadás forrásanyagaként kezelte, és a 2006-os bemutató során a színészek igyekeztek megismételni a filmkockákon látható gesztusokat, mozgást, beszédtempót. Így az alkotók egyszerre hoztak létre egy performatív dokumentációt a játékhagyomány megelevenítésén és tükröztesítésén keresztül, illetve popkulturális újrajátszást, hiszen „Burton Hamletje” a 20. századi Shakespeare-játszás egyik ismert mozzanataként maradt fenn a színházi és filmes emlékezetben. Mindeközben, Schneider elméleti paradigmájából szemlélve, a színészek újra élettélivé tették a fennmaradt nyomokat (filmkockák) és repertoárokat (a Shakespeare-játszás hagyományai).

A Wooster Group előadása során a kiindulópontul szolgáló egykori *Hamlet*-film jelenetei hatalmas vetítőlépcsőn futottak a háttérben, miközben a színészek mindezzel párhuzamosan igyekeztek pontról pontra leutánozni a filmkockákat: az 1964-es filmen látott gesztusokat, mimikát, hanghordozást, színpadképet, sőt, a térelemek újrendezésével a kameraállást is. A szoros utánzás így egyrészt megidézte a filmre vett színházi előadás élettéliségét, ugyanakkor a hiteles reprezentáció kísértetiességét és lehetetlenségét is színre vitte. Az előadás során létrejövő mediális kapcsolatok sajátos fénytörésben láttatták Shakespeare klasszikusát, zavart okozva ezzel a nézői észlelés rendjében. Eközben egy hipotetikus múltbéli előadás szellemét üldözve a produkció elbizonytalanította és megkérdőjelezte az azonosság, a hasonlóság és az idegenség fogalmát és (nézői) tapasztalatát.

Hogy a Wooster Group választása éppen a Gielgud által rendezett *Hamletre* esett kiindulópontként, az egyfelől a Broadway-produkció sikerességével, másfelől Richard Burton ikonikussá váló címszerepével, valamint a filmfelvételt övező rejtélyekkel²⁶ is magyarázható. Az 1964-es színházi produkció pénzügyi szempontból abszolút sikerként vonult be a Broadway színpadtörténetébe: százharmincnyolcszor játszották, amellyel kiérdemelte a leghosszabban futó New York-i *Hamlet* címét. Az ebből készült filmverziót – az ún. *Electronovision* technológia segítségével – tizenhét kameraállásból rögzítették, három egymást követő színházi előadás alapján, amelyeket

²⁴ *Hamlet*, rendezte: Bill Colleran, John Gielgud, 1964. szeptember 23.

²⁵ Global Shakespeare: Video and Performance Archive. <https://globalshakespeares.mit.edu/hamlet-gielgud-john-1964/>

²⁶ Egyes állítások szerint a felvétel a limitált számú mozivetítések után elveszett, illetve az *electronovision* technológia korai hibái miatt kép és hang szempontjából nézhetetlen, illetve élvezhetetlen felvételtől van szó. Robert KOEHLER, *Burton. Hamlet. Exhumed*, Los Angeles Times, 1995. március 12. http://articles.latimes.com/1995-03-12/entertainment/ca-41939_1_sally-burton

1964 júniusának és júliusának fordulóján játszottak.²⁷ Így az 1964. szeptember 23-án több mint kétezer amerikai moziban vetített *Electronovision Hamlet* film egyszerre szolgált speciális távolsági Broadwayt-élményként nézők hatalmas tömegei számára, valamint az ekkor – főként Elizabeth Taylорral való házassága miatt – botrányok és médiaérdeklődés által övezett sztárszínész, Richard Burton elektronikus-virtuális turnéjaként, aki színésziként és hírességként is alapjaiban határozta meg az előadást. A Wooster Group újrajátszásában szintén Burton alakja került a figyelem középpontjába, elsősorban a címszereplő, Scott Shepherd magas koncentrációt igénylő játékan keresztül, aki nem pusztán megismételte Burton filmen futó mozdulatait és mimikáját, de folyamatosan reflektált is az újrajátszás helyzetére.

Shepherd azonban nem pusztán Hamlet szerepét játszotta, hanem az előadás játékmestereként is működött: kontextust biztosított, reflektált az alkotófolyamatra, sőt, sok esetben az ő utasítására módosították a forrásanyagot. Például előre tekerték a felvételt, felgyorsítva a beszédet és mozgást, amelyet a színen lévő színészek is lekövettek. De volt, hogy bizonyos jeleneteket Shepherd utasítására átugrottak a filmből, így gyorsítva és rövidítve egy-egy felvonást. Mindez pedig kiegészült azzal, hogy az előadás terén a színészek többszörös kivetítőkkel, televíziós felületekkel, kamerákkal osztoztak. A hátsó, falméretű kivetítőn futott az 1964-es film, előtte egy kisebb televízió képernyőjén a színészek élő közeli képeit lehetett követni, ahogyan a vásznon lévő fejmozgást, testtartást és szövegmondást játszották újra, rendkívül pontos és aprólékos módon, a filmmel szinkronban. A Wooster Group tehát a színészi játékon és dramaturgián keresztül hívta fel a figyelmet arra, hogy Hamlet mint szereplő és a *Hamlet* mint dráma képzeiteit nem pusztán a szövegek korpusz alakította, hanem sokkal inkább a szöveg(változatok) különféle felhasználási módjai, tehát a repertoárokba kódolt és azok által tovább adódó értelmezési minták. Az előadás során felszínre hozták azokat a textuális, vizuális, akusztikus, gesztikus és műfaji rétegeket, amelyek együttesen hozták létre a darab kortárs interpretációját.

Így a 2006-os *Hamlet* nem pusztán adaptációként, hanem sokkal inkább a korábbi adaptációk, hagyományok és kultuszok történeteinek performatív vizsgálataként valósult meg. A Wooster Group előadása komplex módon mutatta be a darab hatását és felhasználási lehetőségeit a nyugati, még pontosabban az angol-amerikai kulturális kontextusokban. A háttérben futó filmvetítésbe ugyanis más filmes Hamlet-adaptációkból származó jelenetek is bekerültek, aminek következtében az eredet és hitelesség kategóriái folyamatos elmozdulásban voltak az előadás során, olyan kérdéseket tematizálva, mint hogy miképpen is befolyásolják a darab értelmezési kereteit a különféle mediális vagy játszási hagyományok. Az előadás tehát játékos, intermedialis módon reflektált a *Hamlet*-színrevitel hagyománytörténetére és a

²⁷ Olivier ASSELIN, Johanne LAMOUREUX, Christine ROSS, *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2008, 344.

különféle ikonikussá váló értelmezések, képek kortárs tudatban történő egymásba csúszására. A Burton-féle játék mellett egyéb *Hamlet*-részletek ráadásul az alakítás-történetek felől is újraolvasták Shakespeare előadott drámáját, hiszen a néző láthatta az 1964-es film jeleneti közé beillesztve Bill Murray Poloniusát a 2000-es Michael Almereyda-filmben, Charlton Heston Színészkirályát Kenneth Brannagh 1996-os adaptációjából, valamint Nathaniel Parker Laertesét Zeffirelli 1990-es feldolgozásában. Ez pedig felhívta a figyelmet arra, hogy a Shakespeare-darab bizonyos szereplőinek értelmezési konvencióit, illetve értelmezéstörténetét miként befolyásolta a színészi játék és egyes színészek emlékezetes alakítása. S miután a Wooster Group színészei e jeleneteket is újrajátszották, rámutattak arra is, hogy az eltérő történeti idők eltérő színészi konvenciói, az adaptációk változó sajátosságai miként is befolyásolják az adott karakter színrevitelét. A mozdulatok, testtartások, gesztusok, mimikák, szövegmondás újrajátszásai a színészi testet helyezték középpontba, az energia fennmaradásának lehetőségét, a filmen rögzített, megőrzött egykori alakítások lekövetése által újra elevenné tehető játékok.

Mindennek fényében elmondható, hogy a Wooster Group *Hamlet*-előadásának bázisa mind tematikai, mind formai értelemben a remediáció. Vagyis, bár a (látens) cél egy hipotetikus színházi előadás (Gielgud Broadway-rendezése Burton főszereplésével) rekonstrukciója a fennmaradt színház-film (*Electronovision Hamlet*) alapján, ám mindezzel párhuzamosan még fontosabbá válik a hiteles rekonstrukció lehetetlenségével való szembenézés színházi reflexiója. A folyamat, amely során a Gielgud-rendezés filmképei szó szerint életre kelnek a színpadon, a színházi előadás sajátos – Bolter–Grusin-féle²⁸ értelemben vett – hipermedialitására is képes rávilágítani. Míg az immedió egy adott médium közvetlen hozzáférhetőségének látszatát, s ennek eredményeképpen a valóság illúzióját állítja előtérbe (mint például a lineáris perspektívával operáló festészet, fotográfia és a narratív film), addig a hipermedió a különféle médiumok által meghatározott keret létét tudatosítja (mint például a színházban megjelenő audiovizuális médiumok, a diorama vagy épp a fotómontázs). Jay David Bolter és Richard Grusin érvelése szerint az immedió és hipermedió gyakran párhuzamosan működve alakítják a világról szóló tapasztalatokat. Ennek eredményeképpen a különböző művészeti formák is egyszerre hordozzák az immedió és hipermedió esztétikai tapasztalatait, amelyek ugyanakkor kulturális-történeti-ideológiai kontextusok által meghatározott észlelésminták. A színház mint hipermedium gondolata ennek alapján azt foglalja magában, hogy a színház mediális elrendezésénél fogva képes más médiumok konvencióinak, formáinak, módjainak, technológiáinak felmutatására, sajátos feszültségbe hozva azt a színészi testek fizikai jelenlétével és energiáival, miközben az ezek felismerését és rendszerezését lehetővé tevő befogódóra is számít. A szerzőpáros érvelése szerint a

²⁸ Jay David BOLTER, Richard GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 1999, 21–49.

hipermediáció logikája tudomást vesz a reprezentáció megtöbbszörözött aktusairól, és láthatóvá teszi őket. Míg az immediáció egységes vizuális teret sugall, a kortárs hipermediáció heterogén teret ajánl, amelyben a reprezentációt többé nem a világra nyíló ablakként képzelik el, hanem önmagában is keretezett jelenségként [as windowed itself] – olyan ablakokkal, amelyek más reprezentációkra vagy médiumokra nyílnak. A hipermediáció logikája megtöbbszörözi a mediáció jeleit, és így próbálja meg a gazdag emberi érzékelés tapasztalatát reprodukálni.²⁹

A hatvanas évekbeli filmkockák színpadi reprodukciója egyszerre idézett fel egy több évtizeddel korábbi *Hamlet*-értelmezést, valamint színpadi hagyományt, miközben a filmmé alakított színpadi előadás mediális sajátosságait és a Wooster Group ehhez fűződő viszonyát is színre vitte. Ráadásul a Gielgud-rendezés filmkockái mellett az azokat reprodukáló színpadi színészeket is filmre vették élőben, s kisebb televíziókon vetítették képeiket: mindez újabb keretet biztosított a médiumok és időrétegek játéka számára. A vetítőlátszó futó régi filmképek, az azokat színpadon reprodukáló színészek testi energiái, valamint az őket élőben közvetítő televíziós készülékek együttesen hozták létre azt a technológiai tájképet, amelyben a *Hamlet* változatos színreviteli lehetőségei és színházi-filmes hagyományai tulajdonképpen az időhöz való viszonyra kérdeztek rá. Mindennek során a színház hipermediális tér-időként újraalkototta más médiumok reprezentációs technikáit, tudatosítva ezzel a vizuális élmények összetettségét és létrehozva egyfajta köztes (in-between) mediációs állapotot.

A test visszatérése

Összességében látni tehát, hogy míg a Természetes Vészek Kollektíva két előadása együttesen hozta létre a történeti és esztétikai körforgásra alapuló kritikai újrajátszás jelenségét, a Wooster Group előadása magába építette egy régvolt előadás maradványát, így mutatva rá a (színészi) játék (újra)éltető, felforgató, időbeli és materiális linearitást felfüggesztő erejére. A fenti esettanulmányok is világosan jelzik azt, ahogyan a múlttal való kapcsolat (művészeti) kereteit újraalakította a test szerepének felértékelődése, aminek köszönhetően a korábban már említett repertoár, forgatókönyv, gesztusok és mozgások, koreográfiák dinamikái kerültek előtérbe. Míg a színház területén jellemzően a dokumentumszínházi alkotók (például a Rimini Protokoll vagy Milo Rau) elsősorban az újrajátszás és dokumentumanyagok feszültségének, dinamikáinak színrevitelével foglalkoztak, az újrajátszás ettől sarkosabb szerepet is betölthet a *live art*, vagyis a színházon kívül például a performanszművészet, a táncművészet, vagy összességében test-alapú művészetek egyéb területein. Mégpedig

²⁹ *Uo.*, 33–34.

annak a sajátosságának köszönhetően, hogy az újrájátszás a fenti művészetek történetének, megőrzésének és archívumainak egyik legfőbb problémájára – miszerint a test mint olyan nem archiválható – képes karakteres választ adni, így pedig a művészeti dokumentáció sajátos formájaként új lehetőségekre is rámutat. Sok alkotó esetében a saját művészeti archívum felnyitásával kapcsolódott össze az újrájátszás gyakorlata, ahogyan azt a Természetes Vészek Kollektíva fenti példája is mutatta. Máskor az újrájátszás régi, ikonikus előadások megőrzését, felelevenítését, valamint a rekonstrukció lehetetlenségének tudatosítását célozza, ahogyan azt a Wooster Group előadásánál is láthattuk. Ráadásul, amint arra Amelia Jones is felhívta a figyelmet, a történeti és művészeti események újrájátszása azt is elősegít(het)i, hogy az életteliség politikai, ideológiai, módszertani szempontból gyakran (túl)terhelt kategóriáját kritikával kezdjük szemlélni, s így végre új fénytörésben kérdezhessünk rá a (művészet)történetekben az esemény sajátos, narratívaképző státuszára.³⁰

DERES KORNÉLIA
 egyetemi adjunktus
 Eötvös Loránd Tudományegyetem
 deres.kornelia@btk.elte.hu

Re-enactment and Circulation: Theatre, Dance, History

Abstract: In recent decades, contemporary dance and theatre performers have explored various ways in which bodily energies, sounds, movements, gestures, and choreographies can initiate dialogues with the past. Current artistic encounters with past historical events have thus entered the realm of fluidity, eventfulness, and, in some cases, destabilization. The article discusses how Theatre, Art, and Performance Studies have integrated the notion of repertoire and re-enactment as body-based methods of addressing the past. Calling attention to the connection between archival and performative practices, the article presents two brief case studies on how (re-)enactment can become the basis of various dance and theatre productions. While works by the Természetes Vészek Kollektíva (Hungarian Collective of Natural Disaster) underlined the circularity of historical and aesthetic dynamics, a production by the US-based Wooster Group showed the vital and subversive nature of presence and acting.

Keywords: Re-enactment, Theatre, Dance, Wooster Group, Collective of Natural Disaster

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/149-161.

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



³⁰ JONES, 17.

Újrajátszani, ami nem történt meg

A performatív műltfikciók nemzetközi és magyar példái

Az újrajátszásokat áttekintő összefoglalások gyakran visszatérő eleme, hogy a művészi célú reenactmentek aligha hoznak létre valódi ismétlést.¹ Alapvetően állnak távol ettől a céljai, hiszen nem lemásolni akarnak egy korábbi – akár művészi, akár másként létrehozott – munkát, gyűjteményt, cselekvést, akciót, gesztust. Nem rekonstruálni akarják egy szinguláris esemény vagy alkotás jelentését, sokkal inkább az origináléhoz képest eltérő, de azzal összevethető mai értelem létrehozása érdekli a művészeket. A különbség adódhat egyfelől magából az újramondásból, azaz a narratíva egyes jeleneteiből, amelyeket a résztvevők játszanak el, másfelől az adott projektnek az eredetivel szembeni kritikus pozíciójából, ironikus távlatából. A rekonstrukciós célú történelmi újrajátszások esetében viszont gyakran felmerülhet az autenticitás igénye, hogy a jelenbeli résztvevők minél pontosabban élhessék újra a már elmúltat. Egyrészt az emlékezetben történő, alaposabb rögzítés vágyával, másrészt úgy, hogy újraalkalmazható legyen a múltbeli esemény jelentése az értékrend vagy a kollektív identitás jelenbeli formálásával összefüggésben, harmadrészt pedig műltfeldolgozó,² vagyis terapikus szándékkal – s az utóbbi két lehetőség nemcsak a történelmi, hanem a művészi újrajátszások céljai között is számon tartható. Mindezek érdekében az alkotók és a résztvevők igyekeznek minél hitelesebben rekonstruálni az eredeti kontextust és jelentéseket, ám ők is tisztában lehetnek azzal, hogy az adott történelmi esemény egyedi, és csak elvileg lehetséges megismételni: hiszen egyszer már megtörtént, az újra színrevitel nem ugyanaz lesz, mint a korábbi, nem helyettesíthető az előbbi az utóbbival.³

¹ Lásd például *Reenactments: Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, hg. Anja DRESCHKE, Ilham HUYNH, Raphaela KNIPP, David SITTLER, Bielefeld, Transcript Verlag, 2016; André LEPECKI, *Singularities: Dance in the Age of Performance*, London, Routledge, 2016, 115–143; Stefano MUDU, *Under the Sign of Reenactment = On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, eds. Cristina BALDACCI, Susanne FRANCO, Torino, Accademia University Press, 2022, 99–109, itt 99–101. – Magyarul például SÜLI-ZAKAR Szabolcs, *Kiállítás [Műleírások] = Re:Re. Művészi újrajátszás: Az újrajátszás művésze*, szerk. SÜLI-ZAKAR Szabolcs, Debrecen, MODEM, 2023, 180; valamint lásd ehhez a jelen kötetben olvasható tanulmányát is.

² Vö. GADÓ Flóra, *Performatív műltfeldolgozási gyakorlatok: A művészi újrajátszás*, Műértő, 2021/4–5, <https://amu.hvg.hu/2022/02/22/performativ-multfeldolgozasi-gyakorlatok-a-muveszi-ujrajatszas/> (Letöltés ideje: 2024. május 30. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

³ A fenti összefoglalás forrásai: Antonio CARONIA, *Never Twice in the Same River: Representation, History and Language in Contemporary Re-enactment = RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, eds. Antonio CARONIA, Janez JANŠA, Domenico QUARANTA, Brescia, LINK Editions, 2014, 5–16, főképpen 13–16; Inke ARNS, *Narrative = The Routledge Handbook of Reenactment Studies: Key Terms in the Field*, eds. Vanessa AGNEW, Jonathan LAMB, Juliane TOMANN, London – New York, Routledge, 2020, 152–155,

A megismételhetőség, az újra-játszás kérdésessége vagy lehetetlensége kiemelt módon merülhet fel akkor, ha olyan múltbéli események performatív feldolgozásáról van szó, amelyek bizonyosan nem vagy nem úgy történtek meg, mint ahogyan azokat később újra színre viszik. Pseudo-historikus újrajátszásoknak nevezhetők e művészeti – noha történelmi reenactmentnek is tűnő – projektek, amiként szintén figyelembe veendő az a narratív munkák (a kontrafaktuális történetírás és a fikciós irodalom), amelyek mind azt a látszatot keltik, mintha valóságos eseményeken alapulnának.⁴ Pedig olyan történelmi koholmányok ezek, amelyeknek a hamisítások és médiahoaxok, a meghekkelt képek és filmek, valamint a narratív szövegek ahhoz hasonlóan lehetnek hordozói, ahogyan a valós, vagy annak gondolt történelmi és kortárs események sem közvetlen, hanem mindig is mediatizált élményként, a kurrens tömegmédián keresztül, illetve a tömeges archiválás feldolgozási mechanizmusainak, közvetítőrendszereinek szűrőin át válnak hozzáférhetővé vagy megtapasztalhatóvá számunkra. (Hasonló közvetítettségen keresztül a privát emlékezetünk, így férünk hozzá a saját személyes és családi, kisközösségi múltunkhoz is.)⁵

Ebben a tanulmányban a John L. Austin fogalomhasználatára építő Peter Burke nyomán olyan *performatív közlések*ként értelmezhető aktusokat és artefaktumokat igyekszünk számba venni, amelyek „a múlt nyelvét használják ahhoz, hogy a jelenről mondjanak valamit”⁶. Ám most csupán olyan külföldi és magyar, művészi és részben amatőr újrajátszásokra, valamint szépirodalmi és történetírói munkákra fókuszálunk, amelyek egészében vagy bizonyos mértékben áltörténelmi, kontrafaktuálisak. Ezeket a – művészeti mezőhöz tartozó, illetve nem művészeti területeken megvalósuló – performatív műltfikciókat az újrajátszás-kutatás (reenactment studies) kevésbé vizsgálta rendszerezett módon.

itt 151; Christina BALDACCI, *Re-Presenting Art History: An Unfinished Process = Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, eds. Christina BALDACCI, Clio NICASTRO, Arianna SFORZINI, Berlin, ICI Berlin Press, 2022, 173–182, itt 175–179; Mario CARRETERO, Brady WAGONER, Everardo PEREZ-MANJARREZ, *Introduction: Approaching Historical Reenactments = Historical Reenactment: New Ways of Experiencing History*, eds. Mario CARRETERO, Brady WAGONER, Everardo PEREZ-MANJARREZ, New York – Oxford, Berghahn, 2022, 1–2; Tyson RETZ, *Inside Historical Reenactment = Historical Reenactment*, 149–162, itt 151.

⁴ Boros Lili jelen számban közölt tanulmányában pseudo- vagy fiktív újrajátszásoknak nevezi ezeket, szembeállítva a rekonstrukciós szándékú történelmi újrajátszásokkal.

⁵ Domenico QUARANTA, *RE:akt! Things that Happen Twice = RE:akt! Reconstruction*, 45–46, 49.

⁶ Peter BURKE, *Co-memorations: Performing the Past = Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*, eds. Karin TILMANS, Frank VAN VREE, Jay WINTER, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, 105–118, itt 106.

Pszeudo-historikus művészi újrajátszások

A performatív művészet az utóbbi évtizedekben nem volna működőképes média alapú dokumentáció nélkül, ami korántsem pusztán archiválást jelent, hanem sok esetben éppen a rögzítés az elsődleges célja és megjelenési formája. Ekképpen a – valós/lehetséges/kitalált skálán mindig kockázatosan elhelyezhető – *történelmi tudás és narratíva*, valamint egy adott *esemény* újrajátszása aligha elválasztható a mediatizáltságtól.⁷ Az effajta újrajátszások egyik jól ismert példája Rod Dickinson és Tom McCarthy *Greenwich Degree Zero* (Greenwich-i nulla fok) című munkája (2006). Az installáció egy olyan esemény hamis, ám lehetséges dokumentációját mutatja be információközlő eszközök (újságok, kivágott cikkek, röpiratok, fotók, filmrészletek, térképek, tárgyak) manipulálásával, amely valójában sohasem történt meg. A francia anarchista, Martial Bourdin a greenwich-i csillagvizsgáló ellen 1894. február 15-én ténylegesen megindított támadása ugyanis kizárólag a művészi újrajátszás interpretációja szerint volt eredményes, a valóságban a terrorcselekmény meghiúsult. A Dickinson–McCarthy-féle projekt azt mutatja, hogy az effajta reenactment gyakorlatában a múltbéli események referenciái, amelyek a jelenben megérthető jelentésért felelnek, csupán a sokféle lehetőség egyikének tekinthetők. Nem rekonstruálnak, hanem azt mutatják meg, hogy mennyire képlékeny és könnyen formálható a múlt.⁸

Dread Scott nagyszabású projektje, az 1811. januári, New Orleans melletti rabszolgázadást újrajátszó *Slave Rebellion Reenactment* (2019) hasonló elvek alapján formálódott. Ugyanis míg az amerikai történelem legnagyobb rabszolgafelkelését néhány nap után leverte az ültetvényesek sebtében felállított milíciája és az orleans-i kormányzó által összegyűjtött erők, kivégezve vagy bebörtönözve a lázadókat, addig a bő 200 évvel későbbi újrajátszás eredményesen végződött. Az eredetihez hasonló nagyszabású, azaz két napon át tartó, több száz, korabeli öltözetet viselő, felfegyverzett, zászlókat lengető, éneklő és jelszavakat skandáló – többségében afro-amerikai – szereplő hosszú folyóparti menetelés után be tudott vonulni a városba, és győzelmesen ünnepelt a történelmi központban. Az éveken át körültekintően előkészített, alaposan és művészi módon dokumentált, filmre is vett, a közösségi médiában szintén nyomon követhető, a társadalmi támogatásra és közösségi bevonódásra nagy hangsúlyt helyező performatív aktus nyilvános vitát generált, és számos izgalmas kérdés megfogalmazását tette lehetővé. Milyen következménye lett volna az Egyesült Államok és a világ történelmére, ha az 1811-es felkelők a valóságban is sikerrel járnak? Mi lett volna, ha nemcsak a saját felszabadításuk sikerül, hanem megszűnik a rabszolgaság is? Miként viszonyultak az újrajátszás 2019-es résztvevői a saját felmenőikhez, illetve az egykori felkelők mai (New Orleans-i

⁷ Inke ARNS, *A történelem megismétli önmagát: Úrajátszás-stratégiák a kortárs (média) művészetben és performanszban*, ford. LAKÓ Zsigmond = *Re:Re. Művészi újrajátszás*, 23, 41; QUARANTA, 45–46.

⁸ Rod DICKINSON, *Projects / Art Works: Greenwich Degree Zero*, 2006. <https://www.rodickinson.net/pages/greenwich/project-greenwich.php>; QUARANTA, 49; Janez JANŠA, *SS–XXX – Die Frau Helga: The Borghild Project Reconstruction = Uo.*, 108.

és környékbeli) leszármazottjai ehhez az eseményhez? A diadalmas reenactment hogyan értelmezte át a város tereit, miképpen formálta újra a történelmi és a jelenbeli narratívákat, illetve keretezte újra a közösségi emlékezetet a kortárs társadalmi turbulenciák, rasszista megnyilvánulások és emlékezetpolitikai viták idején?⁹ Scott projektje kiválóan illusztrálja Domenico Quaranta ama megállapítását, hogy a performancia alapú újrajátzások olyan autentikus események, amelyek sokszor nem színházi jellegű térhez kötődnek, hanem a való élet helyszíneire, itt és most történnek, a nézők pedig nem közönségként, hanem tanúkként gondolhatók el.¹⁰

Eva Kernbauer nemrég megjelent monográfiája rögzíti, ami a fent bemutatott két példából is látható: az újrajátzások nemcsak hiteles forrásokon, hanem fikciókon is alapulhatnak, s vihetnek színre áltörténelmi megközelítéseken alapuló elbeszéléseket is. Ekképpen művészi módon jelenítik meg a (korábbi) lehetséget, a jelenhez képest már elmúlt vagy éppen időben párhuzamos alternatívát, amely sokszor utópisztikus, de akár egyszerre közéleti provokáció is lehet.¹¹ Kernbauer egy erősen politikai elkötelezettségű projektet elemez: Yael Bartana művészeti és politikai utópiáját, amely a történelmi traumák gyógyítása és egyszersmind a tudatos irritáció céljával készült el. Az *And Europe Will Be Stunned* (És Európa meg fog döbbenni) című munkát (2007–2011) rövidfilm-trilógiában dolgozta fel a művész, ám a projekthez saját honlap és közösségi médiajelenlét, szöveges és vizuális anyagok, valamint számos részvételi performansz, diszkusszió és kongresszus kapcsolódott. (A filmtrilógiát először a 2011-es Velencei Biennálé lengyel pavilonjában mutatták be.) A kontrafaktuális projekt szerint egy fiktív szervezet, a *Lengyelországi Zsidó Reneszánsz Mozgalom* arra törekszik, hogy visszajuttassa Lengyelországba azt a 3,3 millió zsidó származású személyt, akiket deportáltak és meggyilkoltak a holokauszt idején. A projekt a kontrafaktuális politikai imaginációt kapcsolta a modernista propagandafilm színrevitelének filmnyelvi hagyományaihoz, helyezte esztétikai összefüggésbe. A „mi volna, ha” / „mi lett volna, ha” kérdésekkel azt firtatta, hogy a *visszatérés* problémája miképpen válna a *jelenben* politikai realitássá: hogyan lehetne gyógyítani a közös lengyel-zsidó traumát? Milyen újabb feszültségeket okozna több millió zsidó hazatérése? Mit jelentene mindez Lengyelországnak a saját történelméhez fűződő konfliktusos viszonya szempontjából? stb.¹² Bartana projektje a művészeti gyakorlatban igazolja Inke Arns ismert felvetését: „a múltra való hivatkozás nem »történelem a történelem

⁹ *Slave Rebellion Re-enactment*. <https://www.slave-revolt.com/>; a művész portfóliója: https://www.dreadscott.net/portfolio_page/slave-rebellion-reenactment/; Adrian ANAGNOST, *Dread Scott's Slave Rebellion Reenactment: Site, Time, Embodiment*, Canadian Art Review, 2021/2, 59–74.

¹⁰ QUARANTA, 49–50.

¹¹ Eva KERNBAUER, *Art, History, and Anachronic Interventions Since 1990*, New York – London, Routledge, 2022, 39–40, valamint lásd még a monográfia *Counterfactual History, Parafiction, and the Critical Ends of Utopia* című fejezetét: 160–172, itt 160–163.

¹² KERNBAUER, 163–171. A projektet követő élénk viták, pozitív és negatív reakciók az aktuális politikai és társadalmi kihívásokról szóltak: a lengyelországi zsidó kultúrához való viszonyról és az antiszemitizmusról, a közel-keleti helyzetről és a cionista mozgalomról, a migrációról és hasonlókról. *Uo.*

kedvéért«, hanem a múltban történtek jelenbeli relevanciájáról szól. [...] a művészi újrajátszások nem a múlt afirmatív megerősítését jelentik, inkább a jelen megkérdőjelezését azáltal, hogy visszanyúlnak olyan történelmi eseményekhez, amelyek kitörölhetetlenül bevésődtek a kollektív emlékezetbe.”¹³

A műtfeldolgozás performatív lehetőségeivel – megemlékezési alkalmakkal, újrajátszásokkal – foglalkozó Peter Burke finomítani próbálta az olyan kulturális antropológusi állításokat, melyek szerint a közösségi ünnepek a konszenzuális meggyőződést viszik színre: a „múlt egyezményes interpretációját”, amely a „jelenre vonatkozó közös nézetekhez” kapcsolódik. Burke ugyanis feltette az alapvető kérdést, hogy „kik azok az »ők«”? [...] Nincs kizárva senki az emlékezetközösségből? Mindenki (gazdag és szegény, férfi és nő, idős és fiatal) ugyanazt a történetet mondja el?” Az egyik lehetséges válasz szerint a megemlékezési rítusok valóban hozzásegíthetik a közösséget a konszenzushoz, akik, azonosulva a múlttal, megsemmisítik vagy tagadják az attól való távolságot, illetve a felfogásbéli eltéréseket.¹⁴ Az efféle felfogások úgy értelmezik a történelmi újrajátszásokat, mint „az emlékezet megtestesült és performatív formáit”, szoros összefüggésben azzal, hogy „jelentést adjanak egy közösség múltjának”, s ezzel hozzájáruljanak ahhoz, hogy a felidézett események a közösségi emlékezet integráns részét képezzék.¹⁵ Másfelől viszont – Burke így véli – az emlékezet közösségi színrevitelei, évfordulós ünnepei gyakran éppen „a töréseket vagy repedéseket mutatják meg a közösségen belül”, a résztvevők egymással ellentétes interpretációit ’ugyanazon’ performatív alkalomra vonatkozóan, s Burke szerint mindez kitermelheti az ellenemlékezetek létrejöttét, illetve az emlékezetháborúkat.¹⁶

Kontrafaktuális történetírói és szépirodalmi műtfikciók

Amennyiben a *Greenwich Degree Zero*, a *Slave Rebellion Reenactment*, az *And Europe Will Be Stunned* és az ezekhez hasonló projektek megragadhatóvá tesznek egy olyan pillanatot, amely már a kortársak vagy az utólagos értelmezők számára válaszútként fogható fel, illetve amelytől kezdve az esemény következményei másképpen alakulhattak volna, akkor érdemes figyelni arra, hogy az ilyen áltörténelmi újrajátszások szemlélete érintkezik a kontrafaktuális történetírás felfogásával, valamint az alternatív történelmi narratívákat performáló szépirodalmi művekkel és történetírói munkákkal. Bár az „alternatív”-nak, „virtuális”-nak, „spekulatív”-nak vagy „hipotetikus”-nak is nevezett historikus irányzattal szemben a történészcehen belül máig erős a gyanakvás, és többen ahistorikusnak vélik a „mi lett volna, ha...” kezdetű felvetéseket, viszont a történetírás paradigmaváltásai újabban több szakmabelit nyitottá tettek erre

¹³ ARNS, *A történelem*, 23.

¹⁴ BURKE, 108.

¹⁵ CARRETERO, WAGONER, PEREZ-MANJARREZ, *Introduction*, 5–6.

¹⁶ BURKE, 108.

a populáris regiszterben (cikkek, esszékötetek, internetes oldalak, rajongói közösségek) már több évtizede népszerű felfogásnak az érvényesítésére saját történetírói praxisukban. Persze, az alternatív történetírás lehetőségeit már jóval korábban, legalább Thuküdidésztől, illetve Liviustól kezdve mérlegelték egyes historikusok az elmúlt két és fél évezred során. A 19. század közepső harmadától kezdődően pedig az effajta szépirodalmi munkák váltak egyre népszerűbbé. Előbb a napóleoni időköt követő Franciaországban jelent meg néhány ilyen – Charles Renouvier regényétől kezdve uchroniának is nevezett – prózai mű. A 20. század elején különösen az angolszász irodalomban terjedő időutazásos elbeszélések egy része szintén figyelembe veendő. Nagyobb számban pedig a század közepső harmadának történelmi kataklizmáira (illetve – ezek analógiájára – a korábbi történelmi eseményekre) reflektálva formálódott e műfaj, a 'lehetséges/alternatív világok' fikciós keretében: átfedésben a sci-fi-, a fantasy- és a disztópia-irodalommal, főképpen az USA-ban. Népszerűsége egyik csúcspontjára az 1960-as években ért Philip K. Dick, újabban pedig Philip Roth regényeivel.¹⁷ E hibrid műfajt áttekintve nemcsak azt a kutatói, olvasói tapasztalatot lehet megfogalmazni, hogy az effajta művekben elmosódottabbnak tűnik a határ a fikcionalitás és a realitás között, mint a hagyományos történelmi regényekben és elbeszélésekben, hanem azt is érdemes (nehéz) kérdésként rögzíteni, hogy miképpen lehet egyáltalán felismerni a fikciós szövegekben a kontrafaktualitást, ha a szépirodalmi művek definíció szerint nem lehetnek tényszerűek.¹⁸

Az alternatív történelmi témákat feldolgozó szépirodalmi szövegek népszerűsége minden bizonnyal hatással volt a – „tény” és a „fikció” szélsőséges elválasztását egyébként is megkérdőjelező – posztmodern történetírás számos képviselője szemléletének és témaválasztásának módosulására a kontrafaktuális történetírás irányába (amiképpen a historikusok munkái is visszahathattak az alternatív történelmi próza alakulására). Kezdetben, az 1990-es évek végétől a későbbi sztártörténész, Niall Ferguson publikált ilyen megközelítésű könyveket.¹⁹ Újabban a teoretikus és módszertani finomítás kerül a középpontba: Alexander Demandt például azt hangsúlyozza, hogy érdemes meghatározni bizonyos, válaszótnak tűnő múltbéli pillanatokat, és a kikövetkeztetett elágazási ponthoz visszamenve alapos érveléssel felállítani az egyes, lehetségesnek gondolt

¹⁷ A történetírói és szépirodalmi munkák áttekintése, az irányzat legfontosabb kérdéseinek számbavétele magyarul: Gavriel ROSENFELD, *Miért a kérdés, hogy „mi lett volna, ha ...?”: Elmélkedések az alternatív történetírás szerepéről* [2002], ford. SZÉLPÁL LÍVIA, Aetas, 2007/1, 147–160; CZEGLÉDI ANDRÁS, *Ukrónia és vidéke*, Budapest, Typotex, 2021. – A műfaj történetét egyik legújabb összefoglalása: RYUKTA RAGHUNATH, *Possible Worlds Theory and Counterfactual Historical Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 2020.

¹⁸ Andreas Martin WIDMANN, *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung Untersuchungen an Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg Ransmayr*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2009; Kathleen SINGLES, 'What If?' and Beyond: *Counterfactual History in Literature*, *The Cambridge Quarterly*, 2011/2, 180–188.

¹⁹ *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, ed. Niall FERGUSON, New York, Basic Books, 1997; Niall FERGUSON, *The Pity of War*, New York, Basic Books, 1998.

forgatókönyveket, számba venni a meg nem valósult lehetőségeket, hiszen csak ezek alapos végiggondolásával tűnhetnek valószínű alternatíváknak a feltételezett történések.²⁰ Ez a történetírói gyakorlat segítheti a valóban megtörtént (legalábbis: megtörténtként interpretált) események, a lezajlott (azaz: akként értelmezett) folyamatok pontosabb rekonstrukcióját, az aktorok döntési mechanizmusainak jobb megértését, a mozgatórugók feltárását, valamint elgondolásaik elhelyezését a vakvéletlen és a történelmi determinizmus szélsőségei közötti skálán. Ám a történetírói lehetőségek korlátozottak, hiszen a kontrafaktuális történetírás művelőinek folyamatosan szembesülniük kell azzal az alapvető rendszer- (s még inkább: káosz)elméleti kihívással, hogy egy kikövetkeztetett választút feltételezett ösvényén vagy ösvényein elindulva minden egyes lépés után exponenciálisan nő a lehetőségek száma (voltaképpen tehát a kiszámíthatatlanság), így a létrehozott struktúrákban nagy lesz a bizonytalanság. Gyenge történelmi referencia esetén vagy ennek teljes hiányában, illetve a *'mit is próbál megérteni a történész?'* hermeneutikai szakadékában tehát meglehetősen kétségesnek látszik megbízható modellt alkotni azokról a lehetségesnek vélt kimenetekről, amelyekhez a meghatározónak vélt vagy akként kijelölt múltbéli pillanatok vezethetnek.²¹

Már a 20. század eleji német történetírás több meghatározó mestere – így például Friedrich Meinecke az 1930-as években – hiábavalónak, homályban tapogatózásnak és fantáziálásnak nevezte az effajta elágazásokon elinduló történészi próbálkozást.²² Persze, a legtöbben korábban és őket követően is hasonlóan gondolkodtak, s ezért vállalkozott kevés történész és igen ritkán arra, hogy szisztematikus módon felépítsen egy *virtuális* múltat. Még úgy is, hogy a posztstrukturalista elveket integráló történészek azzal is tisztában vannak, hogy szintén nem vagy alig valamivel lehet pontosabban elbeszélni a „ténylegesen megtörtént” múltat: a „történelmi igazság” hozzáférhetetlen vagy nem is létezik. Hiszen a (bármilyen) történelmi narratívák, akár csak az ezek forrásaikként értelmezett szövegek, képek, filmek stb., egy valaha volt valóságot korántsem megjelenítenek mimetikus módon, hanem – elbeszélői eljárások alkalmazásával – konstruálják azt, elhomályosítva a történetírás és az irodalom elválasztásának Arisztotelész nyomán (egyedi kontra általános; megtörtént kontra valószínű; tényszerű kontra lehetséges) korábban hangsúlyozott határvonalait.²³

A kontrafaktuális történelmi értekezésekhez és szépirodalmi művekhez hasonlóan az első fejezetben tárgyalt áltörténelmi újrajátszások alternatív narratíváinak vonatkozási

²⁰ Alexander DEMANDT, *Ungeschehene Geschichte: Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...?*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011. Lásd VARGA Péter András, *Kontrafaktuális filozófiatörténet? A „Mi lett volna, ha...?”-kérdések használata a történettudományban és jelentősége a filozófiatörténet-írásban*, Magyar Filozófiai Szemle, 2014/4, 31–59, itt 39–41.

²¹ Minderről filozófiatörténelmi aspektusból lásd VARGA, passim.

²² Meineckét idézi VARGA, 31–32.

²³ Lásd erről GYÁNI Gábor, *Mimézis és reprezentáció: Tény és fikció kapcsolata = Tény és fikció: Tudomány és művészet a nemzetépítés büvkörében a 19. századi Magyarországon*, szerk. LAJTAI Máttyás, VARGA Bálint, Budapest, MTA BTK TTI, 2015, 11–24.

rendszere a valós (legalábbis valósnak gondolt) történeti események sora. Ezek valamely ismerete azért szükséges, mert ekképpen lehetséges az adott irodalmi mű vagy történetírói szöveg, a művészeti vagy pszeudo-historikus újrakészítés résztvevője, illetve nézője számára egyáltalán értelmezhető – azaz valami *ismert és valós referenciához képest eltérő* – a kibontakozó alternatív történeti tabló. Vagyis úgy épülhet fel egy hihető világ a befogadó számára, ha a performálódó forgatókönyv-változat, valamint a múltban és/vagy a jelenben ténylegesen megvalósult szcenárió között érzékelhetővé válik valamiféle *hasadás* vagy *feszültség*: a história „divergálási pontja” (point of divergence), ahogyan Kathleen Singles fogalmaz a kontrafaktuális történetírás és főképpen a történelmi fikció kapcsán.²⁴ Abban mindenképpen egységesnek tűnnek az itt bemutatott kontrafaktuális történetírói irányzat képviselői és a szépirodalmi művek szerzői, elbeszélői, hogy vállaltan a jelenükből tekintenek a múltra, és a történelmet jórészt instrumentumként használják saját koruk megértéséhez.²⁵ E tekintetben hasonlóan prezentistaként gondolkodnak, mint a „re-enactment” fogalom collingwoodiánus értelmezéséből²⁶ kiinduló művészi (és így az első fejezetben értelmezett pszeudo-historikus) újrakészítések alkotói, illetve mint azoknak a történelmi reenactmenteknek a létrehozói, akik szintén jelenbeli relevanciákkal dolgoznak.²⁷

„Mintha”-újrakészítések

Az előző két fejezetben áttekintett pszeudo-historikus újrakészítések, valamint a kontrafaktuális történetírás és szépirodalom narratívái egymáshoz hasonlóan mutatnak jelentős mértékű divergenciát a valós eseményektől, amennyiben a lehetséges kiindulási ponttól kezdve *jelentősen más* („alternatív”) szcenáriókkal számolnak. A fentiekhez képest valamivel kisebb mértékben tér el például a – reenactment-kutatásokban, így jelen kötetünkben is többször elemzett – *Téli Palota ostroma* újrakészítése (1920), mert a referenciaként tekintett „eredeti” eseménnyel *összeegyeztethető* narratívát formált. Mert bár igaz, hogy 1917 novemberében (az orosz naptár szerint október 25-én) az ostrom nem történhetett meg abban a nagyszabású és látványos, dokumentálható, „propagandacélú”²⁸ formában, ahogyan azt három évvel később tömegekkel „újra”játszották, hiszen a Téli Palotát alig védték, feltűnést alig keltő „(nem-)esemény” volt, csupán egy

²⁴ Kathleen SINGLES, *Alternate History: Playing With Contingency and Necessity*, Berlin, Walter de Gruyter, 2013, 7.

²⁵ ROSENFELD, 149, 150.

²⁶ Vö. Robin G. COLLINGWOOD, *A történelem eszméje*, ford. ORTHMAYR Imre, Budapest, Gondolat, 1987, 114. – Bővebben lásd jelen számban Gyáni Gábor tanulmányát, valamint RETZ, 152–159.

²⁷ Vanessa AGNEW, *History's Affective Turn: Historical Reenactment and its Work in the Present*, *Journal of Theory and Practice*, 2007/3, 299–312.

²⁸ ARNS, *A történelem*, 31.

kisebb puccs zajlott le a helyszínen.²⁹ Azonban ez a politikai-katonai cselekvés mégiscsak megalapozta, hogy az 1920-as újrájátszás ne legyen radikálisan ellentmondóként értelmezhető az eredeti történéseknek, vagyis a divergencia nem az esemény lényegét, hanem mértékét érinti. Ekképpen a bolsevik propagandistáknak volt miből kiindulniuk, s a minimális referencia jelentősebb következményeihez igazodva vittek színre immár egy nagyszabású eseményt: „újrastrukturálva” ezzel a közelmúltat, megformálva a Szovjetunió keletkezési narratíváját, alapítási mítoszáat, a forradalom későbbi emlékezetét.³⁰ Ezért a *Téli Palota ostromát* (1920) Sylvia Sasse, illetve Inke Arns „mintha”-újrájátszás-nak („as-if” reenactment) nevezi, olyan produkciónak, amelyet a bolsevik propagandisták úgy konceptualizáltak, mintha az valaminek a pontos újrájátszása volna, noha csak színlelték, hogy a három évvel korábbi történelmi esemény megismételt performanciája.³¹

Egyes „mintha”-újrájátszások – az első fejezetben bemutatott pseudo-historikus művészi újrájátszásokhoz hasonlóan – a commemoráció aktív és dinamikus eszközeiként értelmezhetők: társadalmi jellegű projektek.³² A „mintha”-újrájátszásokat ugyanis több esetben közéleti relevanciákkal bíró évfordulós alkalom motiválja, amely jubileumokról – a performatív eszközökkel végrehajtott megemlékezési alkalmakat vizsgáló Peter Burke szerint – általánosságban is elmondható, hogy „kevésbé foglalkoznak azzal, ami valójában történt, mint inkább azzal, hogy az emberek miképpen hiszik, vagy hogyan szeretnék elképzelni, ami történhetett”. Burke e megfogalmazását egy olyan commemorációs hagyomány példájával illusztrálja, amelynek referenciális eseménye számos újabb kutatás szerint „sohasem történt meg”:³³ az az aktus, amikor Martin Luther 1517-ben, Mindenszentek ünnepének előestéjén kiszögezte a wittenbergi Schlosskirche kapujára 95 tételből álló vitairatát, amely a katolikus egyház búcsúcédulákat áruló gyakorlatával, valamint ezzel összefüggésben számos teológiai kérdéssel szemben érvelt.

²⁹ A „(non-)event” kifejezést lásd ARNS, *Narrative*, 153. – A helyzetre vonatkozó magyarázat: „Az Orosz Ideiglenes Kormány székhelyét nem a forradalmi tömegek támadták meg [mint az 1920-as újrájátszásokor és majd Szergej Eisenstein 1927-es *Október* című filmjében], hanem a Vörös Gárda maroknyi csapata, amely fogságba ejtette a miniszterek egy csoportját, akik már korábban megadták magukat.” *Uo.*, 152.

³⁰ *Uo.*, 152–154. (Arns az „újrastrukturálni a múltat” kifejezést Steve Rushtontól kölcsönzi.)

³¹ Sasse interpretációja szerint az 1920-ban megformált ostrom tömegszínházi funkciója lehetővé tette, hogy a későbbi (nemzetközi) megismétlések modellje legyen, valamint egyfajta „pre-enactment” a (nemzeti) forradalom sikeréhez. SYLVIA SASSE, *Reenacting Revolution? Theater and Politics of Repetition = The Russian Revolution as Ideal and Practice: Failures, Legacies, and the Future of Revolution*, eds. THOMAS TELIOS, DIETER THOMÄ, ULRICH SCHMID, London, Palgrave Macmillan, 2020, 35–50, itt 38–39; ARNS, *Narrative*, 153.

³² CARRETERO, WAGONER, PEREZ-MANJARREZ, *Introduction*, 7. – Bill Niven nemrég olyan kutatásokat sürgetett, amelyek azzal foglalkoznak, hogy miképpen lesz a pusztán szemlélődő tevékenységen alapuló, gyakran egy-egy emlékmű körüli közösségi megemlékezésből legalább részben újrájátszással megünnepeelt alkalom. BILL NIVEN, *On Motives for Reenactment: The Kindertransport = Historical Reenactment*, 19–32, itt 21.

³³ BURKE, 107.

Az egyébként is rendszeresen megtartott egyházi és más kulturális jellegű megemlékezések 2017 októberében kulminálódtak, amikor a reformáció kezdetének 500. évfordulóját ünnepelték. Elsősorban a protestáns világban rendeztek nagyszámú ünnepeket, istentiszteletet, díszelőadást, tudományos konferenciát. Ezeken, valamint a populáris megemlékezési alkalmakon a 95 tétel kiszögezése volt az a gesztus, amelyre a legtöbb esetben utaltak, vagy jelenítették meg vizuális elemként valamiféle újrátzás formájában. Számos országban idézték fel, illetve élték át protestáns gyülekezetek, egyházi, szakmai és más közösségek az epizódot úgy, hogy kiszögezték (vagy inkább kiragasztották) Luther tételeit, például a saját templomuk kapujára vagy más középület ajtajára. E performatív megemlékezési alkalomhoz kapcsolódóan különböző formájú megemlékezéseket rendeztek: gyakran a búcsúcédulák kérdését és a lutheri teológia néhány más vonatkozását középpontba állító hitvitákat.

A tételkiszögezés lutheri epizódja persze nemcsak a jubileumi évben, hanem korábban és azóta is a reformációtörténet talán legismertebb, legtöbbször hivatkozott emlékezeti eleme, az evangélikus hagyomány és a tágabb protestáns identitás fontos része, s az első centenárium (1617) óta a lutheranizmus képileg is talán legtöbbször ábrázolt jelenete. Noha a tételkiszögezés némi nyomára bukkanhatunk 1517 közeléből, az aktussal kapcsolatos megfogalmazásokat először a Luther halála utáni időszakból találunk. A történeti referenciája tehát kérdéses: a nemzetközi kutatások eredményeit mérlegre tevő, a saját vizsgálatait is összegző Ittzés Gábor reformációtörténész szerint „hitelességét jelenleg sem egyértelműen igazolni, sem cáfolni nem tudjuk”.³⁴ Ezért volna érdekes az e jelenetre reflektáló – tág értelemben vett, hiszen történelmi, művészi és amatőr – reenactmenteket számba venni és önálló tanulmányban elemezni: a tételkiszögezésnek legalább az 500. évforduló alkalmából, de akár a korábban és azóta is lezajlott színreviteleinek nemzetközi és hazai példáit. Nemcsak Wittenbergben, hanem az eredeti helyszíntől elszakadva bárhol máshol is – mindenhol elegendő szokott lenni egy-egy középület nagyobb méretű kapujának tér- és időkijelölő használata.³⁵ Az újrátzásokat gyakran amatőrök vitték színre a 2017-es jubileumon (és akár máskor is), inkább ünneplési, illetve vitaindító céllal, s kevésbé művészeti okokból, de azért esztétikai szempontokat is figyelembe véve – és sokszor abban a tudatban, hogy valóban egy megtörtént aktust játszanak újra. (Még vizsgálandók az arányok, de úgy tűnik, hogy az ilyen alkalmak koncipiálói, szervezői és résztvevői sok esetben nem voltak tisztában a történelmi vagy művészi reenactment hagyományával: a gyakorlattal és az eszközeivel, a céljával és a problémáival.) Ezek a tételkiszögező gesztusok

³⁴ ITTZÉS Gábor, *Reformáció és ünnep: Hogyan lett október 31-e a reformáció kezdetének évfordulója?*, Credo, 2017/3–4, 47–63, itt 59.

³⁵ Ízelítőül: a 2017 októberi, nagyszámú németországi újrátzáson túl érdekes például az Oxfordi Egyetem Történelmi Intézetéhez kapcsolódó oktatók és hallgatók által szervezett reenactment. Ennek rövid dokumentációja: <https://editions.mml.ox.ac.uk/topics/event-details/2017-10-31-2.shtml>, valamint reflexiója: <https://blog.shakespearesworld.org/2017/11/27/remember-remember/> – Magyarországi evangélikus példákat sorol 2017-ből, de korábbi is említi: ITTZÉS, 47–48.

– még ha korlátozott is a történeti referenciájuk – voltaképpen rituális újraelőadások („ritual re-enactments”), mégpedig abban az értelemben, ahogyan Paul Connerton bemutatja a megemlékezési szertartásokat: a definíciója szerint ezek szavakkal és cselekedetekkel ismételt, valamint periodikus jellegű performatív aktusok.³⁶

A reformáció félévezredes jubileumának említett alkalmai a fentebbiekben írottak értelmében „mintha”-újrajátszásokként gondolhatók el. Hiszen bár hiányolhatjuk ezeknek az 1517. október 31-i történeti referenciáját (illetve amennyiben mégis történt aznap tételkiszögezés, akkor pedig figyelmet kevésbé keltő „[nem-]esemény”³⁷ volt), azonban az újrajátszások szcenáriója az 1517. őszi történésektől mégiscsak kevésbé divergált.³⁸ Ugyanis – amint Ittész áttekintése alapján világosan látható – a 95 vitatétel akkor már bizonyosan létezett írásos formában: pontosan október 31-e volt az első dátum, amelyről a tételek teljes szövege adattal igazolható, hiszen Luther ekkor küldte el egy levél mellékleteként Brandenburgi Albert mainzi érseknek. Valamint maga Luther is utólag ehhez a dátumhoz kapcsolta a reformok elindulását, a búcsúcédula-árusítással szembeni fellépését, hitvitáit: erről éppen a tizedik évfordulón emlékeztek meg Lutherék Wittenbergben.³⁹ Egyfelől a pontos dátum mítosza, másfelől pedig a tételkiszögezés performatív aktusának kommemorációs hagyománya tehát valóban igyekszik kötődni Luther nyilvános reformatori fellépéséhez. Hiszen annak kontroverzteológiai lényegét, illetve tágabb intervallumát sűríti magába szimbolikus módon, emlékezhelyként – a mainstream hagyományban a centenáriumi évforduló óta, tehát immár több mint 400 éve.⁴⁰

Egy (sosem volt) reformációs hitvita aktualizáló újrajátszása a debreceni líciumfánál

A reformáció félévezredes jubileumának magyarországi megemlékezései közül érdemes figyelembe venni egy 2017. október 28-i debreceni alkalmat is. Itt nem a lutheri tételkiszögezést felelevenítve ünnepeltek, hanem a város hagyományából választottak egy emlékezeti elemet: a reformáció korához kötött líciumfa legendáját. A 2017. október végi, *Hitvita a líciumfánál: Mai kérdések a reformáció hőskorának hangulatában* című rendezvényt a „Szólj be a papnak” elnevezésű, az év februárja óta működő ökumenikus – református, evangélikus, katolikus – debreceni közösség (2018-tól már bejegyzett

³⁶ Paul CONNERTON, *Megemlékezési szertartások*, ford. NAGY László = *Politikai antropológia*, szerk. BABARCZY Eszter et al., Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium, 1997, 64–82, itt 75–79.

³⁷ ARNS, *Narrative*, 153.

³⁸ A szóhasználat: SINGLES, 7.

³⁹ ITTÉSZ, 49–50.

⁴⁰ Az első centenárium szerepéről e folyamatban lásd Wolfgang FLÜGEL, *Konfession und Jubiläum: Zur Institutionalisierung der lutherischen Gedenkkultur in Sachsen 1617–1830*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2005.; Thomas Albert HOWARD, *Remembering the Reformation 1617, 1817, and 1883: Commemoration as an Agent of Continuity and Change = Protestantism after 500 years*, eds. Thomas Albert HOWARD, Mark A. NOLL, Oxford – New York, Oxford University Press, 2016, 25–51; ITTÉSZ, 52–54.

egyesület), illetve annak vezetője, Berecz Péter szervezte és moderálta.⁴¹ A közösség az alapítástól fogva rendez vitaesteket etikai, hitéleti és társadalmi problémákról, mely alkalmakon tudatosan mai nyelven szólalnak meg a keresztyénységről, és missziójuk első sorban a fiatalokra, illetve az egyháztól távolabbi érdeklődőkre irányul. A 2017. október végi alkalmukon – mely a Reformáció Emlékévéhez kapcsolódott, noha annak nem hivatalos programja volt – a reformáció időszakában jellemző hitviták „gyakorlatát”, „atmoszfériját”⁴² kívánták feleleveníteni egy rövid dramatizált játékkal, alkalmi színpadon, ám korántsem az autenticitást keresve, hanem a profiljuknak megfelelően aktuális, tehát a mai közönséget érdeklő kérdéseket tárgyalva, némi humorral. Két blokkban szervezték meg az alkalmat: előbb egy félórás, előre megírt, egymással egyeztetett vita zajlott a városi térben, a Szólj be a papnak állandó résztvevői, egy evangélikus és egy református lelképásztor, valamint egy domonkos szerzetes részvételével.⁴³ Ezután interaktív beszélgetés következett a közeli kávézóban: a három főszereplő válaszolt a közönség spontán kérdéseire (a bálványozás aktualitásairól, teológiai különbségekről, az egyház örök reformációjáról, az emberek személyes megújulásáról).⁴⁴

A Szólj be a papnak közösség a reformációkori hitvita újrajátszásának helyszínéként azt a térséget jelölte ki, amely mellett a debreceni líciumfa (licium halimifolium) tenyészik: a Kálvin téren, a Nagytemplomtól mintegy 15 méterre északnyugatra, a Püspöki palota tövében.⁴⁵ A 2017-es esemény annyiban egyedi alkalom volt, hogy a debreceni

⁴¹ A 2017. október 28-i vita Facebook-eseményének leírása: „Hova jutottunk 500 év alatt? Egy kálvinista, egy lutheránus és egy domonkos prédikátor. Megelevenedik a reformáció ősi műfaja. Nyilvános hitvita aktuális kérdésekről. Helyszín a Liciumfa, amely a hagyomány szerint egy 16. századi hitvita nyomán sarjadt ki. Ezt követően kötetlen beszélgetés a résztvevőkkel a Karakter 1517 kávézóban. Szeretettel várunk mindenkit!” <https://www.facebook.com/events/703359656521328> – A 2017. október 28-i vitát két blogbejegyzés vezette fel, ezeket a Facebookon is megosztották. Az első a 17. századi magyarországi felekezeti hitvitákról szólt, azok egymást erősen inszinuáló jellegét mutatta be röviden: https://szoljbeapapnak.blog.hu/2017/10/17/valogatott_beszolások_a_17_szazadból; a második viszont a 16. századi felekezeti közötti megbékélés keresésére hozott egy német példát: https://szoljbeapapnak.blog.hu/2017/10/21/a_fiatal_reformator_es_az_idosodo_foapaca_esete

⁴² A fogalomhasználat a Szólj be a papnak közösség „Városom reformációja” című, kreatív debreceni események támogatására kiírt önkormányzati pályázatra beadott koncepcióleírásából származik. Ezúton köszönöm Berecz Péternek, a közösség vezetőjének, az esemény szervezőjének és moderátorának, hogy megismertette velem a pályázati anyagot, illetve szóban is egyeztethettünk a 2017-es alkalom céljairól, lezajlásáról.

⁴³ Berecz Péter emlékezete szerint a félórás, nyilvános hitvita szövegét ő írta meg, egyeztette a három lelképásztorral, akik javítás nélkül elfogadták. A szöveg leírata: https://szoljbeapapnak.blog.hu/2017/10/29/korunk_balványai_es_az_osi_fa – Berecz szíves közlése szerint az alkalomról nem készült hangfelvétel (ahogyan a *Szólj be a papnak!* rendezvénysorozat egyéb 2017-es rendezvényeiről sem, az archiválás csak a következő évektől vált gyakorlattá).

⁴⁴ Ahogy az előző jegyzetben jeleztük, az alkalom második részét, a kávéházi beszélgetést sem archiválta hangfelvétel, rövid ízelítő viszont megnézhető a YouTube-on: *Hogyan reformálódhatunk meg saját életünkben?* <https://www.youtube.com/watch?v=c3TE9Ko1Qi0>. További forrásunk: az esemény fentebb jelzett koncepcióleírása, valamint Berecz Péter visszaemlékezése.

⁴⁵ A hitvita újrajátszásához hivatalos kérelmet kellett beadni a közterület használatára a Debreceni Közterület Felügyelethez. Ezt a Szólj be a papnak közösség nem tehetette meg, mert csak 2018-tól lett bejegyzett egyesület, ezért a Debreceni Evangélikus Egyházközség intézte. E 21. századi kérelem némiképpen

megemlékezések történetében a líciumfához sosem kötődött ünnepi rítusrend. Az iskolai (Református Kollégium), illetve templomi reformációs alkalmak (minden év október 31-én) az 1880-as évek végén váltak rendszeressé Debrecenben. Az ünneplések szabadtéri helyszíne – amikor a megemlékezés kilépett a Református Kollégiumból, illetve a Református Nagytemplomból – a két épület közötti Emlékkert volt, de nem az átellenben lévő líciumfánál, hanem az Emlékkert 1895-ben felállított Gályarab emlékoszlopánál – koszorúzással, kórusénekekkel, ünnepi beszéddel.⁴⁶

A „semfűsemfá”-nak és „ördögcérná”-nak is nevezett líciumról az alábbi legenda olvasható – kisebb különbségekkel – az odarögzített emléktáblán, a városi útikönyvekben és másutt. Eszerint az 1530-as évekbeli reformáció idején Debrecenben szolgált a hitújítók prédikátora, a „lánglelkű apostol”, Bálint pap. Vele szemben állt a váradi kánoknak is titulált Ambrosius, aki egy hitvita hevében letört egy líciumvesszőt, a földbe szúrta, és gúnyosan azt mondta: „Akkor lesz a ti hitetekből valami, ha ez a dudva fáva nő.” Erre Bálint így válaszolt: „Akkor fa lesz belőle.” A gally az évszázadok folyamán fává növekedett, amiképpen a református vallás is Debrecenben lett a legvirágzóbb.

A legenda szövegével szemben a példány tényleges elültetését a botanikatörténeti vizsgálatok a 18. század utolsó harmadára datálták: növényteni értékét idős kora és a cserje esetében ritkaságnak számító, fává erősödött habitusa adja.⁴⁷ Egy korábbi, forrásfeltáró kutatásunkból az derült ki, hogy a líciumfa első említései a 19. század utolsó harmadából maradtak ránk, már ekkor „ösi”-ként tartották számon.⁴⁸ Am még évtizedekig nem bukkant fel a fenti legenda, csupán olyan említésekkel találkozunk, hogy Debrecen első református püspöke, Melius Juhász Péter (1532–1572) ültette. A legenda első írásos megfogalmazása – és nagy valószínűséggel a megformálása is – Ferenczy Ferenc cikke a Debreczeni Képes Kalendárium 1914-re kiadott kötetében.⁴⁹ Innen vette át aztán számos városi kalauz és más orgánumok. A 20. század második évtizedében történt tehát a hagyomány hobsbawn-i értelemben vett „feltalálása”.⁵⁰

humorosnak tűnik a 16. századi debreceni reformációtörténet fénytörésében: hiszen Luther formálódó mozgalmának természetesen nem lehetett területfoglalási engedélyt kérni a térnyeréshez, a nyilvános utcai hitvitához és a líciumfa elültetéséhez, azaz a protestantizmus szárba szökkenéséhez.

⁴⁶ Bővebben lásd FAZAKAS Gergely Tamás, *Emlékezet és térhasználat – Nemzeti és felekezeti ünneplés Debrecenben a 19. század második felében*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2022, 111–143. (*A reformáció emlékezete és október 31. ünneplése – Debreceni térhasználat a 19. század végi felekezeti ellentétek idején* című fejezet.)

⁴⁷ RAPAICS Raimund, *Öreg fák, ősi legendák*, Természettudományi Közlöny, 1929. december 15., 721–735, a debreceni líciumfáról: 734–735; PRISZTER Szaniszló, *A lícium magyarországi története*, *Kitaibelia*, 2004/2, 25–30.

⁴⁸ FAZAKAS Gergely Tamás, „*Melius fája*”: *A debreceni líciumfa elfeledett emlékezeti rétegei*, publikálás előtti kézirat, 2023.

⁴⁹ FERENCZY Ferenc, *Az egyháztéri százados lícium: Debreczeni legenda* = Debreczeni Képes Kalendárium az 1914. közönséges esztendőre, Debrecen, Debrecen szab. kir. város Könyvnyomda Vállalata, [1913], 118–121.; külön füzetben is kiadták, ugyanazzal a címmel, ugyanazokkal a kiadási adatokkal.

⁵⁰ ERIC HOBSBAWM, *Inventing Traditions = The Invention of Tradition*, eds. ERIC HOBSBAWM, Terence RANGER, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 1–14. – Lásd még RICHARD BRADLEY, *Commemoration*

A Szólj be a papnak közösség 2017. októberi megemlékezési alkalmát az előző fejezet korábbi példáihoz hasonlóan – ha nem is művészi projektről, hanem voltaképpen társadalmi akcióról és közösségi bevonódásról van szó – lehetséges „*mintha*”-újrajátszásként értelmezni. Ugyanis nincs semmilyen történeti alapja a 16. századi líciumleszúrás performatív aktusának és a hitvitának Bálint pap és Ambrosius kanonok nevű (megnyugtatóan nem is azonosítható) klerikusok között, tehát: „(nem-)esemény”.⁵¹ Viszont a reformációkori hitviták retorikáját korhű(nek mondott) öltözetben felidézni igyekvő 2017-es alkalom mégiscsak kevésbé divergál az eredeti, valós egyháztörténeti szcenáriótól: szimbolikus módon sűríti magába a 16. századi Debrecenben és másutt hasonlóan lezajlott szóbeli hitvitákat, ráadásul abban a térségben, amely valóban a vallási történések helyszíne volt akkoriban: az iskola (a későbbi Református Kollégium), a parókiális ház és a Szent András templom (a későbbi Nagytemplom), utóbbiban ráadásul valóban nyilvános hitvitát folytatott Melius Juhász Péter az antitrinitáriusok ellen, igaz, az 1560-as évek elején.

Másfelől azonban, az előző bekezdés megközelítését kiegészítve, ezt a 2017. októberi performatív műltfikciót – jelen dolgozat első és második fejezetében megfogalmazott elvek alapján – *áltörténelmi újrajátszásként* is lehet értelmezni. Ugyanis a szervezők szándéka szerint ez a hitvitázó alkalom sem tért el attól az alapkonceptiótól, amit a Szólj be a papnak közössége folyamatosan felvállal, vagyis az egymást kölcsönösen elfogadó ökumenikus gondolkodás megjelenítésétől. Az esemény pályázati koncepcióleírásában egyrészt általánosságban fogalmazták meg a felekezeti harmóniára vonatkozó meggyőződésüket,⁵² másrészt pedig a megvalósítási forgatókönyvbe írták bele a következőt: „A vita olyan »slusszpoénna« zárul, amely a keresztyénség egységét mutatja fel.” S valóban így is történt: a líciumfa melletti hitvita fentebb már idézett leirata szerint a felekezeti különbségeket egyébként is csak finoman érintő szöveg a három különböző vallású lelkipásztor és szerzetes látványos egyetértésével ért véget. A performatív műltfikció zárásaképpen együtt mondtak el egy hitvalló mondatot a 2017-re mindhárom felekezet által aláírt ún. Közös Nyilatkozatból.⁵³ Azáltal tehát, hogy az alkalom szervezői az egyébként ebben a formában sosem létezett polémia újrajátszásából éppen a 16. századi teológiára jellemző erős kontroverziát iktatták ki, s az ökumenizmust hangsúlyozták, *kontrafaktuális jellegű* emlékezési aktussá vált az alkalom. Azért csak ilyen „jellegű”-nek gondolható el, s nem

and Change: Remembering What May Not Have Happened = Places of Memory: Specialised Practices of Remembrance Form Prehistory to Today, ed. Christian HORNA et al., Oxford, Archaeopress, 2020, 8–17.

⁵¹ ARNS, *Narrative*, 153.

⁵² „Nagy értéknek tartjuk, hogy Debrecenben békésen, testvéri együttműködésben élnek egymás mellett protestánsok és katolikusok és a papok, lelkészek, valamint a hívők együttműködése a gyakorlatban is meg tudja valósítani az ökumenizmust. Ezért az érdemi eszmecsere mellett azt szeretnénk kidomborítani, ami összeköt bennünket.” – részlet a 42. jegyzetben hivatkozott pályázati koncepcióleírásából.

⁵³ „A reformáció jubileumának évében, a reformátorok ökumenikus tanúságtételekének szellemében, évtizedes párbeszéd eredményeként, a Református Egyházak Világközössége 2017. július 5-én csatlakozott a Közös Nyilatkozathoz, amelyet eredetileg a megigazulástan kapcsán a Lutheránus Világszövetség és a Római Katolikus Egyház írt alá 1999-ben. Így ebben a fontos kérdésben már van egyetemes álláspont.” https://szoljbeapapnak.blog.hu/2017/10/29/korunk_balvanyai_es_az_osi_fa

radikálisan eltérő műltfikciónak, mert az újrajátszás nem épített alternatív történelmi szcenáriót, nem vette ki a történelmi képletből a reformációt, és nem gondolt el egy 500 éven át folyamatosan fennálló, utópisztikus, párhuzamos alternatívát, amelyben a katolicizmus egyben maradt volna.⁵⁴ Úgy tűnik értelmezhetőnek tehát, hogy a 2017-es debreceni újrajátszás éppen a katolicizmus és a protestantizmus megosztottsága utáni, poszt-reformációs világot kívánt felépíteni – és a Szólj be a papnak közösség nemcsak az elemzett alkalmon, hanem rendszeresen tesz is e cél elérése érdekében. Ami azt jelenti, hogy csupán kisebb különbségeket mutatnak fel a felekezetek között, és éppen a lényegi egységet igyekeznek hangsúlyozni és megélni. A 16. századi „(nem)-esemény” (a líciumvessző leszúrása és a hitvita) 2017-es újrajátszása esetében érvényes lehet Eva Kernbauer gondolata a politikailag elkötelezett művészi utópiákról, amelyeket nem annyira a „mi lett volna, ha” érdeklí, s még nem is a „minek kellett volna lennie”, hanem inkább egy jobb társadalomba vetett remény megfogalmazása.⁵⁵

FAZAKAS GERGELY TAMÁS
 egyetemi docens
 Debreceni Egyetem
 fazakas.gergely@arts.unideb.hu

Reenacting What Never Happened
International and Hungarian Examples of Performative Past Fictions

Abstract: This paper examines acts and artefacts that can be interpreted as performative statements. I focus on international and Hungarian, artistic and partly amateur re-enactments, as well as on fiction and works of history writing that can be considered pseudo-historical, counterfactual or, in Sylvia Sasse and Inke Arns's term, "as-if"-reenactments in their entirety or to some extent. These performative accounts of the past, both in the artistic and in non-artistic fields, have not been systematically investigated in reenactment studies.

Keywords: artistic and historical reenactments, counterfactual history, pseudo-history, "as-if"-reenactments, rituals

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/162-176.

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



⁵⁴ Ilyen „uchroniát” gondolt el viszont BIBÓ István, *Ha a zsinati mozgalom a 15. században győzött volna... Bibó István címzetes váci kanonok beszélgetései apósával, Ravasz László bíboros érsekkel a római katolikus egyház újkori történetéről, különös tekintettel a lutheránus és kálvinista kongregációkra: Egyház-, kultúr- és politikatörténeti uchronia* = BIBÓ István, *Válogatott tanulmányok*, Budapest, Magvető, 1990, IV, 265–282.

⁵⁵ KERNBAUER, 160–163.

Kölcsönzés, átszabás, reklamáció

Adalékok az újrarájátszás kortárs popzenei változataihoz

A múlt mint jelmeztár: a Lady Gaga-változat

Annak a médiatörténeti folyamatnak, amely során a 21. század első bő tíz esztendejében a videóklip műfaja fokozatosan búcsút mondott a televíziónak, emlékezetes fejezetét írta az a Lady Gaga, akinek a kultúratudományi ihletettséggű kutatásokban való kitüntettségét egyebek mellett olyan összetett idézés technika szavatolja,¹ melyben a kontextusváltó újrarájátszás technomediális műveleteire a mainstream popzenei szokásrendben – legalábbis mértékét tekintve – korábban nem bevett hangsúly került. Nem mintha a kivágás és áthelyezés, a dekontextualizáció és rekontextualizáció, a hagyományozott jel (legyen az akár zenei, akár tárgyi vagy médiatechnikai) ki- és felszabadító használata, mely a tágran értett posztmodern kulturális állapotnak oly sokat emlegetett attribútuma, ne lett volna ott már Madonna fegyvertárában. Gondoljunk csak a keresztény szimbolika esztétizáló-erotizáló felülkódolására (például a *Like a Prayer* vagy a *Like a Virgin* klipjében),² vagy épp a *Hung Up* című Madonna-slágernek (melynek videóváltozata egyébként az 1970-es évek táncfilmjeire [például *Saturday Night Fever*, *Grease*] való rájátszással indul)³ a Pantera nevű amerikai metal zenekar *A New Level*

* A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-3-I-DE-49 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

¹ A Routledge kiadó popzenetörténeti sorozatának Lady Gaga-kötete innen eredezteti a – kultúratudományok által hön szeretett – jelentéstani nyitottságot: „Videóklipjei intertextuálisan kapcsolódnak a popkultúra ikonjaihoz [...], és többféleképpen értelmezhetőek.” Martin IDDON, Melanie L. MARSHALL, *Introduction = Lady Gaga and Popular Music: Performing Gender, Fashion, and Culture*, eds. Martin IDDON, Melanie L. MARSHALL, Routledge, New York – London, 2014, 1.

² Erről bővebben John FISKE, *Madonna*, ford. CZIFRA Réka = *Vizuális kommunikáció*, szerk. BLASKÓ Ágnes, MARGITHÁZI Beja, Typotex, Budapest, 2010, 367–387. Azt, hogy a dallamkölsönzés, rájátszás (vagy akár ráéneklés) a népdaloktól és a keresztény templomi énekektől a klasszikus zene számos korszakán át meghatározó gyakorlat, nyilván nem érdemes felednünk, mint ahogy azt sem, hogy amiről tanulmányunkban szó van, az azért más természetű jelenség, mint e felsorolás tagjai, mert a (mondjuk így) kortárs mainstream popzene olyan multimedialis jelenség, melyben a zene csupán egy a hatástényezők közül, s még arra sem lenne föltétlenül érdemes mérget venni, hogy minden esetben a leglényegesebb. Ahogy a későbbiekben látni fogjuk, a de- és rekontextualizáló eljárások képesek távoli zenei stílusok vizuális jellemzőit úgy játékba hozni a videóklipkepek dízletterével és divattörténeti utalásokkal, hogy mindez a zenei síkra nincs is hatással.

³ A *Hung Up*-klip friss hatástörténeti fejleményei közül mostanság a Dua Lipa *Houdini* című dalához készült, 2023 novemberében elérhetővé vált videó a legnépszerűbb: a táncterembe susogós melegítőnadrág-

című szerzeményébe történő (újfent erotizáló) átfordítására a *Sticky & Sweet* turné során.⁴ Ez utóbbi mash-up a „madonnásításnak” (vagyis annak a folyamatnak, melynek során a kölcsönzött elemek az állandó alakulásban, megújulásban lévő brand építőköveiké válnak) azért is volt nem magától értetődő példája, mert a groove metal olyan hangszeres tudást igényel, melynek akárcsak alapszintű birtoklását korábban nem volt okunk feltételezni Madonnáról. A 2008-as turnén viszont épp az történt, hogy az egyébként eltéveszthetetlenül ABBA-alapokra írt *Hung up* végén a popdívá a húrok közé csapva a groove metal stílus egyik ikonikus alapriffjét szólaltatta meg (a könnyebb játszhatóság kedvéért kissé leegyszerűsítve és áttranszponálva), hogy aztán a produkció végén a gerjedő gitárjával olyan nemileg jelölt, szexuális konnotációjú mozdulatsort produkáljon, mely a lehető legtávolabb volt a megidézett zenekar és szubkultúra előadásmódjától.⁵ Annak oka, hogy ez a mash-up a metalszcéna követői körében finoman szólva nem aratott sikert,⁶ nemcsak abban a tragikus tényben keresendő, hogy a popdívá és zenekara által újrajátszott riff szerzője, Dimebag Darrell néhány évvel korábban a színpadon lett merénylet áldozata, s így a Pantera-rajongók a kegyeleti szempontok figyelmen kívül hagyását is fölrohathatták Madonnának, de a (meg)időzésnek a popkultúra különböző területein szokásban lévő gyakorlatai közötti eltérésben is. Míg ugyanis egy olyan szubkulturális stílusban, mint a szóban forgó metal, egyfelől az admiratív újrjátszást tekintik a hagyomány illendő megszólaltatási formájának, másfelől épp a szcéna szubkulturális természetéből következően a feldolgozások/újrjátszások fölismerhető stílustörténeti mintázatot mutatnak.⁷ Hogy efféle skrupulusok nem kötik a fősodratú

ban érkező, a gyakorlást egyedül elkezdő énekesnők, a bemelegítő mozdulatok, a klipek elejére jellemző tér- és fényhasználat eltéveszthetetlenül mutatja a kapcsolatot a két produkció között.

⁴ MADONNA, *Hung up (with Pantera „A New Level” riffs) – Sticky & Sweet Tour 2009*, YouTube 2009. augusztus 30. <https://www.youtube.com/watch?v=6xAjESD7TbU> (Letöltés ideje: 2023. február 13. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

⁵ Azt, hogy olykor milyen esetleges történések vezethetnek popzenetörténeti pillanatokhoz, a *Hung up/A New Level* mash-up létrejöttének sztorija jól szemléltetheti. Az egész ugyanis valahol ott indult, hogy Madonna vásárolt az ezredforduló környékén szerelmének, Guy Ritchie-nek egy gitárt, aki nem mást fogadott föl tanárának, mint azt a Monte Pittmant, aki rock- és metalzenén szocializálódott. Az időközben Madonna férjévé avanszált filmrendező később viszonzta az ajándékot, s az énekesnő a hangszer mellé Pittmant is megkapta tanárnak. Kapcsolatuk olyannyira gyümölcsözővé vált, hogy a gitáros állandó tagja lett Madonna zenekarának, s mellette párhuzamosan a metalszcénában is letette névjegyét a Prong zenészeként, személyesen ismerte Dimebag Darrellt. Pittman tanította meg a Pantera-riffet Madonnának, aki végül úgy döntött: a gitáróráról áttemeli a poptörténet egyik legnagyobb turnéjának setlistjébe. Vö. Amit SHARMA, *Session Ace Monte Pittman’s Top 5 Tips for Guitarists*, Musicradar, 12 September 2018. <https://www.musicradar.com/news/session-ace-monte-pittmans-top-5-tips-for-guitarists-versatility-is-a-huge-thing-for-me-if-i-just-did-one-style-i-dont-know-if-i-would-have-survived-this-long>

⁶ Vö. Robert PASBANI, *Madonna Covers Pantera: Pantera Fans Reach ‘New Level’ of Stupidity*, Metal Injection, 13 May 2008. <https://metalinjection.net/av/madonna-covers-pantera-pantera-fans-reach-new-level-of-stupidity>

⁷ Az, hogy a stílusalapító floridai death metal zenekar, a Death olyan rock és heavy metal alapvetések feldolgozásait készítette el, mint a Kisstől a *God of Thunder* vagy a Judas Priest *Painkillerje*, éppúgy sokat elárul a fémzene tekintélytiszteléséről, mint az egykor szintén death metalban is utazó Opeth *Black Sabbath-*

popzene kezét, a „mindent” saját képére, brandjére formáló Madonna követői már régóta tudhatják.⁸

Az, hogy a kimetszés és áthelyezés technikáját főként a látványvilágban csúcsra járató Lady Gaga kora épp a 21. század első évtizedében köszöntött be, természetesen nem független a videóklip műfajának újjászületésétől. E reneszánsz mindahány mozgatórugóját nem szükséges itt fölidézni, mivel most számunkra ezek közül inkább csak az a fontos, hogy amint a televíziós kötelmekről és lemezipari marketingfunkcióktól a zenés videók megszabadultak, a történetmondás és világalkotás új távlati nyíltak meg az alkotók számára – no meg persze a termékelhelyezés kifizetődő lehetőségei.⁹ Az, hogy e folyamatban kreatív szakemberként egy olyan személy játszott fontos szerepet, aki maga egyébként épp abból az obskúrus zenei szubkultúrából „származik”, mely a videóklipet és a reklámozást (azokat egy tőről metszettnek tartva) egyként a pokolba kívánta, írjuk a popkultúra sajátos humorának számlájára. A svéd proto black metal zenekar, a Bathory alapító tagja, Jonas Åkerlund a 1990-es évek elején cserélte le az éjfélete undergroundot a napsugaras popra: előbb csak a svéd zenei piacon a Roxette videóklipjeinek rendezőjeként, majd kiszárváltva – egy Grammy-díjért cserébe – már Madonnát vezetve el a fényre (*Ray of Light*, 1998).

Az, hogy mi is történt az Åkerlund-életművön belül a 21. század első évtizedének végén, szemléletesen megmutatkozik, ha valaki összeveti a 2006-ban forgatott

Deep Purple- és (korai) Iron Maiden-coverje, vagy épp az olyan emlékező-aktualizáló kiadványok, mint amilyen a Metallica *Master of Puppets* (1986) című albumának a megjelenés 30. évfordulója alkalmából való tribute-változatának közreadása, rajta a kétezres évek olyan nagyágyúival, mint a Machine Head, a Mastodon és a Trivium.

⁸ „A Madonna-jelenség mechanizmusainak értelmezése a posztmodern éra kontextusában a legkézenfekvőbb, mivel az énekesnő munkái jellegzetesen magukon viselik a posztmodern stílus karakterisztikus jegyeit. Alkotásaiban ennek megfelelően a vizualitás uralkodik, s műveiben gyakran tetten érhetőek a posztmodern olyan stílusjegyei, mint a játékoság, az irónia, a pastiche, a szimuláció és a dekonstrukció gyakorlata.” GULD Ádám, *A Madonna-jelenség és a sztárság konstituálódása a posztmodern médiában*, Médiakutató, 2009/tavaszi. https://mediakutato.hu/cikk/2009_01_tavaszi/02_madonna-jelenseg_es_sztarsag

⁹ A médiában lezajló hierarchikus átrendeződés következményeképpen ekkortól a videós trendeket immár nem a televíziós szereplés feltételeként működő szabályrendszer és a nézői figyelem fenntartása, hanem az internetes platformok, például a YouTube működésmódja diktálta: a tv-képernyő előtt töltött idő helyett a kattintásszám vált meghatározóvá. Mára a videónézés is háttérbe szorult, böngészés, tanulás, munka közben a megnyitott ablakban szólhat a zene, miközben a felhasználó rá sem pillant a klipre. (További kutatásra tartalmi érdemes, hogy a videók megosztására specializálódott felületek protokollja – a szenzitív és korhatáros tartalmi besorolás érvényesítése, valamint ezeknek az előírásoknak a hatása a megtekintésszámokra és gyártási megfontolásokra – miként alakította a művészi tartalom előállítását és a platform képét.) A videóklipet elismerő díjak (például az MTV Video Music Awards vagy a Grammy Award for Best Music Video) mellett a társadalmi szintű trendek és (piaci) igények egyre inkább mérvadónak látszanak a felkapottá (*viral*) válást célzó törekvésekben (ilyenek az identitásreprezentáció, a politikai korrektség, a szürrealitás). Ez a tendencia természetesen nem zárja ki az autonóm kivitelezést, annál is inkább, mert az algoritmusok korában a népszerűvé válás sok esetben kiszámíthatatlan és hirtelen. A kettő pedig együttesen is érvényesülhet: Lady Gaga például a saját testét eszközként használja az önrendelkezés kifejezésére (feminista törekvés) és a jelentésteremtésre (saját képi univerzum építése).

Jumpot a 2009-es *Paparazzival*. Míg előbbi tapodtat sem tér le arról az útról, melyre a szintén svéd Johan Renck egy évvel korábban a már emlegetett *Hung Up*-pal Madonnát ráállította, addig utóbbi Åkerlund és Gaga első kooperációjaként új hierarchiába rendezte zene és mozgókép viszonyát: az eredetileg az énekesnő első nagylemezén (*The Fame*) megjelent, 3 perc 29 másodperc hosszú dalhoz készített, bő hétperces kisfilm – miközben látványvilágában kapcsolódott a néhány hónappal korábban forgatott *Poker Face*-videóhoz¹⁰ – a Gaga-univerzum építését magasabb fokozatba kapcsolta. A ráérős főcímmel indító videó egy olyan kitalált világba vezet a nézőt, melyben a 100 dolláros bankón nem Benjamin Franklin, hanem Lady Gaga portréja látható, ennek megfelelően a kibocsátó ország sem az USA, hanem a „The United States of Lady Gaga”. Az énekesnő imázsa tehát már a klip elején az áthelyezés technikájával épül: arcképe egy jól ismert kép helyére, annak átalakított hordozó médiumára kerül, ezzel egyszersmind a női szereplehetőségnek az amerikai dollár kizárólag államférfiakat megörökítő „arc-képcsarnoka” által nem reprezentált változatát felvillantva. A bosszútörténeti narratív sémát használó kisfilmben ezután a popkulturális identitásoknak olyan transzformált újrajátszása sorjázik, melyek mindegyike az eredeti és a klipbéli változatok jelentésmezője közötti összjátékból nyeri vitalitását. S ez az állítás talán még akkor is védhető valamelyest, ha korántsem biztos, hogy a jelek folyamatos áthelyezésére épülő popkultúrában egyáltalán beszélhetünk (az) originális konfigurációról. Lássunk egy példát!

Amikor két és fél perc múltán megszólal a zene, a képi sík rögvest két (történet) szátra bomlik. Az első többek között azt mutatja, ahogy a partnere által végrehajtott merényletet túlélő Lady Gaga a kórházból hazatérve mankók segítségével kiszáll a kerekesszékből egy olyan öltözetben, mely már szerepelt videóklipben: nevezetesen a George Michael *Too Funky* című dalához 1992-ben készültben. A popénekes és a francia divattervező, Thierry Mugler által közösen kitalált klip annyiban maga is részben újrajátszás, hogy Mugler 1991-es tavasz-nyár kollekciójára utal vissza: az aranyszínű, keveset takaró, fémes hatású „ruha” onnan került át a klipbe, ráadásul ugyanaz a modell, Emma Sjöberg prezentálta a kifutón egy évvel korábban a gyűjtemény párizsi bemutatója során. Az, hogy Mugler erősen jelmezszerű kreálmánya és annak Lady Gaga általi „újraivételése” a *Metropolis* című 1927-es Fritz Lang mesterműig vagy (csak) a *Star Wars* C-3PO nevű droidjáig mutat vissza, a befogadó filmes emlékezetétől nagyban függ. Az első esetben a szerelmi tematika lesz a viselet járulékos jelentése (melyre nem önmaga megformáltsága, hanem a Lang-mozi története révén tehet szert), a másodiknál az aszexualis robot és az attraktív modell, valamint az erejét és vonzerejét a klip ezen szakaszában épp az átöltözés révén visszanyerő popdívá közötti funkciótavolság lehet szembeötlő. S az újrajátszásoknak itt már valóban komplex rétegződésével van dolgunk: az Åkerlund-házaspár (a jelmezekért felelős feleség, Bea szerepe aligha túlbecsülhető)¹¹

¹⁰ A *Poker Face* előtt a Lady Gaga-videóklipet női rendezők forgatták, ez volt az első alkalom, hogy egy skandináv származású férfivel dolgozott együtt, ekkor épp Ray Kay-jel (szül. Reinert K. Olsen, Norvégia).

¹¹ Vö. Erika HARWOOD, *The Story Behind Lady Gaga's „Paparazzi” Music Video Fashion*, Nylon, 9 June 2020. <https://www.nylon.com/fashion/b-akerland-on-styling-lady-gaga-paparazzi-music-video-11-years-later>

úgy játszatja újra a *Metropolis* nevezetes jelenetét Lady Gagával, melyben a robot föláll a székéből, és járni kezd, hogy egyszersmind a George Michael-klipnek az a jellegzetessége is fölidéződik, hogy abban a modellek sokkal inkább táncolnak a kifutón, mint pusztán sétálnak. Revitalizáció zajlik itt tehát több szinten: egyfelől a filmes emlékezet és a divattörténet játékba hozása az újrajátszások révén, másfelől a klipben a sérült Lady Gaga talpra állása, tágabb értelemben „újjászületése”, amennyiben ekkor kezd passzív áldozatból tevékeny bosszúállóvá válni.

A *Paparazzi* másik vizuális szálának centrumában egy neobarokk szófa és a rajta mozgó Lady Gaga van, akihez a klip egy pontján három, glam metal stílusú öltözetet viselő fiatal nő csatlakozik néhány forró ölelés és csók erejéig. Az, hogy miért épp ezen a ponton tűnnek ők föl, magából a klip eddigi fölépítményéből nem feltétlenül lenne kikövetkeztethető (bár a bosszúnak és a vonzerő visszanyerésének már említett mozzanataihoz végső soron akár illeszkedhet is ez a részlet), sokkal inkább a dalszöveg ekkor fölhangzó sorából: „Loving you is cherry pie.” A „cherry pie” többértelmű metaforikus jelentése abban a vizuális környezetben, amelybe a klipben ágyazódik, meglehetősen egyértelműséggel mutat vissza a Warrant zenekar 1990-es *Cherry Pie* című dalára. Csakhogy ami ott erotikus utalásokkal telített macsó diskurzus volt, az a Gaga-klipben egymást szerető nők jelenetének lesz a kommentárja. Az énekesnő által színre vitt szerepek bricolage-jellegét tovább erősíti, hogy amikor végül megmérgezi az Alexander Skarsgård által megformált partnerét,¹² akkor ruhája és napszemüvege a Minnie- és Mickey Mouse-univerzumot idézi meg – a designelemek előhívta kulturális referencia (mesealakok) és a klipbéli szerepkör (mérgekeverő, bosszúálló nő) távolsága újfent beszédes lehet. A képeknek, öltözékeknek, kiegészítőknek, enteriőrészleteknek, popkulturális törmelékeknek az itt most csak vázlatosan fölillantott áramlása teheti indokolttá a kérdést, hogy akkor most tulajdonképpen ki is Lady Gaga a klip tanúsága szerint.¹³ Az identifikáció mozzanata a történet szintjén is reflektáltta

¹² A svédek hatása a legsikeresebb kortárs popzenei kultúrára önálló kutatást igényelne: például az eddig még nem említett zeneszerző-producer, Max Martin nélkül nagyjából elképzelhetetlen lenne az elmúlt harminc év (a Backstreet Boys-tól Taylor Swiftig), s az a gyanú sem alaptalan, hogy Madonnától Dua Lipáig a legfőbb zenei ihletforrás mégiscsak az ABBA-életmű.

¹³ A dalszöveg olyan ambiguus pragmatikai szituációt épít föl, melyben végtére eldönthetetlen, hogy az én vagy a te tölti be a lesifotós szerepét, viselkedik e foglalkozáshoz hasonlóan: az énekhanghoz kötődő „személyt” nem tudjuk nem posztárnak hallani, miközben arról énekel, hogy a fiuként („boy”) azonosított te-ből csinál ő sztárt: „I’m your biggest fan / I’ll follow you until you love me / Papa-paparazzi / Baby, there’s no other superstar / You know that I’ll be / Your papa-paparazzi / Promise I’ll be kind / But I won’t stop until that boy is mine / Baby, you’ll be famous / Chase you down until you love me / Papa-paparazzi” („A legnagyobb rajongód vagyok, / következ, amíg belém nem szeretsz, / papa-paparazzi. / Bébi, nincs másik szupersztár, / tudod, hogy én leszek / a te papa-paparazzid. / Ígérem, hogy kedves leszek, / de nem hagyom abba, amíg az a fiú az enyém nem lesz. / Bébi, híres leszel, / addig vadászom rád, míg belém nem szeretsz, / papa-paparazzi”). A szerepcsere lehetősége szépen összesimul a hírnév természetét firtató tágabb kontextussal (a dal a *The Fame* című albumon jelent meg), mely a klipben is reflektálódik: a dalszövegbeli én és te mi-vé válása kevésbé kettejük szerelmének beteljesülésére enged következtetni, inkább sztár és lesifotós egymástól való kölcsönös s nem minden kritikus felhang nélküli függésére: „Real good / We dance in the

válik, amennyiben a rendőrség letartóztatja a gyilkosságot elkövető Gagát, s az utolsó jelenet az angol szlengben mugshot-nak nevezett portrék elkészítését mutatja. Az azonosításra és nyilvántartásba vételre szolgáló képek annak ígéretét hordozzák, hogy az imázsselemek áramlása úgy ér véget, hogy mintegy lehull az álarc, s megpillanthatjuk a jelmezeitől megfosztott popdívát. Csakhogy ebbéli várakozásunkban némileg csalatkoznunk kell, ugyanis miközben a rendőrségi fotózás során egy 2007-es Dolce & Gabbana ruhát visel (egyébként nem azt, amelyben beült a rendőrautóba), frizurája, sminkje, mimikája azt a Courtney Love-ot idézi emlékezetünkbe, aki nem egy alkalommal került összeütközésbe a törvénnyel, s ezeket az eseteket a lesifotósok (vö. a dal címével) szorgosan meg is örökítették.

A hírnév alakulásának mediális esetlegességei épp a lemeztelenedés, a lemeztelenítés, a jelmezekről való megszabadulás aktusával összekapcsolva egy mozzanat erejéig a *Paparazzi*-klip egyenes folytatásának tekinthető *Telephone*-videóban (2010) is felbukkannak: a börtönőrök által ruháitól megfosztott női test és a hozzá fűzött megjegyzés („I told you she didn't have a dick” – „Mondtam, hogy nincs farka.”) azok számára bír jelentéssel, akik járatosak abban a pletykavilágban, mely az előadót akkoriban körbevette, s mely azt a kérdést is tartalmazta, hogy vajon nem hermafrodita-e Lady Gaga. Mondhatjuk, a *Telephone*-klip elkészítése során Jonas Åkerlundnak abban a tekintetben nehezebb dolga volt, mint korábban, hogy míg a *Paparazzi* szövege volt annyira összetett, hogy abból inspirációt meríthetett a videó elkészítéséhez, addig a *Telephone* jóval egyszerűbb szöveggel bír. A rendező és kreatív munkatársai – köztük a szerzői krediten Åkerlunddal osztozó énekesnő – nem is bajlódtak sokat azzal, hogy szoros kapcsolatot alakítsanak ki a dal verbális síkja és a képi megvalósulás között, inkább folytatták azt, ami a *Paparazzi* esetében jól működött: narratív szálát építettek föl, melyet többször megszakítanak olyan táncos betétek, amelyek főként a jelmezek, a térhasználat és a közbeiktatott médiaműfajok révén egyre újabb popkulturális referenciákat hívnak elő, ráadásul tovább tágitották dal és klip távolságát, amennyiben utóbbi itt már megközelíti a 10 percnyi játékidőt.

A *Paparazzi*-videó végén letartóztatott Lady Gaga a *Telephone* nyitó képein börtönbe vonul: az általa viselt pepita csíkos ruha egyszerre idézi föl a *Fame Era* látványvilágához hozzátartozó, harlekin német dogokat (fölbukkannak például a *Poker Face*-hez és a *Paparazzi*hoz készült klipekben), a rabruha konvencionális mintázatát és persze Elvis Presley *Jailhouse Rock* című 1957-es filmjét. Ha ezekhez hozzávesszük a már említett pletykacáfolatot, akkor azt regisztrálhatjuk, hogy hármas vonatkozási mező épül már az első jelenetben: (1) a Lady Gaga-brand arculati eleme (harlekin minta), (2) a sztár

studio / Snap snap to that shit on the radio / Don't stop for anyone / We're plastic but we still have fun!” („Így az igazi, / táncolunk a stúdióban, / csitt-csett arra a szemétre a rádióból. / Senki miatt sem állunk meg, / műek vagyunk, mégis jól mulatunk.”) Mindehhez azt is érdemes tekintetbe venni, hogy a *Too Funky* klipjében George Michael végig egy kamera keresőjébe nézve követi a divatbemutató eseményeit, a *Paparazzi* felől fogalmazva: a „(lesi) fotós” szerepét tölti be.

imázsát kívülről, a tabloid sajtó révén alakító híresztelés¹⁴ és (3) az újrahasznosított, áthangolt popkulturális utalás révén. A klip első fele afféle életképvideónak mutatkozik, amennyiben Lady Gaga börtönben töltött napjainak hol erotikus,¹⁵ hol erőszakos testiséggel átjárt mindennapjait villantja föl, mindeközben folytatva a nyitójelenet felhasználatát: a börtön udvarán a *Paper Gangsta* című saját dal szól (arculati elem), az egyik női fogvatartottat Lady Gaga húga (Natali Germanotta) alakítja (biografikus beíródás), s az énekesnő a börtön folyosóján táncosokkal kiegészülve afféle női *Jailhouse Rock*-koreográfiát ad elő. Az persze a *Paparazzi*-klip után már nem meglepő, hogy nem szorosán vett újrajátszásról van ebben az esetben sem szó: már csak azért sem, mert az Elvis- és a Lady Gaga-dal más ritmusú mozgásra ad módot a táncosoknak. A jelek egymásba nyílása – ahogy azt a Lang–Mugler–Michael–Gaga-láncolat esetében korábban már láthattuk – itt sem engedi, hogy a klip eredeti és áthelyezett-átalakított, viszonylag egyszerűen fölismerhető kettősét tegye meg interpretációs sorvezetőnek, a jel mögött ugyanis nem egy másik azonosítható előzmény és kontextus sejlik föl, hanem azok szétválhatatlan komplexuma.¹⁶ Nézzük meg közelebbről, hogy működik mindez a klip egyik részletében!

A *Telephone*-klip börtönbeli táncosai fém szegecsekkel díszített alsóneműt viselnek, ami nem meglepő, tekintve, hogy az ezt közvetlenül megelőző jelenetben Gagán egy hasonló stílusú dzseki látható. A divatipar mára föltehetően kitörölte e viselet történeti alakulásának emlékezetét, de egy olyan klip esetében, melyet az 1980-as évek metallszcénájából származó rendező forgatott, talán nem indokolatlan fölidézni. A szegecsekkel kivert bőrdzsekit a Judas Priest zenekar terjesztette el a heavy metal stílus látványos viseleteként az 1970-es évek második felében, miközben egy sokkal kevésbé szem előtt lévő, ha tetszik, underground szubkultúra számára már jóval korábban jelentőséggel bírt. A fémzene és a meleg férfiak „leather community”-ja közötti kapcsolódás akkor vált nyilvános diskurzus témájává, amikor Rob Halford, a Judas Priest legendás éneke-se, a metál egyik atyja 1998-ban a nyilvánosság előtt vallott szexuális orientációjáról. Amikor a *Telephone*-klipben Lady Gaga egy nővel váltott hosszú csók után ölti föl a szegecses dzsekit, mindez aligha tud nem eszünkbe jutni.¹⁷ Ez a viselettörténeti háttér

¹⁴ Az, hogy a 21. század első évtizedének végén készült két klipben még a professzionális lesifotósoknak és az őket alkalmazó bulvárlapoknak van kiemelt szerepük a sztár hírnevének alakulásában, ma, a közösségi média korában már egy letűnt korszak attribútumának látszik.

¹⁵ Ezt az atmoszférát megalapozandó az első két női foglyot, akiket mutat a kamera, Jessica Drake és Alektra Blue alakítja. Amit belőlük és tőlük látunk, nem több annál, mint amit akár szigorú erkölcsű, rátermett statiszták is prezentálhattak volna. Hogy mégsem ez utóbbiakra, hanem épp két pornósztárnőre esett a választás, az egész klipnek a low culture-ben való megmerítkezését is megelőlegzi.

¹⁶ A szóban forgó két Gaga-klip egyik elemzése Baudrillard fogalmát kölcsönvéve a „jelentésorgia” terminussal érzékelteti ezt az összetettséget. Lori BURNS, Marc LAFRANCE, *Celebrity, Spectacle, and Surveillance: Understanding Lady Gaga's 'Paparazzi' and 'Telephone' through Music, Image, and Movement* = IDDON, MARSHALL, 118.

¹⁷ Még akár arra is emlékezhethetünk, hogy a *Too Funky*-klipben szintén föl villan az egyik alulöltözött férfi modell karján egy szegecses bőrpánt.

rajta hagyja a nyomát az utána következő, már említett táncjeleneten is, ami tehát nem szoros értelemben vett újrajátszása valaminek (esetünkben az Elvis-filmrészletnek), hanem a barkácsoló (bricolage) alkotásmódnak olyan alkalmazása, mely úgy fokozza a nézőre gyakorolt médiamasszázs intenzitását, hogy közben egyszerre teszi nagyon változatosá, részletgazdaggá a felszínt, s jutalmazza meg a ráismerés érzésével a popkultúra-történeti emlékezettel rendelkező befogadót.¹⁸

Miközben a *Paparazzi*-klip története folytatódik a *Telephone*-videóban, a megjelenített világok között épp ellentétes viszony van: az elsőben a sztárellet csillogó díszlettere (fényűző kastély, barokk pompa, divattörténeti jelentőségű jelmeztár), a másodikban a börtön és a gyorsétterem stilizált „valósága”. Az, hogy a *Paparazzi* topmodell holttesteit a *Telephone*-ban egy út menti vendéglő nagyon is hétköznapi testalkatú személyek alkotta, megmérgezett vendégserege váltja föl, akár társadalomkritikai, életmódbeli vonatkozással is bírhat: előbb a koplalás, utóbb az egészségtelen ételek falásának szokását célba véve. Mindeközben az is igaz, hogy a *Telephone*-klip csúcsra járhatja a termék-helyezés technikáját, a *Paparazzi* designer ruhái és kiegészítői helyére részben olcsó árucikkek (kólás dobozból készült hajcsavaró, cigarettából összeállított szemüveg) kerülnek. A társadalomkritikai „szólam” kiépüléséhez hozzájárul, hogy a gyorsétterem konyhájában Gaga televíziós műsorok (teleshopba oltott főzőshow) beállításait imitálva állítja elő a mérgező szendvicseket, s a táncmozdulatok technomediálisan is fölerősített repetitív jellege a tömeggyártás folyamatát juttathatja eszünkbe. Az, hogy az étterem közönségének kiirtása után Gaga Beyoncé-vel és tánckarral kiegészülve a csillagos-sávós lobogó motívumaival díszített öltözékben ropja és a „Stop calling, I don’t wanna think anymore” („Ne hívogass, nem akarok többet gondolkodni”) sorpárt éneklő, szintén illeszkedik a kultúrkritikai hangoltsághoz. Hogy ráadásul mindezt a két énekesnő Wonder Woman és a hatvanas évekbeli hippimozgalom viseletére emlékeztető öltözékben teszi, sokadjára hívja fel a figyelmünket a de- és rekontextualizáló műveleteknek a mainstream popban történő átalakító, gyakran egyenesen kontrasztív használatára.

A *Telephone*-klip műfaji polifóniájáról szólván nyilván nem feledkezhetünk meg arról a filmes utalásrendszerrel sem, amely főként a videó második felétől erősödik fel. Az erőszakoskodó férfin bosszút álló pincérnő karaktere a vele együtt menekülő barátnővel Ridley Scott 1991-es *Thelma és Louise* című, a női buddy movie zsáner alapkövének számító alkotásából lehet ismerős, de a női bosszú témájának Tarantino-féle változata is beíródik a klip tárgyi világába, amennyiben a popdívák által megformált „bosszú angyalai” a *Kill Bill*-ből ismerős Pussy Wagonnal furikáznak.¹⁹ A médiaműfajok

¹⁸ Tegyük hozzá, hogy a Gaga-dal zenei stílusában éppúgy nem idézi föl Elvist, ahogy a Judas Priestet és George Michaelt sem.

¹⁹ Tarantino korábban is kölcsönadta az autót forgatáshoz: Missy Elliottnak a *Kill Bill*re többféle módon rájátszó *I’m Really Hot* című klipjében már 2003-ban felbukkant. Az, hogy a Tarantino-életműben a paródia, az imitáció, a műfaji mintázatok egymásra írása és a metafiktív eljárások döntő szerepet játszanak, aligha igényel itt bővebb bizonyítást. Legutóbbi művében (*Volt egyszer egy... Hollywood*, 2019) odáig ment, hogy a szó szoros értelmében újraforgatott olyan filmjeleneteket, amelyek az általa vászonra vitt

kavalkádját fokozza, hogy a videó a zenés klipek, a mozifilmek és a televíziós műfajok (a fent említetten túl például a híradós tudósítás) elemeiből sző egészen gazdag, összességében nagyon egyedi és emlékezetes mintázatot. Olyat, mely nem abban érdekelt, hogy általa valamiféle „szerves” kifejlés folyamata menjen végbe a karakterképzés terén. Mert miközben mind a *Paparazzi*-, mind a *Telephone*-klipben valamelyest érvényesül a történetyszerűség, amihez kellene fölismerhető szerepkörök, s ezek nem is hiányoznak egyik videóból sem, a vizuális felszín (túl)telítése épp jelölő (szereplő) és jelölt (szerepkör) hierarchikus, Gumbrechttel szólva, metafizikus viszonyrendjét²⁰ mozdítja ki, amennyiben előbbi nem oldódik föl az utalófunkcióban. A felszín „kibetűzése”, vagyis a klipekben látható Gaga szereprepertoárjának (jelmezeinek, kiegészítőinek, tereinek, mozdulatainak, cselekedeteinek stb.) analízise során újabb és újabb előzmény média-szövegek megnyílását fedezhetjük föl, de ezek nem valamiféle kumulatív viszonyba rendeződnek végül, amely révén a történetbeli szerepkör lenne összetettebben vagy világosabban kirajzolódó. Egyszerűbben szólva: ahhoz, hogy a vele rosszul bánó partnerén bosszút álló nő karaktere megteremtődjön, nem lenne önmagában szükség egy ekkora popkulturális arzenál mozgósítására. A divat- és filmtörténeti rá- és újrajátzások eddigiekben vázlatosan érzékeltetni próbált kavalkádjá egyszerre állítja a hagyomány megkerülhetetlenségét, afirmálja a „mindent megírtak már előttünk” posztmodern tapasztalatát, s reflektál arra a kulturális állapotra, melyben áramló médiaszövegek változékony találkozási pontjának tekinthető maga a befogadó is.

A Lady Gaga által létrehozott és folyamatosan újragondolt multimediális világban az interrelációk olyan hálózata működik, amelyen nemcsak a hangzás és látvány, valamint a felépített (művészi-előadói és közösséget képző) identitás belső, önmagára visszamutatató alakzatai ismerhetők fel,²¹ hanem az életműből kifelé mutató kapcsolatok,

történet idején, vagyis az 1960-as években készültek: Leonardo DiCaprio egyszer Steve McQueen (A nagy szökés, 1963), máskor Burt Reynolds (F. B. I.-sorozat: *All the Streets Are Silent* epizód, 1965) egykori szerepét játssza újra.

²⁰ Az újkori „önreferencia számára [...], mely az embert a világon kívülre helyezi, a világ elsődlegesen [...] értelmezendő anyagi felszín. A világot értelmezni annyit tesz, mint túlmenni az anyagi felszínen vagy áthatolni azon, hogy jelentést (azaz valami szellemit) azonosítsunk, melynek a felszínen túl vagy az alatt kellene lennie. Egyre megszokottabbá vált mindeközben, hogy a tárgyak (és az emberi test) világát olyan felszínként képzelik el, mely mélyebb jelentéseket »fejez ki«. Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása: Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Budapest, Ráció, 2010, 28.

²¹ Lady Gaga rajongói közösségének tagjai a „Little Monster” elnevezéssel azonosítódnak és azonosulnak. Eredete az énekes *The Fame Monster* (2009) című albumára vezethető vissza, amelynek dalaiban a szörnytematika valós lények megjelenítésével és belső félelmek metaforájaként is megvalósul. A rajongói közösség weboldala szerint Gaga 2009 nyarán kezdte használni a terminust, ami egyrészt visszautal a *Bad Romance* című dal klipjében lejtett táncmozdulatokra (karmokat imitáló kéztartás), másrészt a rajongói viselkedés (gesztusokban és a zenére visszhangként érkező hanghatásokban megnyilvánuló) extrémításait is érzékeltetheti. [https://ladygaga.fandom.com/wiki/Little_Monsters_\(fanbase\)](https://ladygaga.fandom.com/wiki/Little_Monsters_(fanbase)) Az előadó közösségimédia-bejegyzéseiben is rendszeresen él a „Little Monsters” megszólítással, amikor a rajongóihoz címzi üzeneteit. Az utóbbi években a zene mellett többek között a színművészet és a szépségipari vállalkozás felé orientálódó (és ezzel szélesebb közönséghez eljutó) Gaga Instagram-posztjainak kisebb

popkulturális utalások is tetten érhetők. Amennyiben Lady Gaga videóklipjeire koncentrálunk (természetesen a filmszerepek és a színészi munka, valamint annak nyilvánosságban történő megjelenése is bővíti az előadói korpuszt), felismerhető a referenciákkal játszó megoldások saját műveket tápláló hatása. A befogadókban az ismerősség érzetét keltő újrajátszások (például – hogy egy általunk eddig nem említettet hozunk szóba most – a *Telephone*-videóban a börtönből szabadulás pillanatában bemutatott Michael Jackson-táncmozdulat)²² amellet, hogy hozzákapcsolják az előadót és az adott produkciót már elismert, kedvelt vagy egyszerűen adott hangulatot és stílust közvetítő szereplőkhöz és jelenségekhez a popkulturális szintéren, a kontextus egyedisége, valamint a számos asszociációt behívó összefüggés-hálózat úgy termelnek többletjelentéseket, hogy közben a Lady Gagára jellemző karakterisztikus vonásokkal vegyítve autonóm kifejezőmódot és kérdésfeltevéseket eredményeznek.²³ Amint H. Nagy Péter írja, „[a] Lady Gaga-jelenség tehát jelenetek komplex rendszere (nem egymástól független jeleké), de ez nem jelenti azt, hogy a részemelei ne volnának vizsgálhatók, mindössze azt, hogy fokozottan számolni kell a szintek közti kölcsönhatásból adódó, immanencián túli funkció többlettel”.²⁴ Az újrajátszás performatív eljárásai Lady Gaga esetében popkulturális előzményekhez (is) kapcsolódnak, az idézés technikái az életmű darabjainak építőkövei.

hányadában, a *Jazz & Piano* projektet népszerűsítő szövegekben kerül elő a megnevezés, elsősorban marketing célból, a jegyelővételek növelésére felhasználva az inklúzió és személyesség benyomását keltő csoportnevet. (Vö. <https://www.instagram.com/p/CvXMzQUsz0P/>, <https://www.instagram.com/p/CZcadkBPfFK/>)

²² Ahogyan arra Robert Blackson rámutat, a kortárs újrajátszásokat gyakran összetévesztik a velük rokon szimulációkkal, reprodukciókkal és repetíciókkal. Az újrajátszás a felsoroltaktól abban különbözik, hogy utat enged a transzformációnak az emlékezésen, elméleten és történelmen keresztül, egyedi megvalósulásokat eredményezve. (Robert BLACKSON, *Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture*, *Art Journal*, 2007/1, 29.) Lady Gaga itt említett megoldásai a felelevenítésen túl többletjelentést hordozó, reflexióra készítő, emellett önmagukban is jelentéssel bíró művészi gesztusok. (Vö. „nem minden ismétlésen alapuló mű újrajátszás, azonban az újrajátszások valamilyen módon mindig magukba foglalják a kritikus ismétlésnek, az ismétlésen keresztüli szubverziónak a lehetőségét.” GADÓ Flóra, *Az újrajátszásról: Mi az a művészi újrajátszás = Re:Re. Művészi újrajátszás/Az újrajátszás művészete*, szerk. SÜLI-ZAKAR Szabolcs, Debrecen, MODEM, 2023, 49.)

²³ „[A] művészi újrajátszások nem a múlt afirmatív megerősítését jelentik, inkább a *jelen megkérdőjelezését* azáltal, hogy visszanyúlnak olyan történelmi eseményekhez, amelyek kitörölhetetlenül bevésődtek a kollektív emlékezetbe.” Inke ARNS, *A történelem megismétli önmagát: Az újrajátszás stratégiái a kortárs (média)művészetben és performanszban = Re:Re*, 23. (kiemelés az eredetiben)

²⁴ H. NAGY Péter, *A popkultúra rétegei: Dance In The Dark = Poptechnikák: Komplexitás a népszerű kultúrában*, szerk. H. NAGY Péter, L. VARGA Péter, Budapest, Prae, 2022, 34.

*A nyilvános és a magán elmosódó határai:
a Lana Del Rey-változat*

Azt, hogy a re-enactment mennyire meghatározó technikává vált a mások mellett Lady Gaga nevével fémjelezhető korszakában (is) a mainstream popzenének, Lana Del Rey *National Anthem* című dalához készült, a slágernél kétszer hosszabb klip is bizonyíthatja. A zenés kisfilm nem másra vállalkozik, minthogy egy újabb darabbal bővítse a John F. Kennedy elleni merénylet sokféle médiumban zajló újrajátzásainak sorát. De nem csupán az Abraham Zapruder és mások által készített felvételek némely részletének újraforgatása és kibővítése (például az elnököt és feleségét szállító autóban elhelyezett kamera közelképei révén) történik meg a klipben, hanem a Kennedy-házaspárhoz kötődő egyéb archív anyagoknak a fölhasználása is, ráadásul úgy, hogy Lana Del Rey a nyitányban előbb Marilyn Monroe elhíresült 1962-es performanszát (*Happy Birthday, Mr. President*) játssza újra, hogy aztán a feleség, Jacqueline Kennedy szerepét öltse magára, miközben az elnököt ASAP Rocky fekete amerikai rapper alakítja.²⁵ Az újrajátzás persze nem pusztán imitációt jelent ebben az esetben sem, amennyiben olyan családi jelenetek is láthatóak a klipben, amelyeknek nincsen mediális előzménye a Kennedy-archívumban. Az újra- és az eljátszott, a valós nyomai és a fiktív elemek hatnak egymásra, a múltat idéző, stílusukban gyakorta a magánhasználatra készült felvételekre emlékeztető, historizáló retró képek²⁶ és a visszatekintés jelenéhez tartozó filmkockák váltják egymást. Kennedy elnök meggyilkolásának komponált változata ellenpontját adja az idilli családi élet jeleneteinek csakúgy, mint Marilyn Monroe alakjának megidézése a nyitányban.²⁷

²⁵ A rapper kilétére fokozatosan derül fény, először csak a nézők sorai között látjuk a sziluettjét, az arca árnyékban marad, majd a kézfejét pillantjuk meg egy, a klip későbbi részeiben is hangsúlyos gyűrűvel, amely egyaránt lehet státuszszimbólum, a házasság eszményének megtestesítője, valamint a materializmus jelképe. Az arcát csak a köszöntés végéhez közeledve mutatja a kamera: a baseballsapkát viselő és szivarozó ASAP Rocky alakja előrevetíti, hogy a Kennedy ellen végrehajtott merénylet imitációjánál többet tartogat a videó.

²⁶ Aligha okozunk különösebb meglepetést akkor, ha azt mondjuk, ennek a technikának is megvan a maga előzménye a Madonna-életműben, elég csak az 1992-es *Erotica*-videóklipet fölidéznünk.

²⁷ Nemcsak a képi világ által – jóllehet, a két szereplő egyáltalán nem hasonlít a megidézett személyekre –, hanem szövegszinten is felsejlik Kennedy és Monroe afférjának legendája. A születésnap dalon túl az amerikai elnöki pozícióra (és a függetlenség napjára) utal az emblemikus színek megnevezése („Red, white, blue is in the sky” – „Piros, fehér, kék az égen”; a színek a zászló révén és a Kennedy-család öltözetében is visszaköszönnek később), míg Monroe-nak a *Szökek előnyben* (1953) című filmben játszott szerepével a gyémántok teremtenek kapcsolatot: amikor Lana Del Rey ezt a sort énekl: „do you think you’ll buy me lots of diamonds?” („szerinted fogsz nekem sok gyémántot venni?”), akkor a Monroe-film *Diamonds are a girl’s best friend* (A gyémántok egy lány legjobb barátai) című betétdala juthat eszünkbe. A himnuszunk a szerelmi kapcsolatra vonatkoztatása („Tell me I’m your national anthem” – „Mondd, hogy a nemzeti himnuszod vagyok”) jelezheti az Egyesült Államokban prominens értékek, a siker és a pénz elsődlegességét a nő–férfi dinamikában – hiszen a dalszöveg a pénz és a dicsőítő ének megfeleltetésével él („Money is the anthem of success” – „A pénz a siker himnusza”). A „Take me to the Hamptons, Bugatti Veyron” („Vigyél el a Hampton-vidékre egy Bugatti Veyron autóval”) sor helyszínreferenciája a két híresség találkozási pont-

A színésznő fellépésének újrakisztását mutató fekete-fehér felvételt követően színésre vált a klip, néhány pillanattal az 1963. november 22-i dallasi helyszínt fölillantó képeket, majd a First Ladyt látjuk egyedül, rózsák között sétálva: kép- és hangszíve elválk ekkor egymástól, hiszen a békés jelenet közben a merénylet után megrémült és hisztériussá váló tömegből érkező sikolyokat és kiáltásokat halljuk.²⁸ A képek váltakoznak, az érzelmek amplitúdója kileng. Elindul a *National Anthem* hegedűszólama, a zenei alap alatt pedig tűzijátékok hangja hallható, bizarr összefüggésben a fegyverropogással, valamint a július 4-i csillagással. A videoklip zenei betétét ugyanazon kép keretezi: visszatér az elnökházaspár kezeinek egymásra helyezése. „John” és „Jackie” egy kabrióban ülnek, előbbi aranyláncot, utóbbi gyémántékszert visel, ezzel is a pompás életvitelt (földi paradicsomot) érzékeltetve. A férfi a nő combjára helyezi a kezét, a nő a férfi kezéhez ér. A videóban mindkét felbukkanáskor éles váltás történik, először a tömeghisztéria zajai, másodsor pedig a fegyverhang tör meg a dal, illetve a monológ folyását.

A lövések leadása előtt a Del Rey kézfejeinek oldalára írt tetoválásokra fókuszál a kamera: a „trust no one” felirat az Egyesült Államok „in God we trust” (Istenben bízunk) mottójának kifordításaként értelmezhető (egyébként kizárólag közvetlenül a merénylet előtt látható a videóban), mely a klip többszintű metaforarendszere révén rávilágít úgy az „amerikai álom”, mint a politikai és emberi hűség hiábavalóságára és az értékek illékonyaságára. A baljóslatú szavakkal szemben Del Rey bal kezén a „paradise” (paradicsom) szó betűzhető ki, amely a bibliai – az elnöki beiktatás szempontjából sem jelentéktelen – vonatkozáson túl az énekes albumára és a rajta szereplő *Dark Paradise* című dalra is utal (a *Born to Die* című lemez újrakisztása a *Paradise Edition*, 2012). A kézfejek nemcsak szöveg megjelenítési felületként válnak fontossá. A klip egy pontján Lana Del Rey éneklés közben tenyerét a néző felé fordítva felemeli a kezét, ezzel az elnöki eskü gesztusát idézve,²⁹ míg később a teraszon állva int vissza a felé csókot dobó párja felé, s úgy tesz, mintha a csókot a kezével elkapná és magához

jaként tűnik fel, ugyanakkor egyéb narratívák elgondolását is lehetővé teszi, eszünkbe juthat például F. Scott Fitzgerald *A nagy Gatsby* című művének újgazdag közege (Long Island) – talán nem véletlen, hogy a 2013-as filmváltozatban felcsendül egy dal (*Young and Beautiful*) az énekestől –, de a Del Rey szövegeiből ismerős bántalmazó, idősebb, gazdag férfival folytatott viszony is. Az imént idézett versszak így folytatódik: „He loves to romance em / Reckless abandon / Holdin’ me for ransom, upper echelon” („Szeret romantikázni, / meggondolatlan fesztelenség, / váltságdíjként tart engem, / felsőosztálybeli.”) A kölcsönös kihasználást implikáló sorok ugyanakkor azt is kétségtelenül felillantják, hogy az extravagáns viselkedésminták, a birtoklásvágy és a(z) (ön)bántalmazó helyzetek mögött az érzelmek kielégületlensége húzódik, ami az „amerikai álom” romantizálására és leleplezésére egyaránt lehetőséget teremt.

²⁸ John F. Kennedy halálát emellett apróbb filmtechnikai megoldások is sejtetik: a szereplők rózsákkal díszített tortát esznek (az elnök kislánya a klip utolsó képkockáinak egyikén elfújja a gyertyát), az „I need somebody to hold me” („Szükségem van valakire, aki átkarol”) sor elhangzása közben Lana Del Rey tekintete fentről lefelé vándorol (vö. „heaven in your eyes” – „a szemeidben ott a mennyország”), míg a videó egy másik pontján a nyugágyakon fekvő család tagjai közül az apa csukott szemmel fekszik, a felesége megsimítja az arcát és le sem veszi róla a szemét, a gyerekek pedig arcukat kezükkel eltakarva húzódnak össze.

²⁹ Ezt az értelmezést támogathatja a közben elhangzó szöveg: „give me a standin’ ovation” („állva tapsoló ünneplést kérek”).

szorítaná. Nyilvános és magán, politikai és személyes, protokolláris és érzéki folytonos váltakozása, interakciója, sőt kontaminációja zajlik tehát a klipben.

Az archiválás aktusával való furcsa játékban keveredik a boldogság és a tragédia, a megélt és megélni vágyott családi és társas öröm, illetve a gazdag, reflektorfényben lévő élet pompás díszletei között leselkedő magány: mindez a női tapasztalásra fókuszálva. Mind a dalszöveg, mind az énekhang, mind az arcokról készült közeli felvételek – a Kennedy életében fontos szerepet betöltő nő(k) esetében a mimikán keresztül megmutató érzelmek vagy érzelemmentesség, a férfi esetében a nő tekintetének (emlékképeinek) érvényesülése – elősegítik ezt. A klip utolsó harmadában hallható, az énesnő által írott és elmondott monológban egy a szerelmet a múltra gondolva újraéltő – már csak úgy megélni tudó – nő szavait halljuk: „And I remember when I met him, it was so clear that he was the only one for me. We both knew it, right away.” („És emlékszem, amikor találkoztam vele, egyértelmű volt, hogy ő számomra az egyetlen. Mindketten tudtuk, azonnal.”) A monológ illeszkedik a dalszöveghez,³⁰ sőt, az újra- vagy eljátszás gesztusával is rezonál – a javarészt múlt időben íródott prózai rész címe *I still love him* (Még mindig szeretem), ami a klipben megjelenített múltidézés hangoltságára is rávall, egyben a férfi karakterének értelmezéseként is olvasható. „He was like this hybrid, this mix of a man who couldn't contain himself. I always got the sense that he became torn between being a good person and missing out on all of the opportunities that life could offer a man as magnificent as him.” („Olyan volt, mint egy hibrid, keveréke egy férfinak, aki nem tudta magát türtőztetni. Mindig is az volt a benyomásom, hogy őrlődött, jó ember legyen-e és kihagyja-e mindazt, amit az élet felajánl az olyan káprázatos férfiaknak, mint ő.”) A kompozíció kifizetése tehát a személyes kötődésről tanúságot tevő (fiktív) narráció (Jacqueline Kennedy szemszögéből), egyben az „amerikai álom” nosztalgija.

A múlt elsajátítása: a Taylor Swift-változat

Taylor Swift esetében néhány korai példától³¹ eltekintve a főtebb tárgyalt pályatársakhoz képest jóval visszafogottabban érvényesül a popkulturális hagyományban föllelhető identitásminták, imázsok, álarcok áthelyező felöltése,³² az újrajátszás különbözőféle variációi (idézés, alteráció, adaptáció, repetíció stb.) sokkal inkább a saját

³⁰ A *Ride* című Lana Del Rey-dalhoz készült klipnek az elején szintén szerepet kap egy önálló műnek is tekinthető bevezető.

³¹ Egyet említve most ezek közül: a 2006-os debütáló lemez nyitódalában megszólítottként és zenei-kulturális támpontként azonosítható Tim McGraw countryénekes nevének elhangzása/eléneklése zenei identitást építő és a dalokat a country hagyományhoz képest pozicionáló elem.

³² Természetesen nem utalásmentes övezet Taylor Swift dalszövegkorpusza, intertextuális kapcsolatokat azonban döntően irodalmi művekkel épít ki. A *happiness* című dal (*evermore*, 2021) például *A nagy Gatsbyt*, a *Wonderland* (1989, 2014) az *Alice Csodaországban*t idézi.

életmű belső elemeinek dinamizálására és önmitológiává növesztésére irányulnak. A videóklippek szcenikája mellett a dalszövegek látvánnyal összefüggő jelentéssége, a videóban (fiktív) szereplőként megjelenő, ugyanakkor a biografikus beazonosíthatósággal kecsegtető és az albumok borítójáról ismerős dalszerző-énekes Taylor Swift karaktere, arc(ulat)a egyaránt hozzájárul az adott zenei munka komplexitásához. Emellett nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a jelenléte és hatást úgy a popkultúra, mint az ahhoz csatlakozó különféle nyilvánosságok (közélet, gazdaság, művészeti élet, akadémiai közeg, online és offline rajongói közösségek stb.) médiumaiban, amelyre ingamozgás jellemző (Taylor Swift hat a külvilágra és a külvilág hat Taylor Swiftre), így bővül az életmű(részek), valamint az értelmezési lehetőségek és a megközelítések módok tárháza.³³ Mindez felfejthető az előadó *Speak Now* című 2010-es albumának egyik új videóklipjét megvizsgálva. Swift dalainak tulajdonjogait 2019-ben megvásárolta az a Scooter Braun, akihez az énekes-dalszerző különböző okok miatt nem szerette volna a nevét kapcsolni. Így megkezdte korábbi, a Big Machine Records lemezkiadónál közreadott albumainak újrafelvételét (*Taylor's Version* „márkajelzéssel”), ezúttal néhány fiókban maradt dallal bővítve azokat. Természetesen az

³³ Az előadó és a zenét hallgatók közössége közötti oda-visszaható mozgásra példaként szolgál a *Midnights* című album (2022) egyik dala. A lemez megjelenése kapcsán egyfajta továbbépülés figyelhető meg: a 2022. október 21-én éjfélkor 13 dallal közzétett album 22-én hajnal háromkor további 7 dallal bővült (*3am Edition*). 2023. május 26-án pedig további zeneszámok kerültek a lemezre (*Til Dawn Edition*): *Hits Different*, *Snow On The Beach* (feat. More Lana Del Rey), *Karma* (feat. Ice Spice). A Lana Del Rey-jel közös produkció ugyancsak egy újrajátszás, alteráció eredménye: a rajongói visszajelzések arról tanúskodtak, hogy a hallgatók keveselltek az együttműködésben résztvevő énekes jelenlétét (elsősorban a hangját, producerként ugyanis jelentős szerepet vállalt), így újravették a dalt, ezúttal változtatva a verzék és refrének felosztásán (illetve dallamvezetésén is Del Rey interpretációjában), valamint az outro is módosult (Swift helyett Del Rey hangját hallhatjuk utoljára). A *You're On Your Own, Kid* című dal (a *Midnights* negyedik dala) esetében is ingamozgásról, a közösség és az énekes párbeszédéről, újrajátszásról számolhatunk be, ugyanakkor az előzőtől eltérő módon. A szöveg egy sorát („So make the friendship bracelets” – „Szóval készítsd el a barátságkarkötőket”) a rajongói közösség utasításként értelmezte: az *Eras Tour* koncertjein – Swift 2023-ban és 2024-ben zajló, bevételi rekordokat döntő világszerte körüli turnéján, amely minden eddigi korszakát magába foglalja – bevett gyakorlattá vált a sokszor dalcímeket vagy szövegrészeket gyöngyök formájában megjelenítő ékszerek csereberéje, amely a zenében osztozás megélésének, a rajongói közösség kapcsolati hálójának erősítésének, a dalok már-már igeiként való terjesztésének gyakorlataként válik olvashatóvá. A kézzel készített karkötőkkel szimbolikusan egy-egy darabot adnak magukból a koncertre látogatók egymásnak, akik maguk a „Swiftie” közösség sejtjeiként tűnnek fel. Ez az idézésgyakorlat a turnéről készült filmben is visszaköszön: a stábilistán szereplő nevek a barátságkarkötők vizuális jellemzőit viselik magukon, a nevek mögötti személyeket így a közösség tagjaiként, a produkció létrejöttéhez elengedhetetlenül szükséges láncszemekként megjelenítve. A *You're On Your Own, Kid* a koncertfilmben a „meglepetésdalok” között, az akusztikus szekcióban hangzik fel – nem szerepel az eredeti setlistben –, mely választás erősíti a közösségiséget hangsúlyozó koncepciót, amennyiben a rajongók által viselt barátságkarkötők a dalszöveg afféle tárgyiasulásaként is érthetővé válnak. Az idézés tehát ingamozgást követ, és nemcsak szövegszintű, hanem materiális vonatkozással válik jellegzetessé. A részvételiséghez az is hozzájárul, hogy a stábilista mellett a rajongókról készült felvételek montázsa is helyet kapott a koncertfilm végén, az újrajátszás a reprezentációt megtestesüléssé alakítja, az emlékezet pedig folyamatosan átstrukturálódik. (Vö. ARNS, 41.)

újra feljátszott albumok nem pusztá megisméltlései az eredetieknek: például a 1989 című lemez *Style* című dalában más hangzása van a gitárnak, vagy a *Red* című albumhoz elkészült az *All Too Well* tízperces változata.³⁴ A már említett *Speak Now* új verziója 2023. július 7-én jelent meg hat új dallal (ezek a *From the Vault*, azaz „a barlangból” címkiegészítéssel található meg a dallistában). Az ekkor napvilágra került dalok között szerepel az *I Can See You* (Látlak), amelyhez egy Swift által rendezett, az *Eras Tour* kansasi állomásán bemutatott videóklip készült.

„Amióta elkezdtem az albumaim újrafelvételét, el akartam mondani egy történetet vizuális eszközökkel, amely szimbolikusan megjeleníti, hogyan segítettek viszszaszerezni a zenémet” – így vezette fel Taylor Swift az *I Can See You* videójának világpremierjét Kansas City-ben az *Eras Tour* keretein belül. Ez az öninterpretáció összekapcsolódik a közösségimédia-trenddel, hogy a rajongói/értelmezői közösség tagjai Swift (rendezői) munkáiban (dalszövegeiben és rezdüléseiben) karrierjének konfliktushelyzeteit, valamint a visszaszerzés (*reclamation*) gesztusait és narratíváját vélik felfedezni.³⁵ Mindazonáltal az életrajzi (és zenetörténeti-popkulturális) vonatkozás is relevanciával bírhat a videókliphez közelítés során: ennyiben az *I Can See You* három (*a Mission: Impossible* filmsorozatból ismert Ethan Hunt képességeivel bíró) „titkosügynök” szereplője (Joey King, Taylor Lautner és Presley Cash alakításában) a rajongói közösségre utalhat, amelynek támogatását észreveszi és értékeli az előadó – a „szöktetéstörténet” részletei ugyanakkor ezen a megfeleltetésen túlmutató olvasatoknak is teret engednek.

³⁴ A *Taylor's Version* kiadásokat értelmezhetjük újrajátszásként, amennyiben a felvételek kontextusa miatt újraértékelődnek a dalszövegek, a zenei felépítés, a zenegyártás körülményei, a hallgatói viszonyok (például a korábbi zenei élmények újraélése), ahogyan a dalszerző életének periódusai és résztvevői is. A bővült dallista (főként előkerült dalok) és a kisebb-nagyobb változtatások a múltat felhasználva lehetővé teszik annak újbóli felépítését és megélését, illetve felvetik a kérdést, hogy a múlt, amellyel interakcióba lépünk, és amelyet interpretáció alá vonunk, kinek a múltja. (BLACKSON, 31.) Gadó Flóra Rebecca Schneiderre hivatkozva megjegyzi, hogy „az újrajátszások egyszerre mozognak visszafelé (mert a múltat ismétlik) és előre (mivel újra megismételhető lehet az egész jövőben).” (GADÓ, 59.) Swift újrafelvételei igazolják ezt a megállapítást: a múlt sajátá tehető, újraélhető az adott perspektívából, ez pedig előírnyozza, hogy a jelen a jövőben is alakítható lesz, változtatásra bármikor lehetőség nyílik. A dalokat pedig szerethettük régen, most és a jövőben is megállás nélkül hallgathatjuk. A jelentésük és jelentőségük maradandó, ugyanakkor mindig kaphatunk a zenétől valami újat.

³⁵ A visszaszerzés-narratívák között említhetünk olyan kisebbségi csoportokhoz tartozó jelenségeket, mint a dekolonizáció, a szinesbőrűek jogainak érvényre juttatása, a szexualitás megélésének lehetőségei, a női egyenjóság vagy a test feletti önrendelkezés kérdése. A *You Need To Calm Down* című dalhoz készült videóklip eklatáns példája a reprezentativitásra törekvésnek, az alakok között különböző nemű, szexuális orientációjú, bőrszínű és testalkatú ember feltűnik, emellett a 2019-es Egyesült Államokbéli választásokat megelőzően közreadott kisfilm utolsó képkockája egy petíció aláírására buzdít, így deklarálta politikai állásfoglalást tesz: „Let's show our pride by demanding that, on a national level, our laws truly treat all of our citizens equally.” („Mutassuk meg a büszkeségünket azt követelve, hogy nemzeti szinten a törvényeink valóban minden állampolgárunkat egyenlő bánásmódban részesítsenek.”) A reprezentáció és politikai korrektség fontos szempontoknak tűnnek több mainstream előadó vizuális apparátusának összeállításakor.

A turné 2023-ban adott koncertjein (március 17-től november 26-ig Észak- és Dél-Amerika városaiban zajlottak a fellépések) két alkalommal lehetett a közönség tanúja klippremiernek,³⁶ amelyek marketingstratégiai és jelentésteremtő szempontból egyaránt fontos adalékai voltak a koncertsorozatnak. A 2024-ben folytatódó turné olyan kurrens jelenségekre rezonál, irányokhoz csatlakozik és trendeket alakít, mint a már említett visszaszerzés törekvése: az albumok mellett az identitás(darabok) újbóli birtokbavételét, újraértékelését, rekontextualizálását és új élmények hozzájuk rendelését célozza Swift eddigi legnagyobb méreteket öltő produkciója.³⁷ Két klip került nyilvánosságra a turné 2023-as időszakában, a *Karma* (feat. Ice Spice) és az *I Can See You* című dalokhoz készült videók. Utóbbi 2023. július 7-én debütált, egy napon a *Speak Now* című album újrakiadásával (*Taylor's Version*).

A klip nyitóképén egy fehér furgont látunk, valamint az ügynökfilmekből ismerős (betű)típusú feliratot: „July 9th 1:58”. Majdnem hajnali két óra van, amely az előadó dal-szövegeinek gyakori idővonatkozása,³⁸ így amellet, hogy egyfajta motívumként szolgál, amely összeköti az *I Can See You*-t más Swift-dalokkal, a két perces időkeret, amíg egészet nem üt az óra, jelentéssé válhat ebben a történetben. Ha pontosan két percet előretekerünk a videóban, a két „betörőt”, Joey King és Taylor Lautner alakját látjuk, amint már közel járnak a célhoz. Bejutottak az épületbe, ugyanakkor egyikük befelé, a másikuk pedig abba az irányba néz, ahonnan jöttek, felvetve a küzdelem folytatásának lehetőségeit, a kudarc és a siker opcióit. Emellett a képkockák váltakozása (a videó nem „one-shot” technikával készült) az idő megnyúlását is megengedi, így az 5 perc 6 másodperces klipben látottak értelmezhetőek egy két perc leforgása alatt megvalósuló eseményláncolatként, vagyis a zárlat egyfajta beteljesülést jelképezhet: ismét a fehér furgon tűnik fel, de parkoló autó helyett távolodó fényszórókat látunk.³⁹

Míg a történet vázát egy klasszikus szöktetés lépései adják, vagyis a három már említett szereplő próbálja kiszabadítani a *Speak Now* korszaknak megfelelően

³⁶ Vö. https://www.instagram.com/p/CswTGoqOR1m/?img_index=3;
https://www.instagram.com/p/CubIwi0ue3l/?img_index=1

³⁷ Az *Eras Tour* öt kontinensen átívelő, 150-nél is több koncertjének bevételét 4,1 milliárd dollárra becsülik, 42 olyan ország létezik a földkerekségen, amelynek az éves gazdasági teljesítménye nem éri el ezt az összeget. Megan McCluskey, *The Numbers (Taylor Version)*, Time, 15 December 2023., 48.

³⁸ Csak a *Speak Now* albumról: „And I remember that fight, 2:30 a.m.” („Emlékszem arra a harcra, 2:30”) (*Mine*); „The lingering question kept me up, 2 a.m., who do you love?” („A habozó kérdés ébren tartott, 2 óra, kit szeretsz?”) (*Enchanted*); „I still remember the look on your face, lit through the darkness at 1:58” („Még mindig emlékszem a tekintetetre, keresztlágyogott a sötétben 1:58-kor”) (*Last Kiss*). Talán azt sem érdektelen megemlíteni, hogy az *Eras Tour* kezdetén a nézők egy hatalmas órát látnak a stadion kivetítőjén, visszazámlálást éjfélig, körülbelül kettő percben.

³⁹ Nem elhanyagolható a fényekkel való játék: a jármű előtt az utcai lámpák kékre festik az utat, míg a kapura emlékeztető, ezzel az áthaladást, belépést szimbolizáló kijárat fölött egy jelzőtáblát pillanthatunk meg. A vörös kör számos tábla sajátossága, így nem tűnik különösnek a városi környezetben, mindaddig, amíg el nem olvassuk a feliratot: 1”-9” / 8.9 tv. A „kódot”, vagyis „Easter egg”-et (rejtett utalást) nem volt nehéz megfejteni: Swift 1989 című albumára lehetett számítani a *Taylor's Version*-sorozat következő darabjaként, amelynek vizuáljában a kék szín dominál. A sorban valóban ez az újrafelvétel következett.

öltözött, egy múzeum alagsorában széfbe zárt Swiftet, addig a dal címe is folyamatosan újrakontextualizálódik. A dalszöveg az akciófilmes jelenetekkel szemben egy (rejtett) vonzalom elmondása. Ugyanakkor a feltételes mód használatával bizonytalanná válik, hogy a kiszemelt megszólítása („You brush past me in the hallway / and you don't think I, I, I can see ya do ya?” – „Elsuhansz mellettem a folyosón, és nem gondolod, hogy én, én, én látlak téged, ugye?”) egy párbeszéd elhangzó része, vagy csak fejben lejátszott szcenárió. Utóbbit erősíti az is, hogy az „én” szó a dal több pontján, olykor halmozva hallható,⁴⁰ ezzel az egyéni megélésre, a fantáziáló gondolataira terelve a figyelmet. A szöveg mégis fenntartja annak a lehetőségét is, hogy a fent idézett kérdést az alany belső bizonytalanságaként vagy láthatatlanságaként érzékeljük a társasági közegeben. A refrént megelőző sorokban kérdések következnek, amelyek között a (potenciális) párt kívülről figyelők tekintetére történik utalás, amely az ismertség miatt a paparazzók leskelődésére, illetve akár általánosabban a voyeur-attitűdre enged következtetni, egy tekintetre, amelyre apellálni kell („What would you do, if they never found us out?” – „Mit tennél, ha sosem találnának ránk?”). A viszony feltételességét, miszerint az pusztán vágy, képzelet, a refrén utolsó sorai erősítik meg igazán („What would you do? Baby if you only knew / that I can see you” – „Mit csinálnál, ha tudnád, hogy látlak”), a „can” és a „could” segédigék variálásával viszont ismét elmosódik a határ fikció és realitás között. Ha visszatérünk az előadó-rajongói közösség dinamikához mint allegóriához, úgy a láthatóság kérdése a projektek, háttérük és részleteik felfedéséhez kapcsolódik: a megszólítottak ennyiben a zenét hallgatók, akik csak a rejtett többlet meglétéről tudhatnak, viszont biztosítékot kapnak arról is, hogy bővülni fog a Swift-korpusz. („You won't believe half the things I see inside my head / Wait 'til you see half the things that haven't happened, yet” – „A felét sem hinnéd el annak, ami a fejemben van, várj, amíg a felét meglátod annak, ami még meg sem történt.”) Annál is inkább, mert a kapcsolódó sorok a klipben a „Taylor-verziók” szemrevételezése közben hangzik el (mint később kitérünk rá, az előadó által viselt fellépőruhák mellett haladnak el a megmentésére igyekvő szereplők).

A megfigyelés és megfigyelve levés a videóban is folyamatosan hangsúlyozott: Taylor Swift arcát, arcának részletét vagy teljes testét látjuk a helyszínről szolgáló épület térfigyelő kameráira csatlakoztatott monitorokon. A Presley Cash által alakított

⁴⁰ A *Speak Now* album első dala, a *Mine* intrójának vokális felütése idéződik meg az *I Can See You* nyitányában. Noha a *From the Vault*-dal indie rock karaktere némileg elüt a *Speak Now*-korszak country pop hangzásától, van egy olyan része (egész pontosan az „I could see you in your suit and your necktie” [„Láthattalak az öltönyödben és a nyakkendődben.”]) sorral kezdődő versszak alatt hallható zenei kíséret), amikor a tempó lelassul, s a dal átvált a korábbi éra stílusára. A klip úgy reflektál erre a váltásra, hogy a történetben ekkor érik el a szabadítók Swift börtönét – ami érthető úgy, hogy a jelen és a múlt ekkor találkozik. A képi és a zenei sáv összjátékának az lesz a hatása, hogy miközben fölismerjük a múlt beíródását a jelenbe, aközben nem szűnik az az érzésünk, hogy mégiscsak valami újat hallunk és látunk. S ehhez az énekesnő teste is hozzájárul: azzal, hogy ruhája, csizmája, frizurája és a bal karján viselt hosszú felirat a 13 évvel korábbi önmagát idézi vissza, jóformán előírja az összehasonlítás műveletét, s azt, hogy reflektáltta tegyük, hogy itt már egy szépségében kiteljesedett nőt látunk, s nem egy a tinédzserkort épp maga mögött hagyó lányt.

informatikus, aki a furgonban próbálja irányítása alá vonni a védelmi rendszert, nemcsak a behatoláshoz fontos paramétereket látja maga előtt, hanem Swift száját éneklés közben, a jellegzetes piros rúzzsal, amely kontrasztot képez a kékes-zöldes fényekkel. (Később a lányt is látjuk, amint a képernyőkre szegeződik a tekintete, valamint Swiftet, amint a kamerába néz – egy beállításban több képernyőn jelenik meg egyszerre, így mi döntünk, melyik alakra pillantunk, hiszen egyszerre nem tudja pontosan befogni szemünk a duplikációkat.) A mentésre igyekvő női ügynököt (Joey King) sem kerüli el a kamera, rászzegeződik a lencse, amelyet társa figyelemmel követ, vele együtt pedig a klip nézői. Az arca lila fényben válik jól kivehetővé, egy kisebb elektromos ütés után (mely értelmezhető utalásként az *Electric Touch* című, a Fall Out Boy nevű együttesel közös dalra a lemez *From the Vault* szekciójából) társa intézkedik a háttérben, kinyitja a levendula színű fényvel szegélyezett ajtót, ezzel előtérbe állítva a *Speak Now* színvilágát.

A múzeumban minden termet lépésről lépésre ismerhetünk meg King karakterét követve: először egy szintén lila fényű lézer akadályon kell áthaladnia (amelyet púderporral tesz szabad szemmel is láthatóvá), majd egy kiállítótérbe érkezik – a lámpák fokozatosan, egymás után kapcsolódnak fel a zene ritmusára. Ezen a ponton csatlakozik a lányhoz társa, Taylor Lautner megformálásában.⁴¹ King megjelenése szinte provokálja az újrajátszást: a terem, ahová megérkezett, egy múzeumi kiállítótér, Swift korszakainak és (identitás)változatainak archívuma. Üveg mögé zárt ruhákat látunk, amelyeket az előadó korábban hordott, vagy amelyek hozzá kapcsolódnak. Így kerülhet elő az a jelmez, amit éppen King viselt röpké 14 évvel ezelőtt, amikor a *Mean* című dal videóklipjében szerepelt. A ruha mellett a vitrinben egy fotó található kettőjükéről, ezzel pedig az újrajátszás két változata kerül párbeszédbe: a(z) (ön)mitológia elemeként, ereklyeként bemutatott tárgy a régi-új dalhoz forgatott *I Can See You* kontextusában a lemez jelentőségére helyezi a hangsúlyt, míg a közös kép személyes emlékeket idézhet fel (King számára a forgatásról, a néző számára a videóklipről). A King–Lautner páros hamarosan verekedésbe keveredik a termet őrzőkkel, mely során a lány egy olyan bendzsót használ fegyverként, amelyen Swift játszott a *Speak Now* korszakból származó *Mean* klipjében, ezzel egyszerre fölidézve azt az időszakot és megváltoztatva a hangszer funkcióját.

⁴¹ Nem jelentéktelen életrajzi, popkulturális és zenetörténeti vonatkozás, hogy az előadó és a színész a lemez eredeti megjelenésének időszakában egy párt alkottak. Swift több helyen is nyilatkozott arról, például a klip megosztásának estjén, hogy Lautner pozitív hatással volt rá a dalszerzés során. Fontos popkulturális mozzanat kettejük jelenléte a 2009-es MTV VMA díjátadón, amelyről Swift még a *Time* Magazinnak adott „Az év embere” interjúban is megemlékezett, 2023 decemberében. (Sam LANSKY, *The Poet Laureate of Pop Culture*, *Time*, 25 December 2023, 50.) A legjobb videóklipért járó díj átvételkor Kanye West felszaladt a színpadra, és megszakította az énekesnő köszönőbeszédét. A díjat egyébként Lautner nyújtotta át az akkor 19 éves Swiftnek, kettejük között a magánéleti szálak mellett munkakapcsolat is volt, a *Valentin nap* című filmben középiskolai párt alakítottak. Lautner a film egy pontján bemutat egy hátraszaltót, amelyet a már említett 2023-as kansasi koncerten újból „eljátszott”, amikor felhívták a színpadra a klip levetítése után. Azokban a pillanatokban mindez sűrítve jelent meg a nézők előtt, akik tisztában voltak az asszociációkkal.

Az üveg mögött szemlélfelhető ruhák egy kiállítás benyomását keltik. Steril környezetben is szubjektív töltetet kapnak, annál is inkább, mert bezártságuk Swiftét idézi. A klip kedvéért összegyűjtött ruhák újrahasonosítása történik az *Eras Tour* egyik koreográfiájában és díszletében, a *Look What You Made Me Do* megoldásaiban.⁴² az én újraértelmezését, újraalkotását implikáló dal⁴³ vizuális összképéhez az *I Can See You*-klip vitrinjeit használják, ezúttal nem próbababák, hanem a turné táncosai prezentálják a Swift-gardróbot. (Mire véget ér a dal, az énekes körül tolonganak, vagyis a turné szabadjára engedi a különböző alternatívákat.) A *Reputation* (2017) című albumról származó *Look What You Made Me Do*-hoz szintén készült klip, amelyben a Taylor-változatokat, a korszakok emblematikus ruháit maga Swift húzza fel ismét, a filmtechnika pedig lehetővé teszi, hogy az alakok (szereplők) sorfalat álljanak, sőt, (önironikus) párbeszédet folytassanak. Az *Eras Tour* vonatkozásában lényeges megemlíteni azt a rajongói szokást, amely ugyancsak újrajátssza ezeket az emblematikus öltözékeket:⁴⁴ a koncertre látogatók gyakran bújnak Taylor Swift valamely korszakát idéző ruhadarabokba, így az előadó tekintete fellépés közben önmaga imitációiba ütközik. Az újrajátzás kiindulópontja felől elbizonytalanítanak azok a tárlatok, amelyek Taylor Swift személyes tárgyainak, öltözékeinek, ékszereinek bemutatását tűzik ki célul, hiszen miközben megidézik a klipeket, a klipek azok, amelyek használják a múzeumi teret, az ahhoz illő kellékeket és reprezentációs technikákat.⁴⁵

Taylor Swiftről és a fogva tartására létrehozott óriási (de nem bombabiztos) széf részleteiről az akcióval párhuzamosan látunk jeleneteket. A bekamerázott cella falát strigulák borítják, azt viszont nem teszi egyértelművé a klip, hogy miként is értelmezzük őket: egyaránt gondolhatunk a napok visszaszámolására az album megjelenéséig,

⁴² Arról se szabad megfeledkezni, hogy „[h]a egy dalból klip készül, akkor újabb intermedialis váltáson megy keresztül, a hang fel fogja idézni a vizuális anyag szegmenseit, és fordítva.” (H. NAGY, 45.)

⁴³ „I’m sorry / But the old Taylor can’t come to the phone right now / Why? Oh, ‘cause she’s dead” („Sajnálom, / de a régi Taylor most nem tud a telefonhoz jönni. / Miért? Ó, mert halott.”)

⁴⁴ Az *Eras Tour*t övező közösségi (médiá)kommunikáció különböző trendek, rítusok elterjedéséhez vezet. A dalok elhangzásakor a tömeg egyszerre skandál bizonyos sorokat, megjegyzéseket, amit a moziban is reprodukálnak (de arra is volt példa, hogy nem a stadionban lévő nézőket, hanem a színpadi táncosokat másolták le a vásznon előtt; erről később részletesen írunk). A koncerten készült videók például a TikTok felületén, vagy a koncertfilm a moziban a jelenlét illúzióját, a tapasztalatban részesülést, emlékszimulációt eredményezhet. Ahogy arra a Walter Benjamins kommentáló Kulcsár-Szabó Zoltán figyelmeztet: „az aura mint egyszerű felsejlése (Erscheinung) valami távolinak» [...] egyáltalán nem az egyszerű pillanat felfokozott jelenlétét, érzéki közvetlenségét hivatott jelölni. A dolog majdhogynem éppen ellenkezőleg áll: az aura reprodukció általi – ám egyben társadalmilag meghatározott! – »szertefoszlása« (Verfall) az, ami eleget tesz vagy éppen kiváltja a tömegek »szenvédeyes óhaját« az iránt, hogy »a dolgok térben és emberileg is közelebb kerüljenek hozzá«”. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Szórakozott tömegek: Közelítések a tömegkultúra fogalmához*, Tiszatáj, 2012/7, 68. (kiemelés az eredetiben) Az a koncertre látogató, aki mediális közvetítéssel már látta az előadást, egyszerre részesül az ismerőség (megnyugtató) és a különbözőség (borzongató) bizonyos arányú hatásaiban.

⁴⁵ Lásd például a *Taylor Swift: Storyteller* című tárlatot a New York-i Museum of Arts and Designban, <https://madmuseum.org/exhibition/taylor-swift-storyteller>

a *Speak Now* mesterszalagjának Scooter Braun általi megvásárlása és a *Taylor's Version* kiadása (vagyis a visszaszerzés) között eltelt időre, vagy épp a rajongók számontartására. Utóbbi olvasatot erősíti, hogy a megjelenésében a *Speak Now*-korszakot felidéző Swift karján egy szövegrészlet olvasható a *Long Live* című dalból: „I had the time of my life fighting dragons with you.” („Életem legjobb élménye volt sárkányok ellen harcolni veled/veletek.”)⁴⁶ Az énekes bőrén nem ez az egyedüli testfestés, a jobb kézfejen megjelenik a 13-as szám (szintén kék színnel), amely a születési dátumától eredeztethető szerencseszáma, valamint a rajongók által sokszor megidézett szimbólum.⁴⁷ Swift a *Fearless* című album megjelenését követő turnén kezdte használni a jelölést, s a gyorsan közösségivé avanzsálódott gyakorlat szembetűnik az *I Can See You* képi világában is, és talán az sem véletlen, hogy az *Eras Tour* 13. állomásán debütált a klip. A cella rendkívül szegényes berendezésű, mindössze egy kék drapériával letakart festmény függ a falon (közben a következő szavak hangzanak fel: „I see inside my head”, utalva arra, hogy bizonyos ideig ez a projekt ismeretlen volt a szélesebb közönség előtt). A feszültséget fokozza, hogy a kép felfedése előtt a kiállítótérről és a furgon belsejéből kapunk snitketeket, látjuk Swiftet, háttal a kamerának, amint a takarókendőhöz nyúl, hogy lerántsa a „titokról” a leplet. Néhány akcióra összpontosító képkocka után derül ki, mit rejtett: Swift ellép a kép elől, így csak az új albumborítót veszi a kamera.⁴⁸ A gondolati síkról (a széf jelölheti az agyi tevékenységet, vagy a „barlangot”, ahonnan előkerülnek a fiókban maradt dalok) valósággá vált a *Speak Now (Taylor's Version)*; s eközben az énekesnő egyszerre lesz eredője (metonímiája) az albumnak és a lemezborító valós testi változata, míg kiszabadulásának története a *Taylor's Version* megszületésének allegóriájaként értelmezhető.

A múzeum biztonsági őrinek látványos ártalmatlanná tétele közben Swift hasonlóan látványosan unatkozik a szűk helyiségben,⁴⁹ mígnem a King és Lautner által formált szereplők meg nem érkeznek a széf elé. A terem fölötti kupola, és a széf ajtajának formája hasonlít egymásra, kapcsolódva a megfigyelés és megfigyeltség témáihoz. A szöktetésre specializálódott csapat gyakorlott mozdulatokkal intézi el az ajtó kinyitását, hogy Swift kéken pulzáló fények kíséretében, kezében a képpel ki léphessen a bezártságból. Az akciófilmek egy másik műfaji kliséje lép játékba, amint a három karakter lassított felvételen menekül a széf ajtajának erőszakos megbontása

⁴⁶ A dal ráadásul felcsendül az élmény közösségi jellegét hangsúlyozó *Taylor Swift: The Eras Tour* című koncertfilmben a stáblista alatt, kiemelve a koncert pillanatainak sokak számára maradandó emlékké válását.

⁴⁷ Taylor Swift és a 13-as szám összefüggéseire lásd Joyann JEFFREY, MC SUHOCKI, Ariana BROCKINGTON, *Taylor Swift Wins Her 13th Grammy: 'My Lucky Number'*, Today, 5 February 2024. <https://www.today.com/popculture/music/taylor-swift-number-13-rcna129522>

⁴⁸ A portré bevett gyakorlat az albumborítók esetében, amely kétségtől erősíti a referencialitást, elősegíti a magánéletből inspirálódás feltételezését. A klipben Swift arcképe arany keretezést kap, ezzel az (ön)arckép képzőművészeti hagyományához kapcsolva azt.

⁴⁹ Az öt támadó szintén a 1989-ra utalhat, amely Swift ötödik lemeze volt.

elindította robbanássorozat elől.⁵⁰ A vitrinek összetörnek, a szilánkok szállnak, így viszont a mögöttük lévő ruhák, identitásdarabok, Taylor-változatok is szabadok lesznek, a *Speak Now*-korszak zenéjével és zenei karakterével együtt. Az immár szabad Swift (mindennek megtestesítőjeként) azonban ijedten tekint vissza: a múlt kiszabadítása ugyanis nem jelentheti annak problémátlán visszahozatalát. Nincs tökéletes rekonstrukció, sőt, a re-enactment az albumok esetében bizonyos értelemben kitörli az eredeti verziókat – a *Taylor's Version* az eredeti helyébe lép.

Szerepcseré és az újrajátszás mint pótlék: rajongói változatok

A láthatóság a kortárs világ fontos aspektusának tekinthető: a nyilvánosság színtereinek szereplői különféle célcsoportokat eltérő módon és platformokon tudnak megszólítani. A felgyorsult médiakörnyezetben egyfelől magától értetődő a befogadó azonnali elérésének lehetősége, másfelől a tartalomfogyasztás és -gyártás szoros kapcsolata és platformjainak bővülése. Ez utóbbiak közül napjainkban a legnagyobb népszerűséggel a TikTok rendelkezik. A TikTok a befogadónak, aki egyben tartalomgyártó is, olyan eszköztárat ad a kezébe, amely a videós és zenei tartalmak minőségét és lehetőségeit jelentősen átszabja. A néhány másodperces videókon kívül képek, képgalériába összeállított szekvenciák is posztolhatók, sőt, már akár 10 perces hosszúságú mozgóképes tartalmat is elő lehet állítani ezen a közösségimédia-platformon. A máig főként a legfiatalabbak felületeként számon tartott TikTok⁵¹ a zenei rajongói közösségeknek olyan mediális „színteret” biztosít, ahol egy-egy dal, zenerészlet trenddé válhat, amelyhez ráadásul egyedi, kreatív táncmozdulatok kapcsolódhatnak.

Taylor Swift rajongói is előszeretettel használták a TikTOKot egészen 2024. február 1-ig, amikor is lemezkiadója, a Universal Music Group, mivel szerzői jogi (s persze leginkább anyagi) kérdésekben nem tudott megegyezni a platformot birtokló mediavállalkozással, az ekkor lejáró licenzszerződést nem újította meg.⁵² A TikTok-felhasználók

⁵⁰ Az épület összeomlása egy másik *From the Vault Trackre*, a *Castles Crumbling* című dalra utalhat. További játékot jelent a filmzsánerrel, hogy a széfajtónál folytatott munkálatok közben egy egyedi hangeffektusra lehetünk figyelmesek: rövid ideig hallható, amint az énekes az adott dalsorokat adóvevőre emlékeztető hangszínnel alámondja a fő dallamnak. („I could see you being my addiction / you can see me as a secret mission” – „A függőségemként láthatalak, te egy titkos küldetésnek látsz.”)

⁵¹ Egy 2020-as magyarországi közönségkutatás készítői így fogalmaztak: „A TikTok a legfiatalabbak platformja: az online felmérésben önkéntesen részt vevők mindössze 17%-a töltötte be a 21. életévét.” BOROZNAKI Gergely, BOKOR Tamás, SZÉKELY Levente, *Így Tiktokozunk mi! Kutatási eredmény és trendjelentés*, 2020. https://ringierb2b.hu/wp-content/uploads/2020/11/TikTok_Trendjelentés_2020_compressed.pdf

⁵² A UMG az eredeti zenefelvételek TikTok-videókhöz való felhasználását korlátozta, aminek eredményeképp számos (de e sorok írásakor még nem az összes) korábban készült videó „elnémult”, a zenei aláfestés ma már (vagy ma épp) nem hallható. Ennek ellenére nem tűnt el Taylor Swift zenéje a plat-

közül érdemes megemlíteni annak a Mikael Arellanónak az esetét, aki 2022. október 23-án tette közzé a *Bejeweled* című dalra készített rövid „koreográfiáját”.⁵³ A videó érdekessége, hogy mindössze 12 másodperc hosszú, kompaktságából adódóan tehát a virálissá válás egyik feltételét rögvest teljesítette is. A „klipben”, amelyet a fiatalember feltehetően egy okoseszközzel rögzített, Arellano egy teljesen átlagos szobában tartózkodik, Britney Spears-pólót és farmert visel, s a dal egyik részletére mutat be egy olyan egyszerű mozdulatsort, mely átvihető akár a színpadra is. Ez utóbbi meg is történt, amikor az *Eras Tour* nyitó koncertjén, Arizonában maga Taylor Swift játszotta újra a rajongói koreográfia egyik elemét.⁵⁴ Az, hogy a Taylor Swift-univerzum PR-csapata kétségtelenül igyekszik a rajongókat biztosítani a megbecsültségükről, ebben az esetben is bebizonyosodott. A TikTok-tánc integrálása a turné színpadára újabb kapcsolódási pont a popsztár és a rajongók között – az egyébként elérhetetlen sztár az elérhetőség illúziójával operál, ha csak egy-egy pillanat erejéig is. Arellanót a TikTok által indított hírnév addig röpitette, hogy a turné egyik philadelphiai állomásán ő volt az a kiválasztott rajongó, akinek Taylor személyesen nyújtotta át a 22 című dal előadása közben a kalapját. A különféle zenei zsánerekben otthonosan mozgó alkotó az élménygazdaságot,⁵⁵ azaz a jelen médiapiaci lehetőségeit kiaknázva tartja fenn az iránta való szüntelen érdeklődést. Egymást erősítő folyamatok ezek, hiszen nemcsak akkor fognak össze a magukat Swiftie-knek nevező rajongók, amikor „Easter egg”-eket keresnek – például, ha egy-egy bejelentés alkalmával az énekesnő implicit kódfejtő „feladatot ad” a közönségnek –, hanem amikor a stadionokba be nem jutott tömegeknek élőben közvetítik az *Eras Tour* adott koncertjét, vagy amikor TikTok-táncokat kreálnak egy-egy frissen megjelent vagy éppen újra toplistára kerülő Taylor Swift-dalhoz.⁵⁶ A végeláthatatlanul

formról. Inkább arról van szó, hogy a remixelt, módosított hangsávú dalok és a különféle fel- és átdolgozások korszaka jött el. Azt, hogy ez az éra meddig fog tartani, e pillanatban nem tudhatjuk. Vö. Imran RAHMAN-JONES – LIV McMAHON, *TikTok Pulls Taylor Swift and The Weekend's Music*, BBC, 1 February 2024, <https://www.bbc.com/news/technology-68166028>

⁵³ <https://www.tiktok.com/@mikaelaarellano/video/7157808292566224174>

⁵⁴ Kayleigh ROBERTS, *Taylor Swift Surprised a Fan by Doing His Viral “Bejeweled” TikTok Dance on the Eras Tour*, *Cosmopolitan*, 2 April 2023. <https://www.cosmopolitan.com/entertainment/celebs/a43488940/taylor-swift-surprised-fan-viral-tiktok-dance-bejeweled-eras-tour/>

⁵⁵ „A szemlélet kiindulópontja a fogyasztás újraértelmezése: e szerint a fogyasztás egy holisztikus élmény, amelynek résztvevője az egyén – a vevővel ellentétben – és az egyén interakciója a vállalattal, illetve a vállalat ajánlatával. [...] Ez a megközelítés rávilágít arra, hogy nem az előállított, bemutatott események emlékezetessége elsődrendű az értékteremtésben, hanem a fogyasztó és a vállalat közötti interakció minősége, avagy a közös értékteremtés az egyedi fogyasztói élmény létrehozása során. Ez alapján a vállalat [...] olyan kontextust, illetve élménykörnyezetet alakít ki, amely elősegíti az élményeket, amelybe a fogyasztók saját egyedi élményeik kialakítása érdekében bevonódhatnak, miközben közös értékteremtő folyamat valósul meg”. ZÁTORI Anita, *A turisztikai élményteremtés vizsgálata szolgáltató szemszögből* (PhD-értekezés kézirat), Budapesti Corvinus Egyetem, 2013, 19. https://phd.lib.uni-corvinus.hu/801/1/Zatori_Anita_dhu.pdf

⁵⁶ A 2019-es *Cruel Summer* négy év után ismét az élre jutott a Billboard Hot 100 listáján. A dal népszerűségéhez hozzájárulhat, hogy az *Eras Tour* setlistjének második számaként hangzott el, bevonva az izgatott közönséget a koncert világába, emellett számos TikTok-videó is felhasználta a dal átvezetését (*bridge*), például rengetegen közvetítették online, ahogyan ezeket a sorokat éneklék a stadion lelátójá-

termelő és virálisan terjedő tartalmak, amelyek az univerzumhoz tartoznak, erősítik mind a márkát, mind a közösségi összetartozást és integritást.

A rajongói (újra)játások meghatározó platformjának jelenleg a TikTok tekinthető. A platformon érvényesülő trendek a közösségi interakció mintázatáról árulkodnak: miközben megtörténik egyfajta egységhez való kapcsolódás, a felhasználói tartalmak egyedi jegyeket is mutatnak. Ki-ki saját közegében, saját életének mozzanataihoz illeszti a maga által készített zenés-táncos videót, hiszen a(z) (újra)játás keretei jórészt adottak, kellékei azonban eltérőek lehetnek. A saját történet elmesélése ugyanazt a dalt használva egyfajta változat lesz, mondhatni rajongói változat. A Taylor Swifthez kapcsolódó TikTok-trendek a rajongói lét megélésének digitális lehetőségei, amelyek a meglévő keretekben történő szabad tartalomgyártáshoz kapcsolódnak. Egy dal mennyi történetet tud „létrehozni”, bár az is igaz, hogy amelyek ezek közül trenddévá válnak, az számos újrjátásban terjed tovább – a test, az öltözet és a környezet változik, a mozdulatsor nagyjából ugyanaz marad. Mindez rávall a kortárs médiatérben jól működő kulturális produktumok kettősségére: miközben Taylor egyfajta univerzális nyelven, a zene és a dalszövegek könnyű identifikációt lehetővé tevő témái (például szerelem, szakítás, barátság, család) által szól a közönséghez, addig azok befogadása, értelmezése részben egyéni és egyedi folyamat. A TikTok-videók készítői a dalrészletek kiválasztása és a képsáv hozzáillesztése révén sajátos újtermelő, újraértelmező, újrjátászó tevékenységet végeznek.⁵⁷ Gyakori a meglévő vizuális tartalmak – különféle minőségű koncertfelvételek, videóklippek – valamilyen típusú keretezése (módosítása), kommentálása, a véleménymegosztás vagy éppen a saját történet hozzátalálása a dalokhoz. A kreatív játékosságban egyszerre figyelhető meg valamiféle egyediségre törekvés és a popkulturális termékpalettához való csatlakozási pont keresése.

ról. Vö. Ben SISARIO, *Taylor Swift's 'Cruel Summer' Hits No.1 After Four Years*, The New York Times, 23 October 2023. <https://www.nytimes.com/2023/10/23/arts/music/taylor-swift-cruel-summer-billboard-chart.html>

⁵⁷ Mind Swift csapata, mind az organikustartalom-előállítók fogyasztást generálnak, nemcsak médiatudományos, hanem gazdasági értelemben is. A rajongói lét megélése a különféle tárgyak birtoklásán keresztül is megfigyelhető – az énekesnő hivatalos webáruházában lévő termékek ugyanakkor csupán egy szeletét jelentik annak a kínálatnak, amely egyébként fellelhető az interneten. A nem hivatalos áruházak – amelyek a fogyasztói társadalom jelenlegi működését, túltermelést, túlköltekezést, a rajongás sokoldalú természetét és a médiumokat egyaránt kihasználják – azonnal reagálnak az énekes egy-egy gesztusára. Erre talán az egyik legjobb példa, amikor az *Eras Tour* egyik dél-amerikai állomásán a *Karma* című dal egyik sorát a Kansas City Chiefs-ben játszó, a koncerten jelenlévő szerelme tiszteletére ekképp átírva énekelt: „Karma is the guy on the Chiefs, coming straight home to me” („Karma a srác a Chiefs-ben, aki egyenesen hazajön hozzám”) Alli ROSENBLUM, *Taylor Swift Changes Lyrics to 'Karma' in nod to 'Guy on the Chiefs' Travis Kelce*, CNN, 12 November 2023. <https://edition.cnn.com/2023/11/12/entertainment/taylor-swift-travis-kelce-karma-lyrics/index.html>. A következő napokban a rögtönzött sorváltozatot feliratként használó ruhák és különféle funkciójú tárgyak jelentek meg a „másodlagos” értékesítési platformokon – amennyiben a hivatalos webshopot tekintjük elsődlegesnek. A dalok gazdasági lehetőségeit Taylor Swift is kihasználja: ne feledkezzünk meg arról, hogy a lemezei különböző hordozókon, különféle extra tartalmakkal, vizuális megoldásokkal jelennek meg. A tartalomgyártás tehát nem ártatlan játék, hanem egy globális gazdasági gépezet része, amely a mai fogyasztói társadalomban a profit maximalizálást tartja szem előtt.

Amint véget ért az *Eras Tour* észak-amerikai fejezete, világszerte a mozikba került a turné Los Angeles-i estjein készült felvételekből összeállított koncertfilm. A Swiftie-k világszerte mozitermekbe vonultak, ahol a mozilátogatás/filmnézés normáit megszegve nagyrészt úgy viselkedtek, mintha a turné egyik élő alkalmán lennének: a fegyelmezett, néma ücsörgést éneklés, táncolás, skandalás, tapsolás váltotta fel – amiről persze megjelentek a TikTok-videók, fittyet hányva a mozitermekben hatályban lévő, képrögzítést tiltó szabályokra. A *Willow*⁵⁸ című dal kísérőjelensége egy olyan koreográfia volt, melyet a mozivászon előtt a rajongók (akik vagy ismerik egymást, vagy nem) produkáltak. A körben táncolók – jellemzően fiatal lányok – a dalhoz készült videóklip vizuális világát idézik meg csakúgy, mint a turnén Taylor és táncosai ezt a dalt előadva. A tánc e változatának nyilvánvaló közösségi-rituális jellege van, a vietnámi rajongókat megörökítő videón például fénykellékek is előkerülnek, erősítve a jelenet sejtelmességét, és hangsúlyozva az abban résztvevőknek a koncerten látható koreográfia újrajátszásra irányuló szándékát.⁵⁹ Az élő koncertekre jellemző magasba emelt karok és a telefon fényével való játék sem maradhatott el.⁶⁰ A moziközönség viselkedése úgy emlékeztet a koncerten jelenlévőkére, hogy egyszersmind túl is mutat rajta, amennyiben a videóklip képi világa és a dalszöveg által ihletett körtánc („Wherever you stray / I follow / I’m begging for you to take my hand” – „Bárhová is tévedsz / Követlek / Könyörgöm, fogd meg a kezem”) aligha lenne megvalósítható a tömött stadionokban. A résztvevők a „csináld magad” szellemiség jegyében, saját lehetőségeikhez mérten újrajátsszák Swift és táncosai mozdulatait, új változatát alakítják ki az esemény testi megélésének – úgy, ahogyan arra, furcsa módon, máshol aligha adódna lehetőség. S ebben az összefüggésben arról sem érdemes megfeledkezni, hogy a koncertfilm afféle fájdalomtapaszként is szolgál rajongók millióinak, akiknek nem volt esélyük arra, hogy jegyhez jussanak az *Eras Tourra*. Viselkedésük a mozitermekben azt mutatja, hogy ők maguk is így értelmezték: egy olyan közösségi esemény pótlékeként, mely azok számára, akik kívül rekedtek a stadionokon, a legkülönbözőbb médiumokban zajló „újrajátszások” révén válhat megtapasztalhatóvá.

⁵⁸ Példa a *Willow* malajziai mozitermi változatára:

<https://www.tiktok.com/@flyfm/video/7297250908092501266?q=eras%20tour%20movie%20premier%20willow&t=1706641823880>

⁵⁹ A vietnámi *Willow*-verzió:

<https://www.tiktok.com/@rehsa.k/video/7297522688568904962?q=eras%20tour%20movie%20premier%20willow&t=1706641823880>

⁶⁰ Az egyik TikTokra kikerült felvétel kommentárja szerint az *Eras Tour* koncertfilmjének a videón fellillanó vetítése maga volt a turné „litván állomása” – ezt a titulust a közönség bevonódásának mértéke és intenzitása indokolhatta.

<https://www.tiktok.com/@newromanticmer/video/7289523414119779617?q=eras%20tour%20movie%20premier&t=1706641584310>

Dániában sem volt ez másképpen: telefonos vakuvillanások, hangzavar, éneklés, táncolás – csak néhány viselkedésem, mely jellemző volt a mozikban 2023 őszén. <https://www.tiktok.com/@mariekikz/video/7289932925850668321?q=eras%20tour%20movie%20premier&t=1706641584310>

FODOR PÉTER
egyetemi docens
Debreceni Egyetem
fodor.peter@arts.unideb.hu

LENGYEL ZSANETT
PhD-hallgató
Debreceni Egyetem
lengyelzsanett1@gmail.com

URBÁN ANDREA
PhD-hallgató
Debreceni Egyetem
u.andi1998@gmail.com

FODOR PÉTER – LENGYEL ZSANETT – URBÁN ANDREA

*Borrowing, Retailoring, Reclamation:
Commentaries on Versions of Re-enactment in Contemporary Pop Music*

Abstract: As there have been major shifts in the field of modern pop music when it comes to multimedia presence, platform types, functions, and consumption, the content and form of music videos have changed consequently. Postmodern ideas, such as the recognition that everything has already been attained, appeared in 80s and 90s productions and impacted the blossoming age of music videos after the millennium. This study explores major directions artists have taken visually from different techniques of citations (Madonna), through creating a patchwork of preceding trends and figures (Lady Gaga) as well as mimicking and altering culturally ingrained images (Lana Del Rey), to individually constructed, interreferential and reflective self-mythology (Taylor Swift). Through the interpretation of music videos and short clips, we aim to highlight various mechanisms of re-enactment, how techniques such as cutting, transferring, de- and recontextualizing certain details formulate meaning, and how methods varied throughout the years. When visual extensions of sound and lyrics are understood as a continuation or extraversion of tradition, artworks are inevitably linked to the past, whereas the usage of re-enactment variants within one's lifework vitalizes itself. With the rise of TikTok, revisiting and reclaiming the past, inviting memories as building blocks of self-mythology exceeds the level of the artist saliently, as the artwork is tailored by an audience; influence works as a pendulum.

Keywords: music video, re-enactment, self-mythology, TikTok

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/177-201.

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



DÁNÉL MÓNIKA

Archívumok és újrajátszás

A szolidáris emlékezés stratégiái Radu Jude műveiben*

„A katona erre előrenyújtva két kezét, bedugta őket a vagonajtó nyílásán, aztán nem mozdult onnan. Látszott, most már ott fog maradni.” (Bodor Ádám)

Újrajátszás a fogyasztói társadalom fókuszában

Radu Jude a kortárs román film- és vizuális művészet nemzetközileg is elismert rendezője, akinek eddigi munkássága az újrajátszás fókuszán keresztül is strukturálható és értelmezhető. Majdnem minden alkotása reflektál erre a testet bevonó jelenségre, műfajra, gondolkodási és pedagógiai módozatra, és különböző kritikai perspektívákat teremt általa a kortárs vizuális kondicionáltságunkra és műltfeldolgozási stratégiáinkra vonatkozóan. Ugyanakkor Jude folyamatosan újrapozicionálja, újraérti és saját korábbi megjelenítését is újrastrukturálja – mintegy az újrajátszás természetéből fakadóan.¹

Legújabb – nemzetközi szintéren is méltán sikeres művében – a *Ne várjatok túl sokat a világvégétől* (Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii, 2023) című filmjében sok egyéb réteg mellett első, *A legboldogabb lány a világon* című filmjére (Cea mai fericită fată din lume, 2009) is visszaautal a reklám és didaxis által kommercializált, instrumentalizált újrajátszás spektruma révén. A 2023-as film utolsó negyven percében egy munkavédelmi hirdetéshez (végre) megtalált alanyokkal játszatják el sokadszorra személyes tragédiájuk történetét, mindaddig, amíg a megrendelő vállalat cégvezetője által elvárt eladható tartalomra nem sikerül redukálni a jelenlétüket. A hirdetések és reklámok redundáns elkészítési – a végtermékben láthatatlanná váló – gyakorlatát az újrajátszás fókuszán keresztül analizáló részletek Jude első filmjének a jeleneteit hívják elő, ahol egy középiskolás lány kénytelen számtalanszor eljátszani „ugyanazt” a kis (fogyasztói társadalmi) epizódot: nyereményjátékon megnyert új autó(já)nak vezetését imitálva nagy élvezettel, hosszan belekortyol egy narancssárga üdítőbe. Az elevebb

* Köszönettel tartozom Doris Mironescu és Andreea Mironescu egyetemi oktatóknak, akik beszélgetéseikkel és helyi ismereteikkel segítettek a Iași-ban tett kutatóutam során.

¹ Egy korábbi tanulmányomban az 1989-es romániai események újrajátszásai kapcsán részletesen kitértem a *re-enactment* különböző változataira és szakirodalmi kontextusaira, jelen írásban főként a Jude-művek elemzésére és érintkezéseire fogok koncentrálni. Vö. DÁNÉL MÓNIKA, *Széthangzó forradalom: Az 1989-es romániai történések újrajátszásai, remedializációi*, Metropolis, 2016/2, 24–46; kötetben: *Kulturális transzferek: Történelmi és irodalmi diskurzusok a román és magyar kulturális térben*, szerk. MISKOLCZY Ambrus, NAGY Levente, VINCZE Ferenc, Budapest, Kalota Művészeti Alapítvány – Napkút, 2019, 269–323.

színhatás miatt Coca-Colát is töltenek a poharába, így a számtalan ismétlés során a lány egyre kevésbé tudja teljesíteni a reklámtermék boldog fogyasztását megjelenítő, nyereményértékű, élvezetes fiziológiai telítődést. Azon strukturális hasonlóságon túl, hogy mindkét film diegézisében amatőr szereplőket kényszerítenek a jelenetek felőrlő ismétlésére, a reklám és hirdetés elkészítését levezénylő rendező alakját is ugyanaz a színész, Šerban Pavlu játssza mindkét esetben, ezzel is erősítve a két alkotás jeleneteinek szerkezeti párhuzamait. A rendező karakterekben tapasztalható szakmai-etikai elmozdulása is jelentős: míg az első filmben kizárólag technikai és megoldandó reklámszakmai feladatként kezeli a helyzetet az ottani rendező, addig az utóbbiban kettős játékot játszik: szóban jelzi a kizsákmányolt alanyokkal való együttérzését, ugyanakkor elvégzi a feladatot, előállítja a vizuális terméket, amivel kiszolgáltatja a hirdetésben szereplőket a megrendelő piaci érdekeinek. Ily módon karaktere mint rendezői alter ego általánosabban, önreflexív alakzatként is a képkészítés, képtermelés, piaci megrendelés és kiszolgálás kortárs feszültségébe kerül. Jude első és eddigi utolsó filmje tehát az újrajátszás reklám- és hirdetésiparban zajló repetitív és tárgyiasító jeleneteit mint kapitalista gazdasági és technológiai kondicionálást a film- és képkészítés etikai görbéjébe helyezi, és diszkurzív reflexív felületté változtatja, két művészfilm közegébe rétegezve.² A két film között eltelt idő romániai összefüggésben jelentős kondíciók megváltozását is jelzi. Az elsőben egy szerény körülmények között élő vidéki család középiskolás lánya ténylegesen egy nyereményjátéknak köszönhetően jut hozzá egy új autóhoz, amit azonban a szülei azonnal el is szeretnének adni, hogy az árából egy kis panzió felépítésével majdani jövedelemszerzésüket megalapozhassák. A kiskorú lánynak tehát – bár hosszan védi a saját nyereményét – a szülei eltulajdonítását is „le kell nyelnie” a teljes filmidőt kitöltő reklámkészítési újrajátszásokban, hogy azok így induló tőkéhez jussanak. A *Ne várjatok túl sokat a világvégétől* című filmben egy Romániában hardcore kapitalista alapon működő osztrák cég képviselői, valamint a nekik munkavégzés és pénzkeresés céljából segédkező román szakmai csapat tagjai használják fel egy mozgásszerűltté vált román alkalmazott balesetének a történetét, de a repetitív és redukciós folyamatban egyre inkább már csak az áldozat testének pusztá látványát.³ Itt tehát más hatalmi struktúra – a korábbi kisvárosi közeg helyett már egy globálisabb, Kelet és Nyugat között zajló gazdasági és hatalmi dinamika – szervezi a történéseket.⁴

Ez utóbbi filmben munkavédelmi sisak hordására ösztönző hirdetés elkészítésének brainstorming fázisában a romániai munkacapat zoom-meeting keretében tájékoztatja az ausztriai cég Doris Goethe nevű marketingesét (Nina Hoss) a lehetséges alanyokról.

² Köztudott, hogy számos rendező a filmkészítés mellett gyakran „belekényszerül” a reklám- és hirdetés-készítés gépezetébe, nem föltétlenül művészi elhivatottságból.

³ A filmről mint „grandiózis médiafreskó a kortárs hétköznapi haláltáncáról” Margitházi Beja írt összegző filmkritikát magyarul. Vö. MARGITHÁZI Beja, *Több fényt az apokalipszisbe! Radu Jude: Ne várjatok túl sokat a világ végétől* (2023), *Filmvilág*, 2024/3, 52.

⁴ A filmben nem véletlenül szerepel osztrák cég, hiszen a romániai erdőket román hatóságok közreműködő engedélyével többek között osztrák cég tartolja és szállítja ki mindmáig az országból.

Az angol nyelvű, feszes tempójú megbeszélés (amelyben az osztrák marketinges hölgynek kapitálisan kidekázott percei vannak) operatív folyamatába egyetlen szó erejéig és kép villanásig (lévén az ő ideje még drágább) maga a cégigazgató is „becsatlakozik” az *Emotion* szó beékelésével, amit láthatóan mindenki azonnal ért, dinamikusan akceptál, és ez az egy szó úgy hat, mintha máris elkészült volna a felvétel. Tömör útmutatás és egyben elvárás, hogy milyennek kell lennie a hirdetésnek: a didaxisba csomagolt kizsákmányolás oktató képjeleneinek érzelmmé kell változniuk a befogadóban.

Az érzelem és eladhatóság összefüggésében még egy fontos filmelőzményt kell felidézni, ami véleményem szerint szintén aktív regiszterként hat a Jude által mozgatott vizuális konstellációkban. Lucian Pintilie *Reconstituirea* (Helyszíni szemle, 1968) című fekete-fehér filmje a szocializmus nevelésményének tragikomédiájaként helyezi középpontjába az újrajátszást. Bányavidék közelében két fiatal fiú összetűzését, az egyetlen pofonütést játszatják újra egy oktatófilmhez. A filmbeli rendező mindaddig ismételteti a két baráttal a jelenetet, amíg az tragédiába torkollik: a sokadszorra ismételt pofon, majd az azt követő szerencsétlen esés következtében az egyik fiú halála vet véget az újabb és újabb korrekciók és célt felismerő újrajátsz(at)ás ideológiájának. Pintilie egy megrendítő művészfilm közegében reflektáltatja az ideológiát termelő – a jó állampolgárrá nevelő – propaganda szolgálatába állított *bűnügyi újrajátszás* műfaját. Pintilie filmje az újrajátszás edukatív felhasználásának egy korántsem makulátlan szocialista alluzív regiszterét képezheti mintegy ideológiai támpontként a Jude kapitalista *educational advertising* képtermelésének kritikai reflexiójához.

Mindkét eddig említett Jude-filmben tehát a redundáns repetíción alapuló újrajátszás mint az érzelmmé konvertált eladhatóság előállító gépezete kerül a fókuszba. A *Ne várjatok túl sokat a világvégétől* címűben az újrajátszás egyenesen annak az előállító médiuma, ahogyan edukáció címszó alatt a kizsákmányolás munkavédelemmé transzformálódik. Hogyan lehet tehát az áruvá vált, kompromittálódott érzelem és újrajátszás viszony(á)t másfajta módon érteni? Lehet-e a kommercializált, gazdasági és ideológiai érdekektől átitatott újrajátszást nem az eladhatóság érdekében ható érzelem előállító közegeként előállítani?

Történelmi újrajátszás és társadalmi pedagógia

Magyarul a *Bánom is én, ha elitél az utókor* (Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari; angolul: I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians, 2018) címen forgalmazott film eredeti címe egy Mihai Antonescutól származó idézet: ennek a jelentőségét sajnos a magyar változat könnyed szólammá változtatja, pedig egyáltalán nem esetleges, hogy miért e valóban nem-címszerű idézettel jelöli a filmjét Radu Jude. Aki találkozik ezzel a filccímmel, annak végig kell gondolnia a kijelentés súlyosságát és konzekvenciáit, mégpedig egyes szám első személyű kijelentésként. A kontextusából kiszakított idézet-cím performatív módon saját (jelenbeli)

állításként mondódik újra és egyben szembesít a kijelentéssel: „Nem érdekel, ha barbároként vonulunk be a történelembé”.⁵ A nyelvi performativitás és újrajátszás kapcsolata így itt már a cím esetében is érzékelhető, és előrevetítve elmondható, hogy az idézet múltból jövőre irányuló vonatkozása egy újrajátszás révén önbeteljesítő érvényűvé változik Jude művében. A film középpontjában az 1941-es odesszai mészárlásnak⁶ mai civil bukaresti lakosok általi köztéren való újrajátszása áll, ennek rendezési és színreviteli folyamata. A *történelmi újrajátszást* kontextualizáló filmben ugyancsak egy rendező karaktert követhetünk a mai Bukarestben, ezúttal Mariana (Ioana Iacob) figurája révén.⁷ Az újrajátszás spektrumában tehát a rendezői pozíciók is önreflexív diszkurzív felületté válnak, jelen filmben is előtérbe kerül a rendezés és intenció problémája – az elkészülő (közös) mű mint nyilvános közösségi-társadalmi esemény intenciók keresztüztüében keletkezik. A film jelzi, hogy a történelmi újrajátszás színreviteli folyamata nem redukálható egyetlen rendezői koncepcióra, a közösség, az újrajátszók maguk is mindvégig beleszólnak az újrajátszás alakulásába. Ily módon a történelmi újrajátszás valóban a közösségi (és széthangzó) emlékezet fórumaként jelenik meg. A női rendező alakja pedig a dominánsan férfiak által alakított és uralt történelem, román kontextusban pedig a kiemelten férfirendezőik által konstruált történelmi film és történelmi emlékezet színterén formálódik.

⁵ Tévesen olykor Ion Antonescu marsallnak tulajdonítják az idézetet, aki 1940. szeptember 5. és 1944. augusztus 23. között volt Románia Hitler-párti fasiszta miniszterelnöke. Mihai Antonescu pedig 1941. január 20-tól 1944. augusztus 23-ig miniszterelnök-helyettes, külügyminiszter, illetve nemzeti propaganda miniszter: Ion Antonescu után ő volt a hatalom második embere, akivel a névegyezés ellenére nem voltak rokonok. Mindkettejüket 1946 június elsején végezték ki. A kivégzés archív felvételeit és egy későbbi Sergiu Nicolaescu rendezésében készült rehabilitáló, 1992-es *Tükör* (Oglinda) című film jeleneteit rétegy egymásra Radu Jude *Cele două execuții ale Mareșalului* (The Marshal's Two Executions, 2018) című rövid dokumentumfilmje.

⁶ 1941 októbere és 1942 eleje között a román csapatok körülbelül 123 000 embert gyilkoltak meg Odeszszában Ion Antonescu rendeletére: ezen eseményhez kapcsolódóan jelentette ki Mihai Antonescu, hogy nem érdeklí, ha Románia mint barbár nemzet vonul be a történelembé. Vö. Andrei GORZO, Veronica LAZĂR, *Beyond the New Romanian Cinema: Romanian Culture, History, and the Films of Radu Jude*, Sibiu, Editura ULBS, 2023, 205–206.

⁷ Ez az első film abból a női fókuszú trilógiából, amelyben Jude a kortárs kelet-európai mentális, média- és gazdasági kondíciókat női karakterek mediális látószögén, intim testi és társadalmi pozicionáltságán keresztül ragadja meg. A *Zürös kettýintés, avagy pornó a diliházban* (Babardeală cu bucluc sau porno balamuc; angolul: Bad Luck Banging or Loony Porn, 2021) címűben egy történelem-tanár nő követhető Bukarest közterein hirdetések, reklámok, kirakatok vizuális (pornográf) kavalkádján áthaladva, aki különös médiakalandba keveredik egy magánpornófelvétel miatt. A *Ne várjátok túl sokat a világvégétől* (Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii, 2023) kizsigerelt marketinges női asszisztense pedig a social media közegében éppen a macsó nyelvi vulgarizmust, szexizmust stb. pörgeti maximálisra egy férfi álprofil révén. E két utóbbi filmben megnövekszik a humor, irónia és mediális paródia szerepe, ami a trilógia utolsó darabjában egyben a női karakter önkifejező és ellentmondásos *weird* eszköztárává válik. Angela egyrészt mint dolgozó nő a végletekig ki van zsákmányolva, másrészt a kortárs social media eszköztárának tudatos performereként lép fel. Kizsákmányoltságából fakadó dühét az influencer álprofil virtualitásában vezeti le, a jellegzetes nőgyűlölő, rasszista szövegek nyelvi agresszióját felidézve és túlhajtással (részben) átkódolva azokat.

A film nyitójelenetében saját intim és intellektuális terében látható Mariana a történelmi film rendezői imázsának az átkeretezéseként is tekinthető. [1. kép] A könyvek (Anna Bikont: *The Crime and the Silence*, Giorgio Agamben és Isaac Babel), festményreprodukciók (például a film végkimenetele fényében jelentőssé váló Paul Klee *Angelus Novus*-a, amelyen Walter Benjamin értelmezésében a jövőnek háttal álló angyal látható) és laptop közé bekollázsolt kutató rendezőnő a múlt újrajátszását különböző forrásokból összerakódóként, mindenekelőtt kutatásban formálódóként testesíti meg, amely archív anyagok, kapcsolódó szellemi alkotások saját intim szobaterébe rendeződnek (meglehetősen földközeli), továbbá alkotói munkája szerelmi kapcsolatában is intenzív diszkurzív témaként jelenik meg. Tehát mindazokat a háttér-hálózatokat és konnektív segítő műveleteket viszi színre ez a nő – igényei, örömei (fürdés, szeretkezés) révén testileg is megjelenített – rendezői folyamat, amelyek a legtöbb rendezői pozíció esetében láthatatlanok maradnak.



[1. kép] Keretek között: a kutatás intimitása, a privát tér mint szakmai tér a női rendezésben

A rendezőnő saját (adott esetben meztelen) testének láthatósága, különböző intim és társadalmi pozicionáltsága a testalapú⁸ történelmi újrajátszásnak mint kollektív emlékezeti stratégiának a kontextusában is fontos reflexív támpont, hiszen a társadalmi emlékezést alakítani kívánó rendezői folyamatban mintegy a rendezőnő privát teste is kikerül a köztérre. Ily módon a filmrendező mint társadalmi és szakmai pozíció testiként is definiálva lesz, és az előzőekben felidézett két reklám- és hirdetéskészítést levezénylő rendező-karakter(ek)től elkülönülően itt a történelmi emlékezet alakíthatóságában érdekelt újrajátsz(at)ó pedagógia kudarca részben a testiségében is megjelenített női rendező jelenbeli társadalmi pozicionáltságából is fakad a történelmi múlt és a történelmi film mint férfiak és férfi rendezők által dominált terepén.

⁸ Az újrajátszás esetében a saját testnek egy másik cselekvő testbe való átpozicionálása, egy idegen test cselekedeteinek az eljátszása képezi a műfaj alapját, továbbá az újrajátszás mint fizikai és pszichológiai tapasztaláson keresztül a felöltött testtel való azonosulás vagy idegenkedés testi jelzései válnak lényegessé.

A filmben több utalás is történik Sergiu Nicolaescu román filmrendezőre, aki „a mitikus történelem híve volt”,⁹ amit ugyanakkor mindig az aktuális politikai hatalom (először Ceaușescu, majd a posztkommunista hatalom) szolgálatába állított.¹⁰ Illuzionista és nacionalista filmes realizmusa a román történelem domináns vizuális narratíváját teremtette meg, és így generációkon átívelően a történelmi múlt filmes kondicionálójaként hatott. Eképpen a történelmi múltra irányuló vizuális alkotásoknak a Nicolaescu-reprezentációkkal is szembesülniük kell. Jude filmjében a történelmi újrajátszás színrevitele során a rendező Nicolaescu hagyatékával mint elevenen ható szellemi és anyagi (kellék-) örökséggel szembesül, amit a játszás szellemében egy pillanatra magára is ölt. [2. kép]



[2. kép] A filmes kelléktár mint megtestesülő ambivalens (maszkulin) hagyaték

Bár intenciójában a rendező a történelmi nemzeti bűnökkel való szembenézést képviseli és a heroizáló filmes hagyatéktól igyekszik eltérni, mégis a történelmi újrajátszás köztes, ambivalens pozícióját jelzi az, ahogyan az újrajátszó szereplők a Nicolaescu-filmek még mindig létező kelléktárából öltözködnek fel. A rendező intenciójának a kudarcra arra is rávilágít, ahogyan a Nicolaescu-kelléktár nem pusztán materiális hagyaték, hanem az újrajátszás során az anyagi hordozó valóban a múlt árnyaként testesül meg.

Mariana civil női megjelenésének kontrasztja a muzealizált katonai egyenruhák előterében [3. kép], illetve a kiállított ágyúk között [4. kép] akkor telítődik, amikor az immár nem muzeális, hanem újrajátszó férfi csoportosulás nem követi utasításait, és férfi asszisztense közvetítésére szorul. [lásd 5. kép] A muzealizált maszkulin múlt díszleteit

⁹ Veronica LAZĂR, Andrei GORZO, *An Updated Political Modernism: Radu Jude and “I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians”*, *Close Up: Film and Media Studies*, 2019/1–2, 11.

¹⁰ *Vö. uo.*

élő emlékezéssé alakító újrajátsz(at)ási kísérlete és rendezői intenciójának kudarcra feltehetőleg ebből a kontrasztból is fakad: a múlt reprezentációjának (heroizáló) kellékei a hús-vér újrajátszók által beállítódásként, mentális kondícióként elevenednek meg.



[3–5. kép] Női rendező a maskulin történelmi díszletek és jelenkori mentális keretek között

A jelenbeli széles körű társadalmi és emlékezeti kondíciók végül a nézői viszonyulásokban materializálódnak. A hosszas előkészítő és interakciókon (viták, érvelések, élménymegosztások stb.) alapuló rendezési folyamat eredményeként az újrajátszott múlt a jelenbeli nézőkből a román katonákkal való azonosulást váltja ki, a bukaresti nézők éljenzésben törnek ki az őket – Sergiu Nicolaescu kosztümös filmjeinek kellékeiben – megtestesítő újrajátszók színrelépésekor, függetlenül attól, hogy éppen gyilkos nacionalizmust képviselő katonákról van szó. A rendezői műtszembesítő intenciót és pedagógiát felülírja a nézők heroizáló reprezentációkon nevelődött nacionalizmusa: a gyilkos múlt újrajátszása nem szembenézést, kimozdítást, hanem nemzeti önmege erősítést eredményez. Mindez nagyban köszönhető a kellékek biztosította vizuális reprezentáció töretlen folytonosságának. Közvetve pedig jelzi a megsokszorozott áttételeket, reflexív szinteket mozgató, előállító művészeti kódrendszer törekeny hatékonyságát a propagandisztikus vizuális szocializációban részesült nézők esetében.

Jude alkotása tehát – ismételten médiumanalitikus filmként – diszkurzívva teszi a mindaddig nem látható kortárs nézői mentális kondíciókat, és így közvetve a traumatikus történelmi események megjelenítésének, újra felnyitásának kockázatosságát és a *politikai pedagógia*¹¹ kételyeit is jelzi: a filmbeli újrajátszás a kiváltott nézői attitűdök felől úgy is felfogható lesz, mint ami (reprezentációkritika hiányában) közeget, felületet, formát ad a látenszen létező nacionalizmusnak és a múltbeli nemzetiszocialista eszmékkel való nézői azonosulásnak. A számtalan kontextust, forrást, elméletet ismerő, egymásra rétegző intellektuális (fizikai megjelenésével közvetve de-heroizáló és de-hierarchizáló, így a megjelenített társadalmi struktúrában tekintélytelen) rendezőné is

¹¹ Vö. „However, things stand differently with the possibility of dissemination of political pedagogy – including, of course, pedagogy by means of art. On this point, the discourse of Jude’s film becomes sceptical and self-doubting. This is not really in the spirit of Jude’s ’68 models. Those films were made from a position of belief in the possibility – even in the imminence – of large and positive socio-political change. A lucid political artist working today has much less access to that optimism. This is why the aesthetic strategies of ‘political modernism’ cannot be revived without some updates. Mariana is portrayed as being alone in her ‘obsession’ – that of educating the public about the Odessa massacre.” GORZO, LAZÁR, *An Updated Political Modernism*, 13.

a helyi nacionalizmust kultiváló szélesebb társadalom műltfeldolgozó kísérlete révén a múlt mellett/helyett a jelen társadalmára helyezi át a kérdőjeleket. Az edukatív katonai újrajátszás kudarca révén Jude filmje e műfaj kockázatosságát jelzi a nacionalizmus és patriarchátus talaján álló társadalmakban, ahogyan nem működik reflexív műltfeldolgozási stratégiaként, továbbá ahogyan a testi-érzelmi bevonódás kritikai distancia nélküli azonosulást eredményez, főként akkor, amikor egy heroizáló filmes reprezentáció kellékörkörsége elevenedik meg. Közvetve pedig a történelmi újrajátszásnak mint kollektív (hagyományőrzésként is gyakorolt) emlékezési stratégiának a propagandisztikus sajátosságaira is figyelmeztet Jude ezen alkotása; valamint arra is, hogy a történelmi műltra irányuló megjelenítésnek konkrétan a korábbi képtermeleési gyakorlatokkal is szembe kell néznie.¹² A történelmi bűnösség újrajátszásának – rendezésének, színrevitelének és befogadásának – folyamatát megjelenítő, a cím-idézet hosszúságát lerövidítendő gyakran pusztán *Barbárok*-ként megnevezett Jude-film tehát arra kérdez rá, hogy a szélesebb társadalmi köztudatból hiányzó műltbeli események színrevitele milyen hatást válthat ki. A mű a műben struktúrában keretezett történelmi újrajátszás tanúsága szerint a hozzá rendelt műltszembesítő társadalmi pedagógia inkább propagandává változik a nacionalizmusba és patriarchátusba gyökerezett társadalmakban, miközben maga a film a megkettőző struktúrával reflexív keretet is képez. Úgy tűnik, Jude koncepciójában az újrajátszás ismétlés és elkülönöződés létmódjából fakadóan nem fér össze az egyetlen egyértelmű (edukatív) intencióval, ahogyan tapasztalhattuk Jude korábban összekapcsolt első és legutóbbi filmjében a reklám- és hirdetéskészítés folyamatának színrevitele során is, ahol éppen a redukció elérése érdekében történő számtalan újrajátszási folyamat nyitja bele a megrendelő reduktív kapitalista intenciót a széttartó repetícióba. Mindezek után válhat-e az újrajátszás a társadalmi emlékezet kritikai alakító közegévé?

Médiumok konstellációja mint újrajátszás és szubjektumpozíciók

Mintegy Mariana előzőekben elemzett, filmbeli rendezői példáját követve, az archív anyagokkal operáló Jude-filmek a kutató-rendező pozíciót erősítik. Több rövidfilm

¹² *Aferim* (2015) című filmjével ugyanakkor Jude arra is szolidáris példát teremt, ahogyan egy hiányzó filmes reprezentáció, a 19. század eleji havasalföldi roma rabszolgaságnak a rekonstruktív története utólag is felelősen megalkotható. A műltbeli rabszolgaság húsba maró megjelenítése mindvégig a jelenben ható rasszizmusnak is tükröt tart, mely utóbbi így a műltbeli reprezentáció képeinek erőszakosságával is telítődik. A rendező már ennél a filmjénél is történelmi munkára támaszkodott, Constanța Vintilă-Ghițulescu kutatónő vett részt a film elkészítésében. Andrei Gorzo és Veronica Lazăr szerint a film hatására tudatosabb lett a roma-rasszizmus dehumanizáló társításainak az elutasítása a social media szélesebb társadalmi felületein is. Példaként említik egy híres, Amerikában élő román történész 2020 áprilisi Facebook-bejegyzését, amelyben a történész egy olyan mémet posztolt, amelyben a romákat varjakkal (románul: ciori) hasonlítják össze. A posztra érkező reakciók – a szerzőpáros véleménye szerint az *Aferim* hatására is, hiszen a film ezt a rasszista társítást is mindvégig reflektálta – egyértelműen elutasítóak voltak, így végül a történész nyilvánosan elnézést kért. Lásd GORZO, LAZĂR, *Beyond the New Romanian Cinema*, 200–201.

mellett a *Halott ország* (Țară moartă, 2017), *Nagybetűkkel a szabadságért* (Tipografic majuscul [Nyomtatott nagybetű], 2020) és *A vonatok indulása* (Ieșirea trenurilor din gară, 2020) című közel három órás filmje is, amit Adrian Cioflâncă történész-szel közösen jegyez, múltbeli eseményekre fókuszálva különböző archív anyagokat rendez új intermediális konstellációkba. A *Nagybetűkkel a szabadságért* a Gianina Cărbunariu rendezte 2013-as színházi előadás remedializáló újrajátszása: egy középiskolás fiú tiltakozó magánakciójának kommunizmusbeli következményeit körüljáró dokumentumszínházi darab köré és közé a rendező számos archív, a romániai nyolcvanas évekből származó TV-felvételt illeszt, a múltbeli mentális és mediális kondicionálásokat vizuálisan megelevenedő materiáiként. A *Halott ország* és *A vonatok indulása* pedig a romániai Holokausztot mint a széles nyilvánosság által nem feldolgozott tragikus múltat helyezi a középpontba. Mindkét mű történészi kutatómunka segítségével készült, ez utóbbi esetében a társrendezés formáját is öltötte: olyan műalkotások tehát, amelyek témájukkal vállaltan műtfeldolgozási és társadalmi mulasztásokat igyekeznek pótolni. Így szociális pedagógiai funkciójuk is van, egy olyan társadalomban, ahol csak a 2000-es évek után ismerték el hivatalosan a román állam felelősségét a második világháború idején elkövetett zsidógyilkosságokban.¹³ Jude archív anyagokból összerendezett intermediális konstrukciói tehát elhallgatott múltakhoz kínálnak művészi és egyben társadalmi feldolgozási módozatokat. Hatásukat a médiatudatos konceptualitásból nyerik, aminek következtében a múlt (mediálisan eltérő) nyomainak az újrendező konstellációja a nézői pozíciót is alapvetően dinamizálja. Jude rendkívül reflexív médiumhasználatában tehát mindvégig felelősen benne van, hogy a képtermelés nem független az érzelmek generálásától. Rendezői stratégiáiban egyrészt ütközteti és/vagy relativizálja a különböző módon előállított (nézői) érzelmeket, adott esetben sok humorral és öniróniával. (Például utóbbi játékfilmjeiben – *Zűrös kettyintés, avagy pornó a diliházban*, illetve *Ne várjatok túl sokat a világvégétől* – a kortárs mediális kondíciók és az általuk teremtett humán pozíciók kavalkádját együttérző humorral követhetjük végig.) Másrészt van, ahol teljes súlyosságában nézői implikált felelősségként aktivizálja az emóciókat.

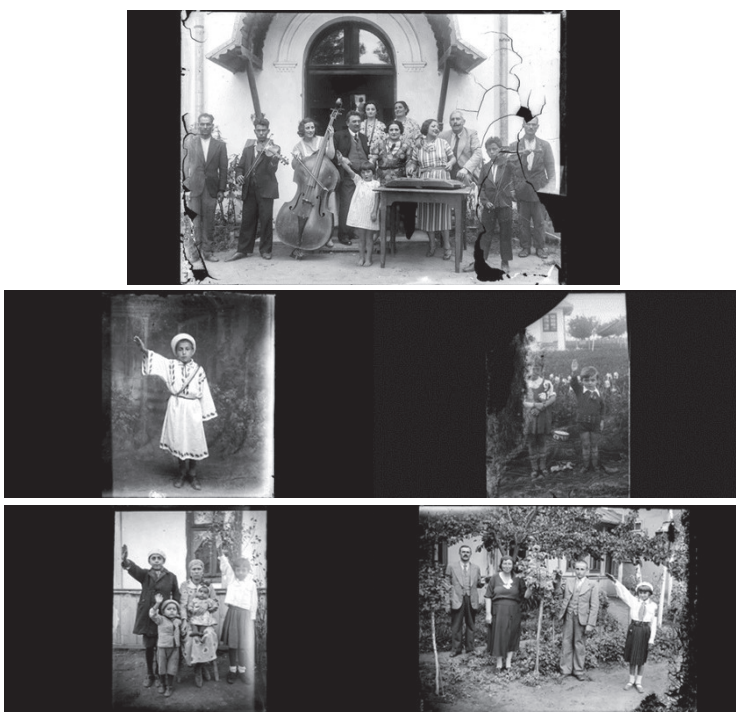
Korábban már részletesen írtam a *Halott ország* című, közel másfél órás kollázs-filmről, amelyben egy bukaresti zsidó orvos, Emil Dorian 1938 és 1946 között írt, az antiszemitizmus felerősödését dokumentáló naplóját a rendező maga olvassa fel,¹⁴ saját hangját kölcsönözve a napló belső néma hangjának, így közvetve, egyben humán bizalmi struktúrát is képezve, a halott betűk és az élő, újramondó, megtestesítő rendezői hang között.¹⁵ A hangzó napló történései alatt pedig ugyanebből a korból származó archív

¹³ 2004-ben ismeri el hivatalosan az akkori államfő a román állami szervek felelősségét a romániai Holokauszt megtervezésében és végrehajtásában. Vö. Radu IOANID, *Pogromul de la Iași*, Iași, Polirom, 2021, 8.

¹⁴ Jude saját (rendezői) testi pozíciójával a *Barbárok* esetében is játszik, ott éppen a bukaresti köztéren zajló katonai újrajátszás nézőcsoportosulása között bukkan fel.

¹⁵ A *Halott ország* kontextusában W. G. Sebald *Austerlitz* (2001) című regényének narratív struktúráját is megszólításon és közvetítésen alapuló bizalmi struktúrákánt értelmeztem. DÁNÉL MÓNika, *(Meg)hall-*

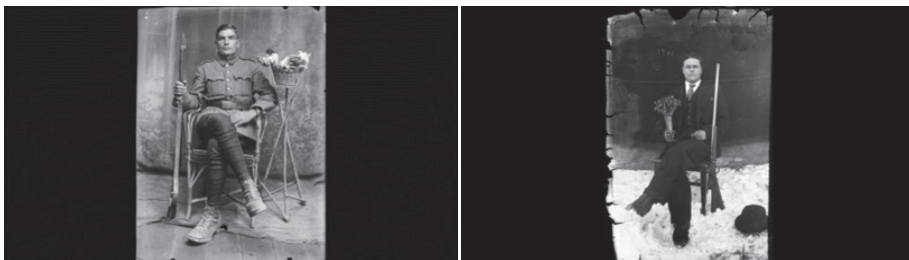
fotók galériáját szemlélhetjük a nem-zsidó lakosság korabeli hétköznapjairól, ünnepeiről, családi- és portréfotóiról Costica Acsinte dél-romániai sloboziai fotós digitalizált egykori (ötszáz) üvegnegatívjain. Kép és hang médiuma tehát élesen eltér egymástól, ugyanakkor a naplóban rögzített fokozatos eseményeket előirányzó beszédek (Ion Antonescu hangfelvételek) és motíváló dalok (katonadalok) is teremtik a múlt hangzó archívumát. Ahogyan a mű alcíme, vagyis a *Párhuzamos életek töredékei* (Fragmente de vieți paralele) is jelzi, elsőként a napló hangzó tanúságának és a vizuális fotóarchívumnak az elemi kontrasztja jut érvényre: az, ahogyan a többségi társadalom a fotók tanúsága szerint látszólag immunis és érintetlen marad a zsidó lakosság egyre erőteljesebb diszkriminációs és bántalmazási folyamatában. Korábbi értelmezésemben arra világítottam rá, hogy a korabeli fotografikus pózok (náci karlendítés) cirkulációja révén és a számos módon militarizált tablók által a szélesebb körű társadalom, beleértve a gyerekeket is, hogyan inkorporeálta a népirtást eredményező ideológia jelenlétét. [lásd 6–10. kép]



[6–10. kép] Gyerekek pozicionálása: fotografikus pózként multiplifikálódó náci karlendítés

gatás, (át)adás, közvetítés (Radu Jude: Țara moartă, W. G. Sebald: Austerlitz) = *Hermész után szabadon: Köszöntőkötet Orbán Gyöngyi tiszteletére*, szerk. BERSZÁN István, FÓRIS-FERENCZI Rita, SERESTÉLY Zalán, Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, 2019, 167–183. További elemzésemet lásd: *Past in Process: Strategies of Re-collection and Re-enactment in Radu Jude's I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians (2018) and The Dead Nation (2017) = Intermedial Encounters: Studies in Honour of Ágnes Pethő*, eds. Melinda BLOS-JÁNI et al., Kolozsvár, Scientia, 2022, 259–269.

A fotográfia mint médium tehát úgy reflektálódik Jude művében, mint ami dokumentál, és a médiumspecifikus póz révén egyben termeli is a testi és ideológiai beállítódásokat.¹⁶ Bár a képeken látható civil lakosok, gyerekek feltehetőleg tevőlegesen nem vettek részt a zsidógyilkosságokban, fotografikus pózként megtestesítik és multiplikálják a gyilkos ideológiát. Miközben tehát családi album-struktúrában lapozgatjuk az erodálódott képeket, és a gyerekfotók, családi jelenetek miatt családi tekintettel (*familial gaze*) nézzük őket, aközben a hangzó napló révén a zsidó lakosság kísértetiesen hiányzó képeivel is szembesülnünk kell. Nem-láthatóságuk és a képeken látható civilek militarizálódása, illetve pózként inkorporeált ideologizálódása egymás jelöletlen viszonylatába kerül. A néző(i pozíció) ebbe a nyitva hagyott – a hallható, látható és nem látható mediális nyomokból létrejövő – intermediális konstellációba kénytelen belépni, és tevőlegesen összefüggéseket létrehozni. A statikus pózokban rögzített visszatérő fegyverek kellék-tárát lehetetlen pusztán beállított mozdulatlanágukban szemlélni. Értelmezésben a látható képek arról tanúskodnak, ahogyan a fotográfia a pózok és tartozékok révén nem pusztán csak termeli a militarizmust (civil ruhás egyének mellé is kerül fegyver vizuális kellékként – [11–12. kép]), hanem a kellékek áthelyeződései révén széles körben elfogadhatóvá teszi azt, és familiarizálja az erőszakot. [13–14. kép]



[11–12. kép] Fegyverek és virágok mint a fotografikus póz kellékei



[13–14. kép] Áthelyeződések: a fegyver familiarizálódása, a gyerekek defamiliarizált militarizálódása

A tizenharmadik képen ugyanis a fegyver először kellékként bekerül egy családi táblóba, tehát familiarizálódik, a tizennegyedik képen viszont defamiliarizálódik ugyanaz a gyerek, mivel – immár önállóan militarizáltan – kikerül a családi keretből.

¹⁶ A Hitler-bajusz is széleskörűen elterjedt „divatként” jelenik meg a szociálisan különböző férfiportrékon.

Ebben a művében Radu Jude egyrészt a médiumok felelősségét reflektáltatja, ahogyan a katonadalok és a fotográfia termelik és megsokszorozzák az erőszak (testi) felteleteit. Az utóbbi pózként inkorporeáltan vizuális stílussá alakítja a náci karlendítést és a fegyverkiegészítőkkel termelődő és terjedő átfogó militarizálódást. Másrészt az alcímbe párhuzamosság révén a nem közvetlen részvétel (a *bystander* passzív, leválasztott) pozíciójába helyezi a korabeli társadalmi tabló alakjait. Ugyanakkor a kollázs-film nyitott intermedialis konstellációja a fotók statikus pózait és erodációs töréseit a filmes „vak mező” (Roland Barthes) irányába dinamizálva – a hangzó naplót tanúsítva – a korabeli militarizálódó társadalmi atmoszférát teremti újra. A korabeli atmoszférának ebben az újraelőállításában mi nézők sem maradunk kívülállók, ambivalens (családi) tekintettel dinamizáljuk a mediális nyomokból keletkező múltbeli atmoszférát.

A *vonatok indulása* (2020, 2 óra 53 perc) című, ismételten archív fotókat animáló művében Jude a fotográfia médiumának előbbieken jelzett kompromittálódását más szintekre helyezi. Megmutatja, ahogyan a médium leválik a póz determinizmusáról, amelyet a *Halott ország* esetében a fotográfus (egyedi) kézjegyének is tekinthettünk, hiszen egyetlen fotós archívumából származtak a képek. A fotográfia médiumspecifikus beállít(ód)ástól való eltávolodása és újrapozicionálódása e későbbi műben meghurcolt és meggyilkolt emberek szenttelen rögzítésén keresztül történik. Oly mértékű pusztaság (póztalan) dokumentumaiként állnak fotók a film zárórészében, hogy itt már az a kérdés is felmerül, hogy ki(k) az(ok) a fotós(ok), aki(k) ilyen valóságot képes(ek) lefotózni, miközben paradox módon ezen – ma kegyelet-sértőnek ható – dokumentáció révén szembesülünk a múltban megtörtént elképzelhetetlen történésekkel. A képek egy részén tapasztalható széles körű társadalmi közöny a polgártársaik diszkriminálása, meggyilkolása iránt ugyanakkor társadalmilag kontextualizálja és beleágyazza ebbe a megszokott közönybe a fotós(ok) szenttelen kamerahasználatának hétköznapiságát. Ha az előző mű pusztán vizuális stílusként testesíti meg a román lakosság antiszemitizmusát és militarizálódását, ez utóbbi mű a közöny és az ettől nem elválasztható aktív közreműködés különböző szubjektumpozícióit, fázisait tárja fel. És ebbe beleértendő a meghurcolt és meggyilkolt zsidó embereket dokumentáló román újságírók és német katonák fotós pozíciója is.

A *vonatok indulása* az 1941-es júniusi jászvásári pogrommal szembesít, amikor Ion Antonescu rendeletére június 28. és 30. között 13 266 zsidó lakost végeztek ki a román hatóságok helyi emberei és civil lakosok.¹⁷ Erről a traumatikus eseményről

¹⁷ A történéseket Radu Ioanid már hivatkozott könyve (*Pogromul de la Iași*), valamint a Jászvásári Pogrom Múzeum kiállítása alapján foglalom össze. A 110 000 lakosú Iași-ban 35 000 zsidó lakos élt a háború kitörésekor. Az észak-moldovai város elhelyezkedéséből adódóan közel volt a frontvonalhoz, így ahogyan Radu Ioanid történész jelzi, ekkora zsidó lakosság jelenléte a frontközelség okán az akkor németszövetséges román hatalomnak gondot okozott. Az amúgy is antiszemita hangulatú városban így először a legionáriusok (román fasiszta vasgárdisták) zsidóellenes uszításai és alaptalan híresztelése (szovjetpáriság, román katonák megtámadása, amelyek alátámasztására semmilyen adat nem került elő később sem – vö. IOANID, 53.) vezet(het)tek oda, hogy az Antonescu-rendelet során 1941. június 26. és 30. között a civil lakosság is

Jude és Cioflâncă közös alkotásáig pusztán néhány feldolgozás készült, elsőként Radu Gabrea *Gruber utazása* (Călătoria lui Gruber, 2008) című filmje, ami Curzio Mallaparte *Kaputt* című regényének az adaptációja. A magyarul is olvasható, 1943-as regény az első mű, amely egy ambivalens pozíciójú olasz diplomata visszaemlékező perspektíváján keresztül közvetít a pogromról egy fejezet erejéig (lásd *A iași-i patkányok*). Oana Giurgiu *Aliyah DaDa* (2015) című, kollázs-technikával készült és a zsidó kivándorlásokról szóló dokumentumfilmje is beépíti a pogromot, illetve Romulus Balázs *Souvenirs de Iasi* (2016) francia nyelvű dokumentumfilmje is erre a tragikus múltra irányul (a történész szakértő itt is Adrian Cioflâncă volt). Meghatározó műtfeldolgozási közeget teremt a román művészeti- és emlékezeti térben ma az egykori questura épületében működő informatív és interaktív múzeum (Muzeul Pogromului de la Iași), amit nyolcvan évvel az események után 2021-ben hoztak létre.¹⁸ Továbbá olyan regények teremtenek művészi módozatokat, mint Cătălin Mihuleac *America de peste pogrom* (2014) című német és francia fordításban is olvasható és hatást generáló műve, illetve olyan kiadványok, mint a *Zece povestiri: Pogromul de la Iași* (Tíz történet: A jászvásári

tevőlegesen besegített zsidó szomszédai, polgártarsaik letartoztatásában, a város utcáin történő legyilkolásában, a korabeli questura udvarára való összehurcolásában és lemészárlásában. A városban meggyilkolt zsidókat a már június 20-án 110 zsidó fiatallal kiásatott két hatalmas gödörbe (egyik 30 méter, másik 15 méter hosszú, két-két méter mély és szélességű) hordták ki (négy kiskamionnal és 24 szekérrel, ez utóbbiak két napon keresztül) a Păcurari negyedben található izraelita, a tömegsírokat ma is őrző temetőbe (lásd IOANID, 27.). A román katonák és a vasút munkatársai német katonák kíséretében, akik többnyire szemlélők voltak, tevőlegesen csak fotókat készítettek (IOANID, 98.), a questura udvarán összezúfolt több ezer (továbbélő) a pályaudvar elé vezényelték, és majd tehervagonokba zárva (110-150 embert vagononként) víz és élelem nélkül hermetikusan leszigetelve a júniusi hőségben elindították a vonatokat. A vagonokon feliratok is álltak: „kommunista zsidók” („jidani communisti”), „német és román katonák gyilkosai” („ucigași ai ostașilor germani și români”). Az első vonatot (33 és 39 közötti vagonnal) Călărași felé június 30-án hajnali órákban (3:30–4:15) indították el, ami a Iași-tól 40 kilométerre lévő Târgu Frumos-ba reggel hét óra körül ért, tehát átlag 12km/órás sebességgel haladt, innen megállás nélkül haladt tovább Pașcani-ba, majd Lespezi-be, majd újra Pașcani-ba, végül Romanba ért 11:45-kor, ahonnan délután 16 órakor indult el újból, és éjszakai 1:30-kor visszaért Târgu Frumos-ba, a 40 kilométeres távolságot így tizenhét óra alatt tette meg. Majd július elsején továbbindult Călărași felé, ahová július 6-án érkezett meg, vagyis hét nap alatt megtéve a körülbelül 500 kilométeres távot. Ebben az első vonatban 1414, más adatok szerint 1519 áldozat fulladt meg, akiket a különböző állomáshelyeken helyi, főként roma lakosok földeltek el. (lásd IOANID, 70–94.) A második vonat harminc vagonnal, ebből 18 vagonba zártan 1902 zsidó emberrel szintén június 30-án reggel hatkor indították útra, az utolsó vagonban a vonatállomás előttről bevagonírozott nyolcvan holttesttel. Ez a vonat a húsz kilométerre lévő Podu Iloaiei nevű helységbe nyolc órányi lassúsággal érkezett meg. Egy túlélő visszaemlékezése alapján az ő vagonjában nyolcan maradtak életben, és mellettük 129 halott volt. 1194 zsidó ember halt meg ebben a vonatban, akiket a Podu Iloaiei temetőbe helyi zsidó lakosság bevonásával hantoltak el. Ioanid könyve hat zsidómentő személy állításainak beigazolódását emeli ki, és egy olyan esetről is említést tesz, amikor magát a védelmezőt is meggyilkolták.

¹⁸ A múzeumi kiállítás a Jude-Cioflâncă műalkotás előállította hatást és megszerzett (történelmi) tudást a túlélők visszaemlékezéseivel tudja kiegészíteni, amelyekből többek között az adott helyzet előírta kereten túllépő kísérő katonák és olykor civilek által elkövetett „ráadás” kegyetlenségek egyéni változatosságairól értesülhetünk.

pogrom),¹⁹ amelyben tíz kortárs romániai író hét fotóról (a Jude-Cioflâncă műben is megjelenőkről) ír tíz ekphrasztikus történetet.²⁰ E fontos kis kötet írásai is jelzik a nézhetetlenséggel szembeesítő fotók megszólaltathatóságának a kihívását. A képeken látható áldozatokat kontextualizáló, familiarizáló, megelevenítő történetek a névtelenség tetemlátványait történetkölcsonzéssel személyesítik meg, és így együtt a kötet írásai utólagos (írói) szolidaritást képeznek a múltbeli áldozatok köré. Nem enyhítik a képek elemi nézhetetlenségét, pusztán szavakat kölcsönöznek egy elképzelt életrekeltő történet erejéig. Ahogyan a fent jelzett művek megjelenési évszámai, illetve a múzeumalapító dátum mutatják, a szélesebb társadalmi feldolgozási folyamat napjainkban kezdődött el.²¹

A vonatok indulása című majdnem háromórás film az Adrian Cioflâncă történész által közel tíz év alatt összegyűjtött archív fotókkal operál. Cioflâncă egy interjúban elmondja, hogy a több mint 13 000 elhunyt áldozat közül háromezer személynek a nevét tudta beazonosítani, akikről körülbelül hatszáz fotó maradt fenn, és ebből a film számára kétszáz áldozat fotójáról sikerült információkat rekonstruálni; a maradék négyszáz fotóból is néhány bekerült a filmbe, ezek látványa alatt nincs narráció.²² A számok eltérései jelzik, ahogyan a tömeggyilkosságban az emberek megsemmisítése együtt jár az emlékük, vizuális nyomaik, nevük, személyes adataik törlésével is. Kiemeli, hogy valakinek a haláláról olykor pusztán egy bürokratikus formulából lehet értesülni, egy dossziéba begépelte pusztá mondatból.²³

A film két részre van tagolva: a két és fél órás első rész a *Nyilatkozatok és tanúvallomások* (Partea I: Declarații și mărturii) címet viseli, míg a tizenhét perces befejező rész a *Képek* (Partea a I-a: Imagini) címmel van ellátva. Az első részben főként igazolványképeket látunk, a képen látható személy, illetve személyek nevével bal oldalon, és olykor családi fotók is szerepelnek. [15–20. kép] A képek galériáját a rajtuk látható személyek nevének ábécé-sorrendje szervezi.

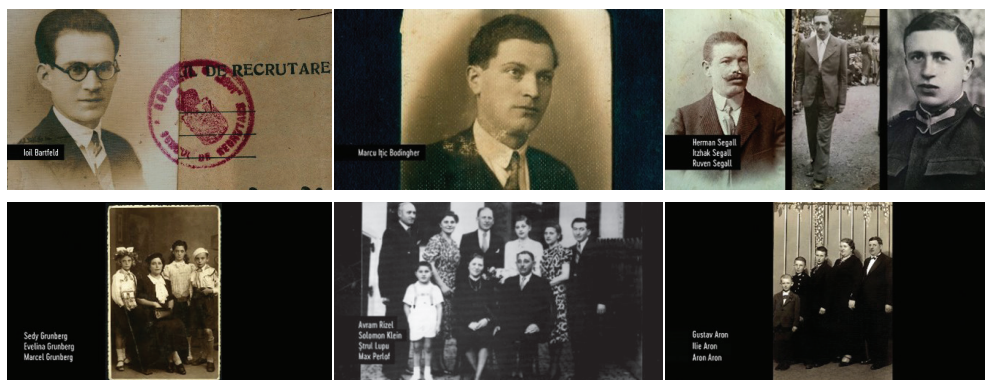
¹⁹ *Zece povestiri: Pogromul de la Iași*, Iași, Editura Muzeelor Literare, 2022.

²⁰ Az egyik történetben Jude-Cioflâncă filmjére is történik utalás, jelezve e mű hazai hatását, legalábbis értelmiségi körökben.

²¹ *A zsidók története. A holokauszt* című kötelező tantárgy a 2023–2024-es tanévtől került bevezetésre a romániai oktatásba a XI–XII. osztályosok számára.

²² A film végefőcímeiben számos intézmény fel van sorolva, ahonnan az archív képek származnak.

²³ Vö. Flavia DIMA, *Adrian Cioflâncă despre "Ieșirea Trenurilor din Gară"*, One World Romania, 2020. szeptember 10. <https://www.filmsinframe.com/ro/banner-featured-homepage/interviu-adrian-cioflanca/> (Letöltés ideje: 2024. május 24. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes) A film készítése során a beazonosítások érdekében egy kampányt is indítottak a social media felületein (#numenunumere [#neveknemszámok]), hogy minél több túlélővel és hozzátartozóval kapcsolatba kerüljenek.



[15–20. kép] Igazolványképek és családi tablók mint társadalmi és privát hitelesítő dokumentumok

Az első rész fotóihoz narráció társul, főként női hangok mondják el, többnyire hasonlóan strukturáltan, hogy mi történt a képen látható férfinemével: 1941. június 28-án vagy 29-én elfogták, bevitték a questura udvarába, ha itt még nem halt meg, bevagonírozták a Podu Iloaiei-i halálvonatba, és abban megfulladt. Az életben maradt feleségek és hozzátartozók bírósági tárgyalási tanúvallomásait (ezért a hasonló felépítés) jelenkori román színészek és értelmiségiek hangján halljuk. Folytatva a *Halott ország* hangkölcsonzését, ebben a filmben a hozzátartozók hangja kortárs szolidáris társadalmi kórossá változik az újramondás révén. A vallomásokat, tanúsításokat tárgyilagos tónusokban közvetítik, így a dedramatizált narrációk is erősítik a képek bélyegzőkkel intézményesített igazolvány jellegét. E tárgyilagos adatközlések közé a változatos kegyetlenségek (víz helyett mérget visznek a szomszédoknak, kövekkel dobálják őket, megmutatják a katonáknak, hol laknak a zsidók, villamoson azzal dicsekednek, hogy ki ölt meg több zsidót) is ezeken a lecsupaszított információközlő hangokon kerülnek be. A hangok mint társadalmi kórus tehát a képeken látható személyeket mint családtagokat testesítik meg, a családi album változatos ritmusú forgatása alatt sorsuk iteratív hasonlóságban nyer igazolást. A lecsupaszított tényszerű narrációk és a bélyegzőkkel intézményesített fotók a képeken látható személyek létének igazolásaként funkcionálnak. Dokumentálják, hogy léteztek, társadalmilag nyilvántartott, intézményesített létüket igazolják. [21. kép] Kép és hang összetartása a családi magánemlékezet és a társadalmi nyilvántartási archiválási módokat (például katonai szolgálatot igazoló fotók) rétegzí egymásra, így létükkel együtt a társadalom szövetében való (múltbeli) részvételüket is hitelesítve. A narrációk maguk is eleve ezt a privát és intézményes rétegződést közvetítik, a családtagok személyes visszaemlékezése a tárgyalótermi vallomástevő struktúrába keretezve hallható.



[21. kép] A pecsét és kézírás mint intézményes és személyes igazoló nyomok

Kép és hang kialakult indexikus identifikáló kapcsolatát olykor megtöri, amikor csak kép látható hang nélkül (egyre több portré az első rész második felében), illetve amikor a narráció alatt fekete képernyőt látunk már a film első részének ötödik percében (amikor két túlélő férfihang arról mesél, hogyan verték őket az utcán és a vonatállomáson, milyen egyéni mondatok kísérték a halált eredményező ütéseket). Ezekben az esetekben az egyik médium hiányával a látható személy magányos múltbelisége, identifikálhatatlansága, illetve a fennmaradt írás- és történetnyomok vizuális emlékhánya társul. A felépített repetitív, egymást erősítő struktúrában valamelyik médiumnak a hiánya a másik kontextusában a csendben és a kép nélkülségben materializálódik. Ezen első rész iteratív szerkezete – képet újabb kép követ, hasonló történettel – a végtelenített ismétlődés érzését kelti: így a film a megmutatás-felsorolás szerkezet iterativitásából fakadóan nyitott emlékezeti/emlékező struktúrát teremt az itt nem látható és nem hallható áldozatoknak is. Ez a strukturáltság jelzi önmagáról, hogy hiányos és folytatható, egészen a legutolsó áldozatig.

Ebben az első részben a képek elkészítésekor még élő áldozatokat és családtagjaikat látjuk. A fotók – bár stílusban, beállításokban eltérők – az intézményesített társadalmi létüket igazolják, a hozzátartozói hangok pedig családiasítják őket. A főként férfiak látványához társuló női hangkórus arról is tudósít, hogy az életben maradt (női) családtagok a veszteségek mellett milyen megpróbáltatásokon mentek keresztül, adott esetben egyedül maradván sok gyerekkel, diszkrimináltan egy társadalomban – hogy hogyan váltak tehát életben maradván áldozattá. A családi fotók révén egykori létüket esetükben vizuálisan is dokumentálja a film, az elkövetők viszont csak a narrációk révén jelennek meg. Ebben a részben nincs vizuális helyük az áldozatok és családtagjaik között. Így marad meg ez a rész a családi album megszemélyesítő és a nézőt is familiarizáló nyitott emlékezeti struktúráként. Családi tekintetünk itt valóban egy nagy családi tablóba mélyül bele, vizuálisan nem mozdítja ki, nem kíséri semmilyen nyom (a fekete képernyőt kivéve), mint a korábbi *Halott ország* esetében, ahol a familiáris tekintetet folyton a

militarizálódással ütköztette a film. A képeket, mint egy kegyeleti szertartáson, a narrációk hosszúságának-rövidségének ritmusában nézhetjük (olykor a narráció átúszik egy következő képre is, akár csak egy album emberi lapozgatásakor), a fotográfia médiumának Roland Barthes-i állításában,²⁴ hogy aki rajta látható, létezett – és esetükben, amikor nézzük, már halott.

E hosszú és iterativitásában nyitott megemlékező struktúrájú első részt egy rövid második rész követi a filmben, más típusú archív fotók néma vetítésével. A hang(ok) hiánya az előző hosszú hangzó rész függvényében, ahol az oralitás az élők, az életben maradtak létét közvetítette, még erőteljesebb. A történesek feltételezhető időrendjét követve olyan archív fotókat látunk, amelyek egyrészt alátámasztják az első rész narrációit, másrészt azok tárgyalótermi deklaratív tömörsége és részlegessége a most látható képek viszonylatában bomlik ki igazán. Nézhetetlenségük mindvégig azt is tudatosítja, hogy dokumentumok, megtörtént borzalmat rögzítettek (napilapok számára is) korabeli újságírók és a pogromban szemlélő ösztönzőként résztvevő német katonák. Először Iași utcáin hagyott holttesteket látunk, majd a questura udvarán és a pályaudvaron embertömegeket, végül a vonatokat, nyitott vagonokat, meztelen élőhalottakat, hullahalmokat. A fotográfia a póztalan valóság és halál formátlan archiválójává válik,²⁵ miközben ki- és elkeretező médiumként elképzelhetetlen struktúrákat, párhuzamokat is létrehoz, megörökítve a halott emberek dehumanizált létét. [22. kép]



[22. kép] A dehumanizáló kikeretező médium

²⁴ „Minden fotográfia jelenlétet bizonyít.” Roland BARTHES, *Világoskamra*, ford. FERCH Magda, Budapest, Európa, 2000, 90.

²⁵ Vö. „Visually and affectively the film draws on the unresolvable incongruence perceived in the photographs of the two parts: on the affirmation of this visible uncontainability of life in the photos of the first part defying its dreadful counterpart in the formlessness of the entangled corpses shown in the pictures at the end.” ΡΕΤΗΪÓ Ágnes, *The Exquisite Corpse of History: Radu Jude and the Intermedial Collage*, Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, 21, 2022, 63.

Pethő Ágnes szerint a „második rész több, mint egy appendix az első rész narratívájához, egy olyan montázs, ami leválasztja a fotókat a szavakról, és hagyja őket önmagukért »beszélni«”²⁶ Ugyanakkor a film rendezői a fotográfia lekeretező jellegét folytatva adott képeket digitális (ki)vágással újraakereztettek és az eredeti kép mellé helyeztek. A kikeretező felnagyítások a képeken látható városlakók jelenlétére és pozícióikra irányítják a figyelmet. Az ablakból figyelő figura közelebb kerül a nagyító kivágás révén, így láthatóvá válik kényelmes szemlélő pozíciója a magasból, ahogyan hátratett kézzel nézi a kezüket magasba tartva vonuló embereket. [23–24. kép] Hasonló kényelmi testi pozícióból szemlél egy másik vonuló csoportot egy hölgy is, vagy éppen ügyet sem vet rájuk (ahogyan a mellette álló egyik figura teljesen máshová néz, talán éppen a kamerába), hanem inkább az egyik kezével gesztikuláló, másikkal botra támaszkodó beszélgetőtársára összpontosít. Bárhová is figyel, kezének, térdének pozíciója, kényelmes beállása a leghétköznapibb utcai jelenet kísérteties figurájává teszi őt is, a feltartott kezű vonulók közelében. [25. kép]



[23–24. kép] Digitális ráközelítés a szemlélő és a vonulók kéztartásának különbségére

²⁶ Uo.



[25. kép] A kényelmesen szemlélők hétköznapisága

Az archív képek „kritikai kisajátítása”²⁷ ezekben a képkivágatokban deklarált vizuális kritikai gyakorlattá válik Jude ráközelítő vágásaiban: a látszólag kívülálló pozíciói felé mozdítja el a fókuszot, miközben ezzel magát a fotográfiát sűrített kikeretező médiumként tudatosítja. Bár nem tudhatjuk, hogy egy párhuzamos utcában hogyan zokog valaki, arra a képek látható testi pozícióiból viszont részben következtetni lehet, hogy például valaki hosszan fog álldogálni, vagy éppen kizökken a járása ritmusából. Bár etikátlan bármilyen módon rangsorolni ezeket a képeket, a számomra mégis valamiért legkísértetiesebb fotót²⁸ is újrakeretezik a film készítői. [lásd 26–27. kép]



²⁷ Vö. GORZO, LAZĂR, *Beyond the New Romanian Cinema*, 143.

²⁸ A *Tíz történet* című kötetben három szerző is erről a fotóról írt szöveget.



[26–27. kép] A közöny lendülete: az elegancia (kelléke) mint szűrő punctum

A Cuza Vodă utcán heverő holttestek mellett emberek sétálnak el. Egyvalaki néz csak oda az egyik fekvő tetemre [26. kép], legalábbis a kép előterében, és ha vágással ő is lekerül a képről [27. kép] a részvétlenség hétköznapisága, az öltönyös esernyős férfi eleganciája²⁹ és kimért lépte, esernyőjének hegye (és végsősoron a teljes alak maga) valóban elviselhetetlen *punctumként* (Roland Barthes) szűr.³⁰ Közönyének hétköznapisága túllép az elkövető-áldozat bináris struktúrájáról leválasztott *bystander* pozícióján: bár nem elkövető, e képet nézve implikáltságát a helyzet akceptálásával éri el. Ténylegesen nem tudjuk, mit gondol, mit tett az előző pillanatban, és mit fog tenni a kamera rögzítette momentum után, ám az elkapott pillanat testtartása, eleganciájának kellékei, a lépések töretlen ritmusa (amit leginkább a ritmusból fakadóan az éppen a halott ember mellett leszúrt esernyő jelez), ez a szenttelen haladás, a mindennapi mozgás lendülete, hogy a holttest mellett nem marad a levegőben legalább az esernyő, ritmuskiesést okozva – ez felfoghatatlan. Ugyanakkor az is világosan látszik, hogy nincs egyedül: a kép háttérében látható, hogy sokan mások is elhaladnak a halottak mellett, kikerülve őket.³¹ A Jude által megmutatott és kikeretezett képek a (kívülálló) közöny és közreműködés

²⁹ Tatiana Țibuleac első személyben írt történetében az elegancia szintén hangsúlyos. Vö. Tatiana ȚIBULEAC, *Trecerea = Zece povestiri*, 142.

³⁰ Vö. „Van a latinban egy szó, amely ezt a sérülést, szúrást, ezt a hegyes szerszám okozta ismertetőjegyet jelöli. Ez a szó azért is felel meg nekem annyira, mert utal a pontozás (»punctuation«) fogalmára. Azokat a képeket ugyanis, amelyekről beszélek, ilyen érzékeny pontok ponzották, sőt olykor pettyezik: ezek a sebek, ismertetőjegyek, pontok. Ezt a *studium*-ot megzavaró második elemet én *punctum*-nak nevezem, mert a *punctum* szúrás, kis lyuk, kis folt, kivágott seb, mint hazardjátékban a kockadobás. Egy fénykép *punctum*-a az a véletlen valami, ami rögtön belém szúr (»qui me point«), (ami meggyötör, megsebez).” BARTHES, 31.

³¹ A kikerülés sem lekicsinyelendő, egy túlélő visszaemlékezése alapján, amikor a pályaudvar előtt összezúfoltan ültek, feküdtek, akkor egy menetrendszerinti vonat megérkezett utasai közül volt, aki kikerülte őket, és volt, aki egyenesen átgázolt rajtuk.

határait mozdítják el.³² A tevőlegesen közreműködő katonák és civilek képei³³ a halottak ruháit próbálgatókon át [28. kép] a film legutolsó képén a vonatból nézelődőkkel bezárólag [29. kép] ezek a fotók azt a széles körű társadalmi elfogadást vizik színre, amelynek közönye nem pusztán lehetővé tette a pogrom megtörténtét, hanem akceptálva azt, közönyével (is) közreműködött.



[28. kép] A halottak ruháit szemlélők



[29. kép] Nézelődő utazók közönye

³² Michael Rothberg egyik könyvében az elnyomó-rendszerekben, tömeggyilkosságokban részt vevő elkövető (perpetrator) és áldozat (victim) binaritást és a kívülálló szemlélő (bystander) leválasztottságát (detachment), az *implicated subject* teoretizálásával mozdítja ki, ami felfogásában nem egy esszenciális identitás, hanem egy szubjektumpozíció. Vö. "An implicated subject is neither a victim nor a perpetrator, but rather a participant in histories and social formations that generate the positions of victim and perpetrator, and yet in which most people do not occupy such clear-cut roles. Less »actively« involved than perpetrators, implicated subjects do not fit the mold of the »passive« bystander, either. Although indirect or belated, their actions and inactions help produce and reproduce the positions of victims and perpetrators. In other words, implicated subjects help propagate the legacies of historical violence and prop up the structures of inequality that mar the present; apparently direct forms of violence turn out to rely on indirection." ROTHBERG, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford (CA), Stanford University Press, 2019, 1–2.

³³ Ioanid könyvéből és a múzeumban hallgatható visszaemlékezésekből tudni lehet olyan példákról, hogy valaki sok pénzért próbál egy pohár vízhez jutni, és lúgkövet visznek neki, amitől nem sokkal később meghal.

Az archív képek újrafelhasználása révén Jude és Cioflincă úgy állítja elő történészi hitelességgel a múltbeli eseményt, hogy nem fejezik be. A fennmaradt archív anyagokat olyan ismételtlen megelevenedő, intermediális konstellációba rendezik, ahol a nézőnek tevőlegesen kell hozzájárulnia a múlt újrajátszásához. A befejező részben a hang nélküli nézés marad, de nem passzív belemerülés a múltba, hanem implikált szubjektumokként a kapcsolatokat kénytelenek vagyunk felismerni, elképzelni és ebben érintettségünket tudatosítani.³⁴

Az írásom elején mottóként kiemelt Bodor Ádám mondatok, amelyek *A vagon* című szövegrészből származnak, akár a film befejező részében látható archív fotók ekfrázisaként is olvashatók.³⁵ A sajátos iróniával záruló szöveg az érintettség haptikus és olfaktorikus médiumait emeli ki, ahol maga a nézés is bevonódássá változik. (Vö. „E csöndes halomnak a szemlélő, tekintetének egyszeri körülhordozásával, már némi mozgalmasságot tulajdoníthatott.”) Az együttérző leírásban látszó „csöndes halom”-nak parancsra történő vagonba való visszarakása, konkrétan a testekkel való fizikai érintkezés eredményezi az általam mottóként kiemelt végső állapotot a katona esetében. (Az érintettség a szaglás révén mindenki másra is kiterjed, nem lehet elszigetelődni a szagtól: lásd a parancsnok orra elé tartott zsebkendőjét a novellában, valamint a filmből származó 33. képet.) E megrendítő kegyeleti (a befejezésben hétköznapi-ságra lecsupaszított) Bodor-történet a megérintettséget a testi tapasztalás konkrétságában viszi színre, az implikáltság szolidaritásba való átfordulásának testi történéseként. A második katona (elkövető) két keze közösséget vállalóan odatartozóvá válik a „csöndes halomhoz”.

A Jude–Cioflincă mű záró képeihez [30–33. kép] nem társul történet, és az általam teremtett intermediális viszonyban a Bodor-szöveg sem enyhíti elementáris hatásukat. Azonban *A vagon* a képeken nem látható, megérintett és bevonódó emberi pozíciót teremt a katona alakjában, ahhoz hasonló, amelyet maga *A vonatok indulása* mint a szolidáris (meg)emlékezés nyitott intermediális közege számunkra utólag előállít.

³⁴ Rothberg az *implicated subject* kategóriáját mint egy eddig nem létező szubjektumpozícióként alkotja meg, ami árnyaltabban dinamizálja a tömeggyilkosságok és társadalmak viszonyát, ugyanakkor kortárs szubjektumpozícióként a mindenkori szolidaritás irányába is felnyitható. Saját (utólagos) implikáltságunk felismerése ilyen irányba fordulhat át.

³⁵ *A vagon* Bodor Ádám *Triptichon* című írásának a középső része, *Az ember* és *A gyermek* című rövidebb részek között áll, mint a teremtéstörténet nyitott „irányának” súlypontja: a szerző első – *A tanú* című – kötetében jelent meg, 1969-ben. Más fotók látványa felől is (például amire „a testek, mint kiégett hűvelyek, fedetlenül tátongtak” vonatkozhat) feltételezhető, hogy Bodornak valamilyen módon tudomása lehetett ezekről a fotókról, vagy személyes visszaemlékezésekről. A teljes szöveg itt érhető el: <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/BODOR/bodor00001a/bodor00018/bodor00018.html>



[30–33. kép] A szaglás és érintés mint (testileg) bevonó érzékek*

DÁNÉL MÓNIKA
egyetemi adjunktus
Eötvös Loránd Tudományegyetem
danel.monika@btk.elte.hu

Archives and Re-enactment
Strategies of Mnemonic Solidarity in the Works of Radu Jude

Abstract: The paper analyses and (re)structures the works of contemporary Romanian director Radu Jude with heavy focus on the re-enactment. On the one hand, Jude's films reflect on contemporary media conditions and their influence on society investigating different types of advertising as re-enactment processes (*Do Not Expect Too Much from the End of the World*, 2023, *The Happiest Girl in the World*, 2009); on the other hand, his artworks as intermedial collage constellations create social platforms for mnemonic solidarity for silenced and unprocessed social traumatic past events. As a socially engaged artist Jude analyses the historical, media and consequently mental legacies of Romanian society regarding the Holocaust. In his documentary collage films combining photographic and acoustic (e. g. military songs) archives, diaries read out by the director himself (*The Dead Nation*, 2017),

* Köszönettel tartozom Radu Jude rendezőnek, aki a képek publikálásához nagyvonalúan hozzájárult. A képaláírások szerkesztői kérésre születtek, amelyek így értelmezésem irányába szűkítik a képek kísérletiességét.

conflicting photo archives, re-enacted statements and testimonies documenting the Pogrom in Iași in June 1941 (*The Exit of the Trains*, 2020) Jude is enabled to create structurally open intermedial constellations, which turn into a re-animated and re-enacted experience by the viewer's implication. These sites of mnemonic solidarity reflect on the "implicated subject" (Michael Rothberg) position of contemporary society as well as on our current implicated positions, including the director's position as a responsible agent in the process of image production and visual conditioning (especially in *I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians*, 2018).

Keywords: archive, re-enactment, mnemonic solidarity, Romanian Holocaust, Iași Pogrom, implicated subject, Radu Jude, collage, punctum, familial gaze, Ádám Bodor

DOI: [10.37415/studia/2024/3-4/202-225](https://doi.org/10.37415/studia/2024/3-4/202-225).

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



NAGY KÁROLY ZSOLT

A hétköznapi tárgyhasználat mint kultúrafenntartó újrajátszás

Kunkovács László fotói a paraszti élet szocialista átalakulásáról

1.

Kevés fogalom van, melyet többet magyaráztak, értelmeztek volna, mint a kultúra fogalma. Kroeber és Kluckhohn 1952-ben megjelent, sokat idézett könyvükben¹ a kultúra 164 meghatározását sorakoztatták föl, s vélhetően a forgalomban lévő definíciók száma a kötet megjelenése óta eltelt évtizedekben sem csökkent. Nevezett szerzők a kultúrafogalmakat típusokba sorolták, melyek egyikét a szemiotikai, vagyis a kultúrát a világ vagy a jelenségek jelentésével, illetve jelentésük megalkotásával összefüggésbe hozó meghatározások alkotják. Ebbe a csoportba tartozik az a meghatározás is, melyet Clifford Geertz amerikai kulturális antropológus nevéhez kötünk, s amely az etnográfia és a kulturális antropológia területén a közelmúltig az egyik legfontosabb kultúrafogalom volt. Geertz szerint a kultúra

szimbólumokban megtestesülő jelentések történetileg közvetített mintáit jelöli, a szimbolikus formákban kifejezett örökölt koncepciók azon rendszerét, amelynek segítségével az emberek kommunikálnak egymással, állandósítják és fejlesztik az élettel kapcsolatos tudásukat és attitűdjeiket.²

A magam részéről ezt a definíciót – más meghatározásokkal is közös nevezőt keresve – úgy szoktam alkalmazni, egyszerűsíteni, hogy a kultúra (egy adott közösségre vonatkoztatva) lényegében a közösség tagjai által a „mi mit szoktunk” és a „mi hogyan szoktuk” típusú kérdésekre adott válaszok alapján írható körül.³ Ebben a meghatározásban a kérdésben szereplő „szoktuk” egyrészt a geertz-i történeti közvetítettségre, a kortársak ismétlődő közös cselekvéseire, és ezen keresztül a generációk közötti tudásátadásra utal; másfelől pedig arra, hogy a szokáscselekvéseken, viszonyulási mintákon keresztül a kultúrát mint felkészültségek rendszerét, állandósított problémakezelési eljárásokat ragadhatjuk meg, melyek intézményesülve messzemenőig jellemzőek egy közösségre, mondhatni annak identitásmarkereivé válnak, és lehetőséget adnak

¹ Alfred Louis KROEBER, Clyde KLUCKHOHN, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, New York, Vintage Books, 1952.

² Clifford GEERTZ, *A vallás mint kulturális rendszer*, ford. BOTOS Andor = C. G., *Az értelmezés hatalma*, Budapest, Osiris, 2001, 74.

³ E kettőn keresztül figyelhető meg a „szoktuk” többi kiegészítése is: a kivel, mikor, hol és a miért.

arra, hogy a közösség tagjai tartalommal töltsék meg a „mi” személyes névmást. Végül, de nem utolsó sorban a „szoktuk” mint az ismétlések során szokássá rögzült és ekként ismételt mozdulatok rendszerére való hivatkozás utal a kultúra rituális dimenziójára is. A ritualizáció azonban nem csupán a kultúrában adott felkészültségek hosszú távú állandósításához járul hozzá, hanem ezzel összefüggésben a szokáscselekvéseket – függetlenül attól, hogy profán vagy szakrális esetekről van szó – „felemeli”, elkülöníti a hétköznapitól, értékkel és érzelmmel telíti.

A kultúra és a rítus összefüggései témánk szempontjából legalább két aspektusban fontosak. Az egyik a rituális ismétlés kérdése, melyet leginkább Mircea Eliade megközelítésében szoktunk idézni.

Ha szemügyre vesszük az archaikus ember szokványos viselkedését, arra a tényre döbbenünk rá, hogy sem a külvilág tárgyainak, sem az emberi cselekvésnek tulajdonképpen nincs önálló belső értéke. A tárgyaknak vagy cselekedeteknek csak akkor lesz értéke, és csak azáltal válnak valóságossá, ha így vagy úgy részt vesznek egy olyan valóságban, amely meg is haladja őket. Számtalan a kő, s közülük mégis egyetlenegy lesz szent – minélfogva azonnal telítődik létezéssel –, mert csak az az egy alkot hierofániát, vagy mert csak annak van „maná”-ja, azaz hatalma; vagy mert az emlékeztet egy mitikus eseményre és így tovább. A tárgy valamely külső erő gyűjtőhelyeként jelenik meg, éppen ez különbözteti meg környezetétől, és ruházza fel értelemmel és értékkel. [...] Most pedig tekintsünk az emberi cselekedetekre [...] Egy cselekedet értelme és értéke nyilvánvalóan nem nyers fizikai vonatkozásaiban rejlik, hanem abban a tulajdonságában, amellyel újra tud teremteni valamely őseredeti cselekedetet, meg tud ismételni bizonyos mitikus példát. [...] A házasság és a közösségi orgiák mitikus előképeket visszhangoznak; ismétlésüket az indokolja, hogy kezdetben („azokban a napokban”, in illo tempore, ab origine) megszentelték őket az istenek, az ősök vagy a hősök. A „primitív” vagy archaikus ember tudatos viselkedésének egyetlenegy részletében sem hajlandó olyan cselekvést elismerni, amelyet korábban nem rendelt volna el valaki más, valamely nem emberi lény, és ne élt volna aszerint. Tegyen bármit, azt korábban már megtették. Életének egésze mások kezdeményezte cselekedetek szakadatlan ismétléséből áll.⁴

Első látásra persze azt mondhatnánk, hogy az archaikus ismétlésnek nincsen különösebben nagy jelentősége az újat és eredetit preferáló modern vagy késő modern társadalmakban, ez azonban valószínűleg „érzéki csalódás”. Egyrészt kortárs kultúránk, társadalmi gyakorlataink számos eleme értelmezhető az archaikus ismétlés paradigmája alapján – gondoljunk csak a divatkövetés, a sztárkultusz jelenségegyüttesére. Másrészt

⁴ Mircea ELIADE, *Az örök visszatérés mítosza*, ford. PÁSZTOR Péter, Budapest, Európa, 1998, 16–18.

valószínűleg ebben az összefüggésben is alkalmazható Hermann Bausinger és az általa is hivatkozott Ernst Bloch párhuzamos különidejűségekről szóló hipotézise. Bloch a nemzetiszocialista mozgalom németországi hatalomra jutása összefüggésében jut arra a következtetésre, hogy a társadalom jelenében ezzel a jelennel eltérő viszonyban álló társadalmi csoportok élnek együtt. „Bloch három csoportot nevez meg, [...] Egyik »az ifjúság, amely nem tud egyszerre lépni a kopár jelennel« és mozgalmi életével ahelyett, hogy előre, »a holnap felé« fordulna, »gátlátalanul a szép múltba« vonul vissza. Második helyen említi a parasztságot, amely »az ősi földhöz és az évszakok körforgásához« tapadva a mozgékony kapitalista évszázad közepén régiesebbnek sorolódik be«, és ezért hajlamos a reakcióra.”⁵ Ebből következően bár e csoportok tagjai fizikai értelemben „itt” vannak, láthatóak, de „nem mindegyikük van ugyanabban a jelenben itt”.⁶ Mivel például életmódjukban, értékrendjükben, kulturális rutinjukban, s ami legalább ennyire fontos, vágyaikban a múlthoz – sőt, akár eltérő múltakhoz – ragaszkodnak, az él, működik bennük, a többivel együtt élnek bár, de „nem élnek a többivel egyszerre”.⁷ Bloch számára a nemzetiszocializmus ideológiájának győzelme összefüggésében az vált ebben fontossá, hogy a nácik e különböző rekonstruált, vagyis lényegében sosem volt múltak meghitt képeire építve tudták legitimálni embertelen jövővízióikat. Bausinger ezzel szemben arra a jelenre teszi a hangsúlyt, melyben ezek a különböző társadalmi időben létező csoportok mégiscsak együtt élnek, vannak jelen, ennek a jelennek a struktúrája, természete és vizsgálatának lehetőségei érdeklik. Ebből következően a különidejűséget mint egyidejűséget, „vagyis eltérő, különböző történeti erőtenyezők által meghatározott elemek egyidejűségét”⁸ értelmezi.

Ezt a gondolatot pedig az archaikus ismétlés problémájára vonatkoztatva tovább is vihetjük, hiszen nemcsak azt feltételezhetjük, hogy egy társadalomban olyan csoportok lehetnek együtt jelen, melyek a többiekkel nem egyszerre élnek, hanem azt is, hogy egy-egy társadalmi csoport életmódjában, kulturális gyakorlatai között is egyszerre lehetnek jelen olyan elemek, melyek aktualitása, érvényessége eltérő történeti időkhöz, társadalmi-kulturális helyzetekhez kötődik. Ez pedig a néprajztudományban sokat tárgyalt és vitatott *survival* – *revival* problémához vezet. *Survival* alatt egy társadalmi csoport kortárs kultúrájának olyan elemeit szokás érteni, melyek a kultúra egy korábbi állapotából a megszokás erejénél fogva maradtak meg, jóllehet eredeti funkciójukat elveszítették.

A koncepciót ebben az értelemben E. B. Tylor alkotta meg, és más evoluzionistákkal együtt a *survival*nek minősített jelenségeket a kulturális evolúció lánczemeinek rekonstruálására használta. Az újabb felfogás vitátja a

⁵ Idézi Hermann BAUSINGER, „Párhuzamos különidejűségekről”: *A néprajztól az empirikus kultúratudományig*, ford. H. CSUKÁS Györgyi, Ethnographia, 1989/1–4, 25.

⁶ *Uo.*

⁷ *Uo.*

⁸ *Uo.*

funkciónélküliség kritériumát, és azon a véleményen van, hogy a survival pusztán létével is funkcionál, ha nincs is hatással a jelenre, továbbmenően pedig a fogalmat kiterjeszti azokra a jelenségekre is, amelyek egy korábbi kulturális szituációban keletkeztek ugyan, de később funkciójuk megváltozásával élnek tovább.⁹

Az ilyen kultúraelemeket nevezzük azután *revival*-nek. A *revival* létrejöttére „akkor kerül sor, ha a szóban forgó jelenség kialakulási körülményeihez hasonló olyan állapot jön létre, amely a kifejezésre alkalmas, egyszer már megtalált és ismert formát új élettel tölti meg, és ezzel újból érvényessé teszi”.¹⁰

A honi néprajztudományban az ilyen „itt ragadt” kulturális elemek felkutatásának, rögzítésének és tanulmányozásának sokáig nagy jelentősége volt, hiszen ezek segítségével sokan próbálkoztak és próbálkoznak azzal (ma már jobbra a tudományosság határain kívül), hogy rekonstruálják az egyszer volt magyar népi kultúrát, vagy legalábbis annak egy-egy területét, esetleg megpróbálják a magyarság őstörténetét, életmódját s kivált ősvallását meghatározni, leírni. E vállalkozások egyik buktatója – mint az az úgynevezett primitív kultúrák tanulmányozása, s ennek alapján az emberi kultúra történetének rekonstrukciója kapcsán kiderült – az, hogy az ilyen survival/revival elemek jelenben megfigyelhető funkciója nem szükségszerűen egyezik egykori funkciójukkal, s a különböző kultúrákban meglévő, hasonló előfordulásuk sem vehető feltétlenül össze, hiszen az eltérő kultúrákban más-más jelentést nyerhetnek.

Ezen a ponton érdemes a kultúra és rítus kapcsolatának másik fontos aspektusára, az emlékezet kérdésére is kitérni. A három fogalom, illetve jelenségkör kapcsolatát elsősorban Jan Assmann kulturális emlékezet koncepciójának összefüggésében szokás tárgyalni.¹¹ Assmann szerint egy közösség identitásának fenntartásában kiemelkedően fontos szerepet játszik a kulturálisan meghatározott formákban (például emlékművekben és az ezekben tárgyiasult formát öltő történetek felelevenítését, újra elmondását vagy éppen eljátszását lehetővé tevő megemlékező rítusokban), illetve ezeken keresztül rögzített emlékezet. Az ugyanis, hogy egy közösség eljut odáig, hogy az emlékezetét ilyen formákba helyezze ki, azt is jelenti, hogy tagjai valamilyen szintű konszenzusra jutottak az emlékezet tárgyát illetően. Az emlékezet rítusai felidéznek és újra átélhetővé teszik azt, amire az emlékezet utal, így a rítus az emlékezet hordozójává válik.

Van azonban ennek a kapcsolatnak egy elemibb szintje is az Assmann által kevésbé tárgyalt mimetikus emlékezetben. Assmann megközelítésében a mimetikus emlékezet – bár a szokások és az erkölcs közvetítésének alapját képezi – tulajdonképpen

⁹ BODROGI Tibor, *Survival = Néprajzi Lexikon*, főszerk. ORTUTAY Gyula, Budapest, Akadémiai, 1981, IV, 506.

¹⁰ BODROGI Tibor, *Revival = Uo.*, 347.

¹¹ Lásd Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Budapest, Atlantisz, 2018.

kizárólag az ilyen alapvető cselekvésnek a közvetítésére, utánzással történő megtanulására vonatkozik. Amikor azonban „a mimetikus rutinok a »rítus« státusát nyerik el, vagyis célszerűségi jelentésükhöz értelmi jelentőség (*Sinnbedeutung*) is társul”,¹² vagy másként fogalmazva, amikor egy cselekvéssor szimbólummá válik egy közösség számára, akkor Assmann szerint nem beszélhetünk már mimetikus cselekvési emlékezetéről. Hiszen ebben az esetben ezek „a kulturális értelem (*kulturellen Sinnes*) hagyományozási és megjelenítési formáiként a kulturális emlékezet szférájába tartoznak”.¹³ Bár Assmann szerint a mimetikus emlékezet – csakúgy, mint a tárgyak emlékezeté vagy a kommunikatív emlékezet – „többé-kevésbé törésmentesen vezet át a kulturális emlékezet terébe”,¹⁴ több-kevesebb törést azonban mégis felfedezhetünk, amennyiben a kulturális emlékezetet annyira hangsúlyosan az értelemhez, azaz a reflexióhoz és az értelemadás kognitív műveleteihez kötjük, amennyire azt a szöveg, illetve a magyar fordítása sugallja. A problémát a rítusok értelmezése és elhelyezése jelenti. A rítus ugyanis, amennyiben tág értelemben beszélünk róla, nem köthető ennyire szorosan az értelemadás és „célszerűség” motívumához, ahogyan a „kulturális értelem” sem az „értelmi jelentőséghez” – amennyiben az „értelem” alatt azt értjük, ahogyan egy emlékező társadalmi rítus, például egy március 15-i megemlékezés társadalmi értelme kognitíve viszonylag jól, racionálisan megfogalmazható, vagy még inkább, ahogyan április 4-e társadalmi-kulturális jelentését a diktatúra időszakában a hatalom nagyon pontosan megfogalmazta. Az, ahogyan Assmann az emlékező rítusokról, vagy tágabban az emlékezet kulturális formáiról ír, gyakorlatilag ezt a szoros kötődést erősíti. Az eredeti szóhasználata¹⁵ azonban megengedi, hogy a jelentés fogalmát ennél tágabban értelmezzük, és a rítusokban a mimetikus emlékezet jelentőségét jobban értékeljük, illetve a mimetikus emlékezetet rítusként értelmezzük, anélkül, hogy a kulturális emlékezet konkrét jelentéseit keresnénk bennük.

Ez azért is fontos, mert abban, hogy a mimetikus emlékezet is újra átélhetővé teszi azt, amire az emlékezet utal, nem csupán a cselekedeteknek, de az érzelmeknek is¹⁶ jelentős szerepe van. A földművelés, a tárgyformálás nemzedékről nemzedékre öröklődő mozdulatainak, a társas kapcsolatok elemi gesztusainak újrajátszása abban az értelemben is az emlékezet hordozójává válik, hogy felidéli azokat a helyzeteket, érzelmeket, attitűdöket, melyek az adott mozdulat tanulásához vagy korábbi

¹² *Uo.*, 20.

¹³ *Uo.*

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ A *Sinn* nem csupán az ész, gondolkodás, értelem kognitív funkcióira vonatkozik, de az érzékre, szándéokra, illetve a jelentésadás nem kognitív kulturális aspektusaira is.

¹⁶ Anna N. UTKINA, Veronika E. MIRONOVA, Olga T. LOIKO, Alexandr E. VOLKOV, *Ritual as a Method of Social Memory Content Transfer = SHS Web of Conferences*, Vol. 28 – RPTSS 2015 International Conference on Research Paradigms Transformation in Social Sciences, eds. Igor ARDASHKIN, Nikita MARTYUSHEV, 2015. https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2016/06/shsconf_rptss2016_01142/shsconf_rptss2016_01142.html (Letöltés ideje: 2024. május 26. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

ismétléseihez kapcsolódtak. Sőt, maga az ismétlés, az újrajátszás az *in illo tempore* esemény ismétlésén keresztül – hiszen az egyén életében az idősektől tanult-elsett mozdulat ismétlése a hagyományozás kezdeti eseménye, ami számukra az első, eredeti cselekedet – egyszerre jelentheti az idő, a kultúra folytonosságának megtapasztalását, valamint az idősíkok egymással való kapcsolódásán keresztül az idő profán folyamából való kilépés élményét is. Ez azonban ritkán válik tudatossá, inkább a kultúra elbeszéletlen/elbeszélhetetlen, de eljátszható, átélhető szintjén jelenik meg.

A mimetikus emlékezetnek ez a sajátossága kiválóan tetten érhető például a Békés Megyei Népművészeti Egyesület bútorfestő csoportjának festett templomi mennyezetkazettákat újraalkotó tevékenységében. A csoport Ament Éva grafikus, bútorfestő népi iparművész munkája nyomán alakult, aki más hasonló csoportok létrejöttében és képzésében is tevékenyen vett részt. Jómagam a békési csoport egyik kiállításának megnyitására kaptam felkérést, és 2023 nyarán ennek kapcsán beszélgettem Ament Évával és néhány alkotóval. Az alkotók a Kárpát-medence területéről, ebben az esetben elsősorban az Erdélyből származó kazettákat másolják, sokszor azzal a konkrét céllal, hogy a kész művek egy templom mennyezetét ékítsék. Így készítették el például 2022-ben a kalotaszegi Magyarókerke református templomának kazettás mennyezetét is, az Umling Lőrinc által 1746-ban alkotott, de 1904-ben Budapestre került, s ma a Magyar Néprajzi Múzeumban látható eredeti alapján. Az általuk készített művek azonban nem pusztán mechanikus, mondhatni fényképszerű reprodukciói az eredetieknek. Az egyértelmű hasonlóság ellenére is különböznek, s ez nem a pontosságban, anyaghasználatban vagy színhűségben mutatkozik meg, hanem abban, hogy az eredetivel való találkozásból, az abban való megmártózásból, annak élményéből születnek. Nem másolatok tehát, hanem ismétlések, és ebben az ismétlésben benne van a hűség és megértés, de benne van az egyéni élmény, értelmezés és invenció is. A kortárs alkotók törekednek arra, hogy feltérképezzék az eredeti művek születésének körülményeit, szellemi-kulturális hátterét, megértsek az anyaghasználatot, a festés technikáját, az ecsetkezelés mozdulatait, íveit és dinamikáját, de az új művekben mindezt a saját mozdulataik nyomaival adják vissza. Az ismétlés esetükben a behelyezkedés és megértés, vagy a behelyezkedésen keresztül történő megértés eszköze, illetve médiuma. Mindez részemről eredetileg csak egy hipotézis volt, ami az alkotókkal történt beszélgetés során erősödött meg, amikor az alkotás folyamatáról, élményéről, az eredetiekhez való viszonyukról, valamint arról beszéltek, hogy számukra, akár – az ikonfestés rítusához hasonlóan – spirituális szinten is, mit jelent ez a folyamat. Ha a magyarókerkei kazetták esetében vizsgáljuk ezt a történetet, akkor jól érzékelhető, hogy az emlékezet különböző szintjei hogyan kapcsolódnak össze. Az alkotók esetében a mimetikus emlékezet motívuma nagyon erős – még akkor is, ha a tradíció átadásának és átvételének nem az Umlingokra visszavezethető, megszakítatlan láncolatába illeszkednek –, de ereje nem kognitív vonatkozásaiban van: szavakkal nem nagyon tudják megfogalmazni, hogy mi történik az ismétlésben, ugyanakkor érzik annak rituális természetét, míg a végeredmény nyilvánvalóan a kalotaszegi közösség kulturális emlékezetének része.

Vagy vegyünk egy másik, általánosabb és ismerősebb példát: a kézfogást, ami egy rítus, melynek eredeti értelmét nem sokan tudják, ebben az összefüggésben aktualitását is veszítette, sőt, mint a Covid-járvány alatt bebizonyosodott, a kortársak között számosan egyáltalán nem tulajdonítanak neki értelmet, gond nélkül elhagyhatónak tartják. Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy ne lenne a kézfogás rítusának jelentősége: leginkább olyan kulturális felkészültségként értelmezzük, melyben maga a gyakorlat, az átélés-cselekvés az elsődleges, másként szólva: a jelentését gyakorlásán, a rítusban való részesezésen keresztül nyeri el. Ez nem jelenti természetesen azt, hogy konkrét helyzetekben vagy jól definiált társadalmi szituációkban a kézfogás rítusának ne lehetne egészen konkrét, jól megfogalmazható jelentése, s ne lehetne egy társadalmi csoporthoz való tartozás feltétele ennek a jelentésnek az elsajátítása. A kézfogás rítusa lehet ez is, az is, akár egyszerre is. Magyarán azt, hogy éppen miről van szó, nem maga a rítus, hanem a lezajlásának társadalmi kontextusa határozza meg.

Ez pedig végül egybevág azzal, amit a társadalmi emlékezettel kapcsolatosan az Assmann által is idézett Maurice Halbwachs állít: „Az ember kizárólag arra emlékszik, amit kommunikációban közvetít, és amit a kollektív emlékezet vonatkozósi keretei közé elhelyezni képes”.¹⁷ Az emlékezet társadalmi keretei pedig nem csupán abban az értelemben meghatározóak, hogy kijelölik, hogy mi az, ami múltként felidézhető és mi az, ami nem, hanem abban az értelemben is, hogy meghatározzák a múlt értelmezését és értékelését – ahogyan azt az 1956-os eseményekkel kapcsolatosan a kommunista diktatúra tette. Az emlékezet formáin és technikáin keresztül a társadalom, illetve annak egyes csoportjai az adott vagy vágyott, és – hatalmi szempontból is – legitimnek tekintett jelen múltját igyekeznek megalkotni.

2.

Az, hogy a mimetikus emlékezet körébe utalt jelenségek milyen szerepet játszanak a kultúra fenntartásában, a kultúra mint jelentsrendszer létrehozásában és közvetítésében, hosszú ideje foglalkoztatja a kulturális antropológusokat, ám tulajdonképpen sosem került igazán az érdeklődésük homlokterébe. Most csupán két olyan alapvető kutatásról írok, melyek témánk, Kunkovács László fotóművészeti tevékenységének megértése szempontjából fontosak lehetnek.

Az egyik Marcel Mauss-tól a test-technikák koncepciója. Mauss (1872–1950) életművével kapcsolatosan – írásainak gyűjteményes kiadásához írt előszavában – Claude Lévi-Strauss azt írta, hogy „kevés tanítás maradt oly ezoterikus, s kevés járt ugyanakkor olyan mélységes hatással, mint Marcel Maussé”,¹⁸ s ez a megjegy-

¹⁷ ASSMANN, 37.

¹⁸ Claude LÉVI-STRAUSS, *Bevezető Marcel Mauss életművéhez*, ford. SALY Noémi = Marcel MAUSS, *Szociológia és antropológia*, szerk. FEJŐS Zoltán, Budapest, Osiris, 2000, 11.

zés kétségtelenül érvényes a francia szociológus-antropológusnak a test-technikákról az 1930-as években megfogalmazott elméletére is. A test-technika fogalmán Mauss azokat a módozatokat érti, „amelyek szerint az emberek az egyes társadalmakban, a hagyományok szerint, használni tudják a saját testüket”.¹⁹ A használat itt a szó legszorosabb értelmében a testnek mint az ember elsődleges, mondhatni legkézenfekvőbb technikai eszközének használatát jelenti. Saját megfigyeléseiből, első világháborús élményeiből – melyeket hosszasan és élvezetesen mesél el – jut arra a következtetésre, hogy a test használatának olyan technikái vannak, melyeket egyfelől tanulni kell, másfelől pedig ezek a technikák szorosan kapcsolódnak a társadalmi szokásokhoz. Mindez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a testhasználat technikáit ne lehetne tudatosan, vagy akár tudattalanul is sajátos kulturális minták követésén keresztül, a legkülönbözőbb médiumok közbeiktatásával elsajátítani. Mauss egy szemléletes példát hoz erre, melyből az egész probléma komplexitása is jól látható:

Egyfajta megvilágosodás a kórházban ért. Beteg voltam New Yorkban. Azon töprengtem, hol láttam én már így jární fiatal lányokat, mint ahogy az ápolónőim járnak. Volt időm töprengeni rajta. Végül rájöttem, hogy a moziban. Amikor visszajöttem Franciaországba, megfigyeltem, főként Párizsban, ennek a járási módnak a gyakoriságát; a lányok franciák voltak, és ugyanúgy jártak. Az amerikai járási mód a mozi jóvoltából elkezdett nálunk is meghonosodni. Ezt a gondolatot általánosítani tudtam. A kar, a kéz helyzete járás közben társadalmi idioszinkráziát alkot, nem pedig egyszerűen valami mit tudom én, miféle, tisztán egyéni, szinte teljesen fizikai elrendeződések és mechanizmusok eredménye.²⁰

Mauss szerint ezeknek a test-technikáknak a létrejöttét és közvetítését egy három, illetve négy tényezős rendszer összefüggésében lehet megérteni. Figyelembe kell venni a cselekvés mechanikus, valamint anatómiai szükségleteit és jellegzetességeit; tekintettel kell lenni a cselekvés lélektani dimenzióira, melyet Mauss elsősorban az ismétléshez mint az egyén számára a társadalmi struktúrából következően tekintéllyel rendelkező személyek mintáinak utánzásához kapcsol; számításba kell venni a társadalmi hatásmechanizmusokat, melyek között kiemelkedő szerepet tulajdonít a különböző kultúrákban, különböző formákban és módszerekkel zajló, de mindenképpen tudatos oktatásnak; s végül nem hagyható ki a cselekvések mintáihoz kapcsolódó mágikus vagy vallási tudás sem. Ezek együttesét nevezi Mauss *habitus*nak, amit élesen megkülönböztet az egyszerű szokás vagy készség, képesség fogalmától csakúgy, mint a homályos, de hatásos, „metafizikus szokásokról” vagy „titokzatos emlékezetekről” szóló tézisektől. E megkülönböztetések lényege és tétje elméletében az, hogy egyértelműen

¹⁹ Marcel MAUSS, *A test technikái*, ford. SALY Noémi = *Uo.*, 425.

²⁰ *Uo.*, 428.

bizonyítani tudja az individuálissal szemben a test-technikák társadalmi meghatározottságát. Ezt erősíti a technika fogalmában a zene és a tánc technikájának platóni koncepciójára való – gyakorlatilag kifejtetlen – utalása is. Mauss számára ezek a technikák a mindenség, vagyis adott esetben a társadalom rendjébe való betagozódás eszközei, a társadalmi azonosulás médiumai.²¹ Meggyőződése szerint ezeknek a technikáknak éppen ezért „[h]agyományosnak és hatékonynak kell lennie. Nincs technika és nincs átadás, ha nincs hagyomány. Az ember mindenekelőtt ebben különbözik az állatoktól”.²² Bár az általa felhozott példák legalább olyan hangsúlyosan tartalmazzák az utánzás, ismétlés motívumát is, Mauss viszonylag egyoldalúan, a társadalmiság hangsúlyozása érdekében a technikák átadását elsősorban szóbeli átadásként érti.

Általánosságban elmondható, hogy Mauss a társadalmi jelenségeket rendszerként tanulmányozta. Korának több más képviselőjéhez hasonlóan ő is önszabályozó vagy egyensúlyra törekvő rendszerként fogta fel a társadalmat, mely olyan elemekből áll, amelyek a rendszer integrációjának vagy az ahhoz való alkalmazkodás fenntartásának érdekében működnek. Mauss ugyanakkor a strukturalizmusnak vagy strukturális megközelítésnek adott nagy lendületet, amikor a társadalomra inkább mint oszthatatlan „szervezetre”, semmint a társadalomra mint az egyének egymáshoz való viszonyára összpontosított, s azt vizsgálta, hogy ebbe a szervezetbe hogyan integrálódik az egyén. Munkássága ebben a tekintetben közel áll Franz Boas-éhoz, s kettejüket az is összekapcsolja, hogy ennek a problémának a vonatkozásában Boas is sokat kutatta a test technikáit, különösen a táncot, és aki az elsők között használt fényképezőgépet – és mozgófilmet – a téma vizsgálatához.

A terület kutatásában a fotográfia alkalmazásának nagy klasszikusa azonban Margaret Mead és Gregory Bateson 1942-ben megjelent *Balinese character* című kötete lett. Mead Boas tanítványa volt, és más összefüggésben ismerte Mauss munkásságát is, arra azonban nem utal semmi, hogy a bali kutatásai során épített volna Mauss eredményeire. A szerzőpáros a skizofrénia kialakulásának kulturális gyökereire vonatkozó hipotézisük ellenőrzésével kapcsolatos kutatás céljából ment Balira, ahol a viselkedésminták, valamint azok átadásának és átvételének vizsgálatára a fotográfiát használta. Könyvük, mely tulajdonképpen a vizuális antropológia nyitánya, e diszciplína máig legnagyobb, és lényegében folytatás nélküli vállalkozása.

Ebben a könyvben – írja módszertani bevezetőjében Bateson – megpróbálunk egy új módszert alkalmazni arra, hogy a kulturálisan meghatározott viselkedésminták közti megfoghatatlan kapcsolatról állításokat fogalmazunk meg, úgy, hogy kölcsönösen releváns fotográfiákat helyezünk egymás mellé. [...] A fényképek alkalmazásának köszönhetően sikerült megőrizni

²¹ Platón értelmezéséhez lásd Graham PONT, *Plato's Philosophy of Dance = Dance, Spectacle, and the Body Politic, 1250–1750*, ed. Jennifer NEVILLE, Bloomington (IN), Indiana University Press, 2008, 267–281.

²² MAUSS, 431. (kiemelés az eredetiben)

az egyes viselkedésjegyek koherenciáját, miközben a kívánt, sajátos utalásháló is létrejött a képsorozatok egyazon oldalra helyezésével. [...] Ez a könyv nem a Bali-szigeti szokásokról szól, hanem a Bali szigetén élő emberekről, arról, ahogyan élő személyek módjára mozognak, állnak, esznek, alszanak, táncolnak és transzba esnek, megtestesítve azt az elvont fogalmat, melyet – miután elvonatkoztatással létrehoztuk – szakmai nyelven kultúrának nevezünk.²³

Bateson a kutatás időszakában (1936 és 1939 között) az akkor viszonylag újnak számító – 1925-ben kereskedelmi forgalomba bevezetett – kisfilmes Leica fényképezőgéppel mintegy huszonötezer felvételt készített a terepen. Az előzetes tervekkel ellentétben a gyakorlatban kiderült, hogy egy-egy sztenderdnek tekintett, nagyjából egy órás megfigyelés alatt nem pár kockát, hanem két-három tekerics filmet fényképezett el, így viszonylag gyorsan kellett jelentősen bővíteni az eszközparkját és növelni a kapacitását. Bateson a megfigyelések során arra törekedett, hogy lehetőleg olyan fényképsorozat készüljön, melynek segítségével az egész folyamat rekonstruálható. Ezért amint elérhetővé vált a fényképezőgép számára a motoros filmtovábbítás lehetősége, ő is rendelt egy ilyen eszközt, ettől kezdve pedig a lehető legtöbb felvételt készítette egy megfigyelés során, tulajdonképpen véletlenszerűen.²⁴ Az elkészült felvételeket a terepen felszerelt sötétkamrában saját maga hívta elő és dolgozta ki, majd a kutatásuk részévé vált az a gyakorlat is, hogy a kidolgozott képeket egymás mellé állítva elemezték a vizsgált cselekvési formákat. Ezt a módszert nevezték később, ahogy a könyv alcímében is olvasható, fotográfiai analízisnek,²⁵ és ez lett a vizuális antropológiai kutatások egyik meghatározó módszertana, mely tehát négy meghatározó elemre épül:

(1) egy cselekvéssor, jelenség lehető legteljesebb rögzítése nagy számú, nem előre kiválasztott pillanatot vagy helyzetet megőrkítő felvétel segítségével, hogy ne a kutató döntse el előre, hogy mi lesz a lényeges és mi nem;

(2) sorozatokban, szekvenciákban való gondolkodás, hogy az egyedi gesztusok kontextusa is láthatóvá váljon;

(3) a jelentéseknek a képek vagy inkább sorozatok egymás mellé állításán keresztül történő keresése, hogy a képek/sorozatok „egymást is értelmezhessék”;

²³ Gregory BATESON, Margaret MEAD, *Balinese Character: A Photographic Analysis*, New York, New York Academy of Sciences, 1942, xii.

²⁴ Sajátos problémát jelent a bali fényképanyag összefüggésében az, hogy Bateson tulajdonképpen fontosabbnak tartotta volna a vizsgált cselekvések mozgófilmen való rögzítését, erre azonban a kutatás anyagi keretei miatt csak korlátozottan volt lehetősége. Ebből következően úgy döntött, hogy csak a fontosabb cselekvéseket fogja rögzíteni mozgóképen, vagyis az eszközválasztás pillanatában már hozott egy döntést, mellyel rangsorolta a megfigyelt jelenséget. Az, hogy a fényképezőgéphez motoros filmtovábbító eszközt rendelt, és a módszer, mellyel a fényképeket készítette, arra enged következtetni, hogy így tett kísérletet az anyagi korlátok leküzdésére, és az állóképes rögzítésnek a mozgóképes rögzítéshez való közelítésére.

²⁵ Az elkészült könyv is ezt a módszert követi: a bal oldalon hat-kilenc kisebb, tablószerűen elhelyezett, számozott kép látható egymás mellett, a jobb oldalon pedig a hozzá tartozó magyarázatok olvashatóak.

(4) mintázatok keresése a közösség „vizuális történetéből” származó dokumentumok bevonásával, vagyis a kutatás során készült recens képanyag összevetése a közösség múltjából származó képi ábrázolásokkal.²⁶

Ez utóbbiak Batesonék „képi érvelésében” is különösen fontossá váltak. Miközben Mauss a testhasználat társadalmi meghatározottsága mellett érvel, bár tesz említést arról, hogy ennek milyen szimbolikus, mágikus vagy rituális dimenziói vannak, a fókusza megtartása érdekében ezeket nem hangsúlyozza. Bateson és Mead azonban ezekkel az archív utalásokkal nem csupán azt teszi egyértelművé, hogy a recens megfigyeléseknek milyen történeti gyökerei vannak az adott kultúrában, hanem – mivel ezek a történeti képek többnyire a bali rítusokra és mitológiára hivatkoznak – azt is, amiről Eliade az archaikus ismétléssel kapcsolatosan ír, vagyis, hogy a szóban forgó gesztusok és mozdulatsorok sok esetben transzcendens megalapozottságúak.

Az eddigiek azért lesznek fontosak, mert Kunkovács László az említett elméleti módszertani alapokra sokszor autodidakta módon talált vagy érzett rá, amelyekre egy sajátos esztétikai programot épített.

3.

Kunkovács László Endrődön (ma: Gyomaendrőd) született 1942-ben.²⁷ Világlátását ez a táj, a puszták és a Körösök vidéke, illetve polgárosuló, értelmiségivé váló, de paraszti gyökerű és részben életmódú családja határozta meg legerősebben. Apjához hasonlóan 1963-ban tanítói végzettséget szerzett Szegeden, de rövidesen az MTI gyakornoka, majd országjáró fotótudósítója lett 1973-ig. Ezt követően – alkalmi elköteleződéseket és egy újabb, rövid MTI-s szerkesztői időszakot kivéve – szabadúszó fotográfusként dolgozott. Kezdetben mindent fényképezett, ami különleges, de a kiépülő kádárizmus összes aktuális témája között leginkább az ipari nagyberuházások vonzották. Képein azonban nem találjuk nyomát a kor közhelyeinek, a szántóföldekből kinövő gyáraknak vagy a régi és az új világ kontrasztját a fejlődéspropaganda jegyében megfogalmazó kompozícióknak, sem pedig a békaperspektívából fényképezett, duzzadó izmú munkásokat heroizáló beállításoknak. Inkább az ipari létesítmények és gépek fényképezésnek esztétikai kihívásai érdekelték, ezekkel szeretett kísérletezni. Érdeklődése azonban hamar az ipari táj és az ember kapcsolata felé tolódott, majd pedig országjárásai során rátalált arra a témára, mely egész munkásságát meghatározta: a paraszti életmód átalakulásának képi dokumentációjára.

Szisztematikusan fényképezett utóbb általa „ősfoglalkozásoknak” nevezett tevékenységeket: pásztorokat, halászokat, kihaló kézműves mesterségek utolsó képviselőit.

²⁶ A témával kapcsolatosan bővebben lásd NAGY Károly Zsolt, *A fotóantropológia és az antropológiai fotó lehetőségei a „digitális képi forradalom” korában*, Tabula, 2005/1, 91–110.

²⁷ Kunkovácsról bővebben lásd NAGY Károly Zsolt, *Kunkovács László: „Nekem a sors fényképezőgépet adott a kezembe...”*, Budapest, MMA Kiadó, 2023.

Ugyanezt a témát a népi építészetben kutatva talált rá az „épületősök” vagy „ősépítmények” fogalmára. 1984-től számos kiállításon mutatta be a népi építészet kevésbé kutatott területével foglalkozó anyagát, melyben lacikemencék, ólak, galambdúcok, szárnyékok, karámok és különböző pusztai építmények fotóinak – szinte a batesoni módszerrel megvalósított – egymás mellé helyezésén keresztül fogalmazta meg azt az állítását, mely szerint ezekben az „alig-épületekben” az emberi térformálás alap-elemeit kell látnunk. Bár annak nincs nyoma, hogy valóban ismerte volna Bateson és Mead könyvét, módszere sok más ponton is hasonlít az övékre. Ugyanúgy sorozatokban, szekvenciában gondolkodott, ami fotós újságírói háttéréből is adódhatna, azonban sorozatait nem zsurnaliszta módjára, hanem egy antropológus kutatóhoz hasonlóan, megfigyelésekként építette föl. Kiemelkedően fontos számára az antropológusok megkülönböztető attitűdjeként számon tartott jelenlét kérdése is. Nemcsak abban az értelemben, hogy mint megfigyelő huzamos ideig jelen volt a terepen, vagy egyre nagyobb – előbb csak magyarországi, majd tibeti és kínai – expedíciókra indult, valamint egyre gyakrabban és hosszabban élt együtt azokkal, akiket fényképezett, hanem abban az értelemben is, hogy a másik emberrel való együttlét a másik sorsában való részvétellé is vált számára. Ebben az attitűdben születtek portréi, melyeken alanyai, a képkészítés partnerei legtöbbször a kamerába, azon keresztül az alkotó s a néző szemébe tekintenek.

Kunkovács ugyanakkor fotóművészként is elsősorban „tényképezőnek” tartotta magát, számára „a fotó géppel rögzített valóságdarab”,²⁸ a fényképezőgép pedig a tények gyűjtésének elfogulatlan eszköze. Ehhez a koncepcióhoz igazodott esztétikai látásmódja is: a kezdeti kísérletezés után már került a különleges hatásokat, drámai fényeket vagy kontrasztokat. Az eseményekben résztvevő ember látószögét, perspektíváját kereste, kompozíciói egyszerűek, statikusak: ha egy eseménysort fényképezett, akkor sem a dinamikák, hanem a gesztusok és az azokon keresztül feltároló emberi és társadalmi viszonyok hangsúlyosak képein.

Interjúkban sokszor nyilatkozott arról, hogy képeiből egy múzeumot épít fel. Ezzel nem csupán arra utalt, hogy képei tárgyak és szokások klasszikus néprajzi leltáraként is értelmezhetőek, hanem arra is, hogy azok rögzítik és rekonstruálhatóvá teszik a különböző társadalmi csoportok jellemző test- és tárgyhasználatát, a kutató-képalkotó pedig képes a képkészítés alkalmával szerzett tudása segítségével szövegekben is felidézni a tárgyakhoz kapcsolódó tudást és érzelmeket. Ennek a gyűjteményépítésnek azonban számára nem az archiválás volt az elsődleges célja. Nem muzealizált a szó klasszikus értelmében, nem végzett „leletmentést” az „utolsó órában” – bár néha megjegyzi, hogy valószínűleg az utolsó élő embert örökítette meg, aki a lefényképezett tevékenység csínját-bínját még ismerte. Ezzel együtt sosem siratta azt, ami eltűnik, nem nosztalgizált, és nem akart rekonstruálni sem. Ami érdekelt, az az átalakulás, a szocialista, vagy később a posztszocialista modernizációban jelenlévő külön-, vagy

²⁸ KUNKOVÁCS László, *Lehet-e múlt időben fényképezni?*, Foto, 1987/5, 202.

előidejűség: nem annyira a survival mint a revival, a mozdulatokban megmutatkozó, vagy akár új formákban tovább élő ősi tudás, az új és a régi találkozása, összeépülése.



[1. kép] Rádiózó juhászbojtár (Nádudvar, 1975)²⁹ © Kunkovács László

Egyik írásában ezt így fogalmazta meg:

A korai bronzkortól szinte változatlan formákban öröklődött jelenségről van itt szó. Ilyenek mai világunkban is szép számmal akadnak – és nem véletlenül. Nem hiszem, hogy akár szégyellni, akár maradiságnak bélyegezni – vagy a szakkutatók hovatovább kizárólagossá váló igeidejével mindig csak múlt időben emlegetni – okvetlenül szükséges lenne őket, hiszen fennmaradásuknak nagyon is megvan a maga értelmes magyarázata: létező, sőt szakadatlanul

²⁹ A *Pásztoemberek* album ikonikussá vált fiatal bojtára suba helyett viharkabátban, pásztorbotjára támasztott kezében a megszokott „készségek” helyett Sokol rádióval őrzi a rábízott állatokat. Kunkovács nem tipikus néprajzi fotóinak jellemző darabja.

újratermelődő igényeket elégítenek ki. A makacs tovább élésre a helyes magyarázatot azonban csakis úgy találhatjuk meg, ha képesek vagyunk azonosulni a más, kerekdedebb, kevésbé specializálódott életformát élő emberek gondolkozásával, akik e miniatűr sártemplomokat, e különös, groteszk banya-szentélyeket létrehozták. A társadalom valamennyi rétegének és az élet (az egykorú és a mai) teljes keresztmetszetének ismeretében újabb és újabb részei tárulkoznak fel ma is a népi műveltségnek. Elegáns dolog – és ma különösen divatos is – a népművészet szemét gyönyörködtető, környezetükből kiszakítható és vitrinbe helyezhető termékeit magasztalni. De tudni, higgadtan és messzetekintően, mi mire hogyan szolgált, miből készült és miért a múltban, és mi az, ami mindebből tovább szolgálhat bennünket a jövőben is – ez lehetne korszerű műélvezet alapja! Azt hiszem, jóval több ilyen tárgy, dolog és mozzanat van, mint amit felületes észjárásunkkal manapság számontartunk! A felületes széplelkűsködés miatt már eddig is jóvátehetetlenül múlt időbe került a népi kultúra kevésbé látványos része, mielőtt a hozzá és társadalomformáló céljainkhoz egyformán méltó jövő időbe kerülhetett volna.³⁰

Ezt a komplex tevékenységet nevezte Kunkovács „vizuálanropológiának”, s bár ez a terminus kísértetiesen hasonlít a társadalomtudományok köréből ismert vizuális antropológiára, Kunkovács utóbbiból mégis kívülálló maradt. Jóllehet a néprajz és történelem fiatal korától kezdve foglalkoztatta, s a témái iránti érdeklődéssel, intenzív terepmunkáival párhuzamosan, szisztematikusan bővítve elméleti felkészültségét, jelentős tudásra tett szert – amit a Magyar Néprajzi Társaság tiszteleti tagsággal ismert el –, életművét a néprajztudomány mégsem fogadta be. Ugyanez mondható el antropológiai státuszát tekintve is: bár ráértett az antropológiai terepmunka több alapelve és módszerére, ez a tudományterület sem tekinti magáénak. Ennek egyik oka valószínűleg éppen az, hogy a néprajzra vagy az antropológiára, illetve munkássága utolsó szakaszában az őstörténetre vonatkozó állításait nem e tudományterületek szigorú metódusait követve fogalmazta meg, hanem sokkal inkább művészként, a képek „ex opere operato” erejében bízva. Munkásságának megítélésére azonban jellemző az is, hogy erősen antropológiai szemlélete és néprajzi tematikája miatt a klasszikus fotóművészet kategóriáiba sem tűnt besorolhatónak, vagyis a néprajzosoknak túlságosan művész, a fotóművészeknek túlságosan néprajzos volt. Így érthető, hogy munkái többsége jellemzően nem fotóművészeti albumokban vagy néprajzi szakfolyóiratokban jelent meg – ahogy sokáig kiállításai sem fotóművészeti galériákban voltak többnyire láthatóak –, hanem ismeretterjesztő cikkek tucatjaiban, különböző napi vagy hetilapok, illetve mezőgazdasági szaklapok hasábjain.

Ennek ellenére Kunkovács életműve a 20. század második felének magyar fotótörténetében nehezen megkerülhető teljesítmény. Nemcsak azért, mert vitathatatlan

³⁰ KUNKOVÁCS László, *Lacikemence, kerekől*, Művészet, 1975/6, 26.

a témáinak társadalomtörténeti jelentősége és képeinek dokumentumértéke, hanem azért is, mert ebből a témából a társadalomtudomány és a fotóművészet határain egy egészen sajátos esztétikai látásmódot épített fel.



[2. kép] Juhnyíró olló (Hajdúnánás, 1968)³¹ © Kunkovács László

Kunkovács legjelentősebb munkái a tárgyak emlékezete, illetve a mimetikus emlékezet és utóbbi rituális dimenziói körében mozognak, de leginkább ezek együttese, egymásra hatása érdeklí, és ezek fényképezésén keresztül mutatja meg a kulturális vagy kultúrában rögzített tudás továbbadásának más módokon nehezen megragadható, mauss-i értelemben vett technikáit. Vegyük példaként egyik legfontosabb munkájának, az ősepítményeket tárgyaló anyagnak néhány felvételét.

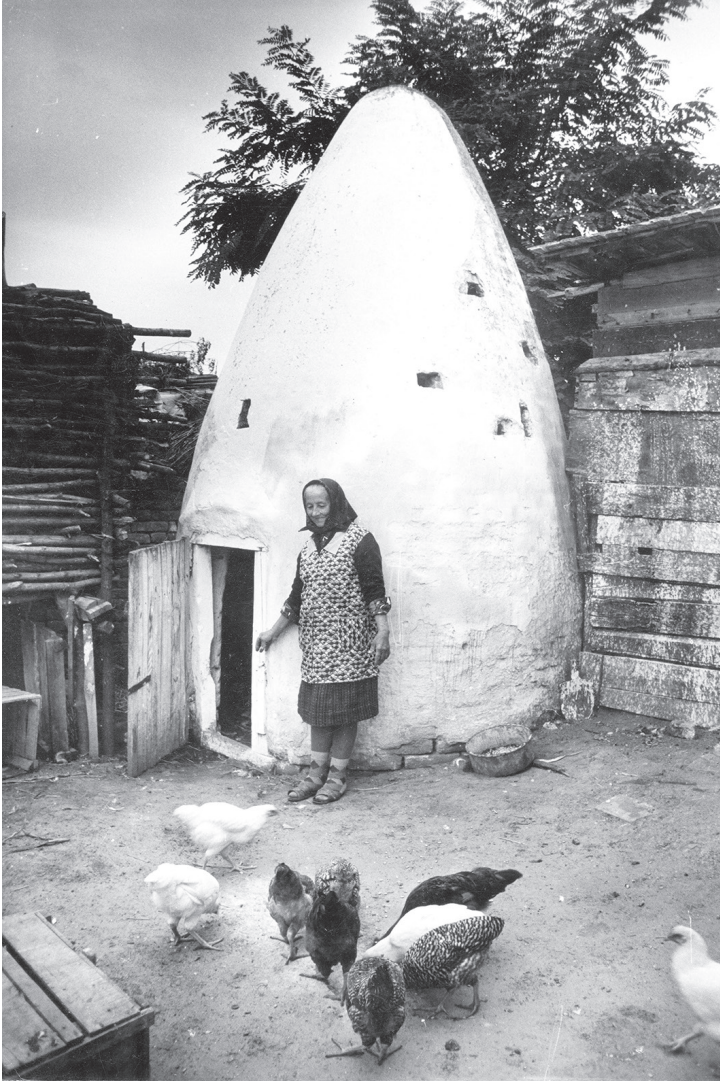
³¹ Kunkovács jellemző, vizuális értelemben „szükszavú” tárgyfotoinak egyike.



[3. kép] Külső kemence (Lászlófalva, 1983) © Kunkovács László



[4. kép] Kerek tyúkól (Nagyiván, 1978) © Kunkovács László



[5. kép] Kerekől (Baja, 1978) © Kunkovács László



[6. kép] Kenyérsütő kemence (Bugac, 1983) © Kunkovács László



[7. kép] Kemence (Pirtó, 1979) © Kunkovács László

A képek több cikkben, többféle válogatásban, illetve az *Ősépítmények* kiállításon és kötetben is megjelentek. Az egyik cikkben Kunkovács a következő kommentárral látta el a képanyagot:

Tűz és kenyér – mindkettőt tiszteljük ősidők óta. Ezért illetődünk meg előttük, és belső látásunkban ettől tűnnek föl nagyobbak a valóságosnál. Egyszerűségükkel, kerekded hófehérségükkel, majdhogynem monumentális hatásúak. A tűz kultuszát nem kell magyarázni és a kenyérét is csak a legújabbkori pazarlások idején. Szeletét, ha leesett, megcsókolták egy generációval ezelőtt. Készítésének minden fázisában patyolattisztaságot tartott az asszony (aki mégsem, azt elítélte a közösség). A tészta dagasztásától az első karéj levágásáig varázsszavak és mágikus cselekedetek kísérték. A kenyér a kemence tűzölében születik: szentély az. [...] Eredendően sárépítmények. Ha téglából rakják, sokszor még akkor sem sarkosra, hanem gömbölydedre sikerednek. Ez az archaikus forma az Alföldön honos, magyarázata a táj kőhiánya és – merjük feltételezni – az egykor itt élt pusztai népek éggömb tágasságú világlátásának hagyatéka. A paraszti kemenceépítők ösztönös formaérzékük és tehetségük mértékében néha meghökkentően kiérlelt alakzatokat teremtettek. Kémény-tornyocskájukkal mintha az Árpád-kori körtemplomaink lennének – kicsiben. Azok is aprók voltak, a szertartás alatt a többség csak körbeállni tudta a falait. Talán ugyanazzal az áhítattal állottak ott, amilyen tiszteletet most mi érzünk – beleérzőképességgel megáldva – a szabadban emelt kemence-szentélyek előtt.³²

Kétségtelen, hogy az alkotó kommentárja nélkül a képanyag önmagában nehezen „adja meg magát”, s az értelmezés bizonytalansága jól kivehető az anyag szakmai fogadtatásban is. A Fotóművészet folyóiratban Valachi Anna írt rövid kritikát a fővárosban debütáló *Ősépítmények* kiállításról, melyben – a szűkebben vett szakmai közegetben tulajdonképpen elsők között – értelmezi Kunkovács munkásságát.

Úgy tetszik a látottak alapján, hogy Kunkovács László már megtette az első, legfontosabb lépést a kiteljesedés irányába: a néphagyománymentés parttalan programját kellőképpen leszűkítette, s kitűnő dokumentációs készségét egy olyan nagyságrendű – tisztán formai motívumokra koncentráló, tehát esztétikai jelentőségű – vállalkozás szolgálatába állította, amely művészettörténeti, építészeti és egyetemes kultúratörténeti szempontból egyaránt gyümölcsöző felismerésekkel kecsegtethet. Érdemes volna a jelenlegi, kissé elegyes anyagból – akár a lehetséges építészeti párhuzamokat is megjele-

³² KUNKOVÁCS László, *Lacikemencék*, Hittel, 1991/12, 31.

nítve – kifejleszteni egy kimondottan architektúra-központú, ősfomákra s változataikra összpontosító gyűjteményt.³³

A kritikus az utolsó gondolatot a cikkben hosszan fejtegetve megjegyzi, hogy az általa felismert koncepció mennyi sallanggal, fotóművészeti szempontból indokolatlan néprajzi részlettel együtt jelenik meg a kiállításon, melyek megzavarják az anyag értelmezését. Az illusztrációként közölt képek is Valachi nézőpontjából prezentálják Kunkovács műveit: a három oldalra tördelt írás első oldala kizárólag szöveges, a második oldalon három sorban és három oszlopban kilenc meszelt falú, sajátos formájú ősepítményt ábrázoló, álló formátumú képet látunk. Három képen látunk csupán embert, ám úgy tűnik, azok sincsenek szerves kapcsolatban az épülettel. Csupán mellékes figurák, s ez a koncepció érvényesül a cikk harmadik oldalán egymás alá szerkesztett három, fekvő formátumú kép esetében is. Ez a „steril”, csak a formákra koncentrálo látásmód azonban még a kezdeti, formajátékokban örömet leelő Kunkovácstól is nagyon idegen, ahogy az *Ősepítmények* koncepciójától is nagyon távol áll. Ahol ugyanis a képeken ember látható, ott a szereplőknek mindig fontos funkciója van. Nemcsak abban az értelemben, hogy segítenek értelmezni az épület méreteit a képen, hanem úgy is, hogy jelzik az építő vagy tulajdonos és az épület viszonyát. A csípőre tett kézzel a tyúkólat néző – önkéntelenül feltételezzük: az ütött-kopott épületben gyönyörködő – asszony büszke tartása; vagy épp az a mozdulat, amivel egy másik képen a lászólfalvi gazda két kezével megérinti – szinte megáldja – a kerti kemence falát; vagy az a szelíd-szeretetteljes mozdulat, mellyel a baromfiólból a gazdasszony a tyúkokat kitereli, hogy a fotós jobban lássa az épületet: ezek egytől-egyig hozzátartoznak az épülethez, a funkciójához, a „miértjéhez”. A befogadás kognitív dimenzióján túl azonban többek is ennél: szerepük felismerése lehet az a – Roland Barthes szavával élve – punctum, mely képes kifordítani sarkaiból a szemlélő számára a képek világát.³⁴ A képbe, a kép szituációjába való belépésre hívnak, és ezt kínálják fel a szemlélő számára.

Kunkovács ugyanis nem csupán láttatni, vagy megmutatni akarta mindezt. Esztétikája középpontjában nem egyszerűen az ősiség áll, hanem az, amit részesedésnek nevezhetünk – s ebben az értelemben teljesen igaz rá, amit egyik kiállítása kapcsán Bán András írt: „Kunkovács László konzekvens fotográfus: munkájában nem esztétikai megfontolások vezetnek, hanem a megismerés kalandja és a megmentés elszántsága.”³⁵ A részesedés problémája pedig, mint láttuk, Kunkovács vizuálintropológiai szemléletében is fontos. Erre utal a jelenlét, a tapasztalat, a folyamatos kapcsolat – szemkontaktus – keresése azokkal, akiket fényképez, ahogy annak folyamatos hangsúlyozása is, hogy ő nem tárgyakat, hanem szituációkat gyűjt. A kulturális antropológiai kutatói

³³ VALACHI Anna, *Tákolmányok ősfomái: Kunkovács László Ősepítmények című tárlatáról*, Fotóművészet, 1987/4, 28–30.

³⁴ Lásd Roland BARTHES, *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Budapest, Európa, 1985, 49–70.

³⁵ BÁN András, *Ami velünk múlik: Kunkovács László fotókiállítása*, Magyar Nemzet, 1987/100, 4.

attitűdre jellemző hosszú távú megfigyelései során arra törekedett, hogy alanyai megnyíljanak előtte, és ebben a kapcsolatban adják át tudásukat. A fényképezés gesztusa így a kapcsolatfelvétel, a másik életébe, valóságába való belépés, az abban való részvétel aktusa volt számára.

A részesedésnek azonban van egy másik iránya is: amikor dokumentarista módon, etnográfiai pontossággal számol be a földművelés vagy a sámánkodás tevékenységeiről és tárgyairól, ezekben – mint a mesterség vagy a rítus újra és újra ismételt mozdulatainak lenyomataiban – a kultúrateremtő emberi minőség mutatkozása- it fedezi fel és mutatja meg, s ebbe a felfedezésbe akarja bevonni, részesíteni a kép szemlélőjét is. Egy kiállítása kapcsán írta egyik méltatója: „Mi lehet például »szép« egy birkanyíró parasztemberen vagy pányvázó pásztoron, egy dögkocsin? Mi lehet vonzó a mezőn, a cséplőgép mellett dolgozó izzadt férfiakon? [...] Aki soha nem volt részese a paraszti élet eseményeinek, bármennyire akarná, sem tudná megragadni azt a tiszta örömet, ahogyan a parasztember belemarkol a maggal teli zsákba, vagy azt a gyöngédséget, ahogyan ökreivel bánik.”³⁶ Kunkovács azonban éppen ennek a „bármennyire akarná, sem tudná” helyzetnek a kilátástalanságát próbálja áthidalni. Az élmény, a tapasztalat, a tárgyak és cselekedetek mögötti jártasság feltárása és felmutatása a mimetikus emlékezetet hordozó test-technikák gesztusain keresztül és a tovább élő múlt tudásainak bemutatásán túl azt a célt is szolgálja, hogy a befogadót a létezés legalapvetőbb viszonyulásaira és tapasztalataira apellálva próbálja bevonni ebbe a világba. A kerekólakkal kapcsolatosan írja: „A tapasztás: simogatás. A szeretet kézmozdulatai még a sarkokat, szögleteket is legömbölyítik...”³⁷

NAGY KÁROLY ZSOLT

főiskolai tanár

Sárospataki Református Hittudományi Egyetem

nagy.karoly.zsolt@srhe.hu

The Everyday Use of Objects as Cultural Reenactment

László Kunkovács's Photography about the Socialist Transformation of Peasant Life

Abstract: László Kunkovács's oeuvre, which focuses on the visual documentation of the socialist transformation of the peasant way of life, is a hard-to-miss achievement in the history of Hungarian photography in the second half of the 20th century. Not only because of the undisputed social historical significance of his subjects and the documentary value of his images, but also because he built up a very specific aesthetic vision of the subject on the

³⁶ GUBUCZ Katalin, *Élő agrártörténet: Kunkovács László fotói Szarvason*, Petőfi Népe, 1985/175, 2.

³⁷ KUNKOVÁCS László, *Kerekólak*, Hitel, 1991/10, 48.

borders of social science and photography. Kunkovács's most significant works are concerned with the memory of objects, the mimetic memory and its ritual dimensions, but he is most interested in their interplay and interaction. Through the photography of these aspects he demonstrates the body techniques, in the Maussian sense, of transmitting cultural or culturally fixed knowledge that are difficult to grasp in other ways. This paper views Kunkovács's work from the perspective of the role of memory and body techniques in cultural transmission and the possibility of addressing these issues through visual anthropology.

Keywords: 20th-century Hungarian history of photography, visual culture of socialism, body techniques, mimetic memory, memory of objects, visual anthropology, László Kunkovács, Franz Boas, Margaret Mead, Gregory Bateson

DOI: [10.37415/studia/2024/3-4/226-248](https://doi.org/10.37415/studia/2024/3-4/226-248).

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



TÓTH G. PÉTER

Újrajátszás és újra-játszás

Glokális történetek az ókigyósi Wenckheim-kastély megújításánál*

A közösség a társadalmi gyakorlat révén kiválasztja, megjelöli a kollektív emlékezet élménytereit. Az emlékezésre kijelölődő fókuszpontok lehetnek konkrét terek, utcák, de még inkább épületek, objektumok, melyek leginkább nevesítésükkel, megnevezésükkel lesznek, lehetnek a lokális emlékezet helyei (lásd: emlékmű, műemlék, skanzen, múzeum stb.). A feliratokkal, emléktáblákkal való megjelölés, a fizikai tér konkrét pontjának nevesítése, megnevezése az első és legfontosabb lépés ebben a kijelölő folyamatban, ami a műemléki védelmet jelöli. Ehhez képest minőségi váltás a hely birtokbavétele, a műemlék skanzenizálása, majd múzeumi jellegű tartalmakkal, konkrét és helyhez kötődő műtárgyakkal való feltöltése. Az ókigyósi Wenckheim-kastély az építésekor még nem volt se skanzen, se muzealizált tárgyak gyűjtőhelye, bár rendelkezett műgyűjteménnyel, és olykor volt egy-egy falszakasz is a nyilvános terekben, ahol a család önmaga muzealizált „történeteinek” állított emléket.

1944 augusztusában, még a szovjet csapatok bevonulása előtt a grófi család elmenekült.¹ A jószágállományt és a mozdítható javakat bevagonírozták. A vasúti szállítmány Bécsig jutott, ahol egy légitámadásban részben odaveszett, részben megsérült. A családtagok 1947-ig éltek a császárvárosban, ahol egy csokoládégyárban dolgoztak. 1947 és 1961 között Algériában laktak. Wenckheim József itt halt meg 1952-ben. Fia, Keresztély 1949-ben kötött házasságot, 1961-ben Franciaországba költöztek, majd 1964-ben Bonnba. József unokája, Frédéric 1950-ben született, ma Bonnban és részben Újkigyóson él.²

* A tanulmány korábbi változata: „W”endétségben Wenckheiméknél: Lokális legendák és globális nézőpontok az ókigyósi Wenckheim-kastély megújulásához, *Bárka*, 2022/4, 87–102.

¹ Az emigrálás körülményeiről a családtagokkal készült riportok: *Békés Megyei Hírlap*, 1997. augusztus 21. (194. sz.), 1, 3; *Népszabadság*, 1993. november 24. (274. sz.), 13; *Napi Magyarország*, 1998. december 30. (304. sz.), 10; *Szabad Föld*, 2003. augusztus 15. (33. sz.), 2. Helyi visszaemlékezésekre is hivatkozik: HANKÓ József, *Két évszázad a Wenckheim családdal*, Gyula, Linotype Betéti Társaság, 2000, 7.

² HANKÓ, 95–96.

1–2. kép: „Visszatalált a családi portré a szabadkígyósi kastélyba”



[1. kép] Gróf Wenckheim Frédéric és felesége, Wenckheim Karin a kastély kiállításainak adományozza László Fülöp festményének nyomatmásolatát
Sajtófotó: Imre György, Békés Megyei Hírlap



[2. kép] Karin grófné és Frédéric gróf a Vasárnapi Blikk-kel együtt fedezte fel a megújult kastélyt
Sajtófotó: Fuszek Gábor, Blikk

© A képek NÖF NKft. sajtóarchívumából

A családi iratok sem maradtak a kastélyban, a legfontosabbakat a család magával vitte. Nagy részük ma is a leszármazottak birtokában van, de a történeti vonatkozásaiban jelentősebb iratok egy csekély része a Magyar Nemzeti Levéltárba és annak Békés Megyei Levéltárába is került.³ A kastély üresen állt, kívülről szinte alig érte kár a háború alatt, az épületből azonban az összes rézkilincset és villanyvezetékét szakszerűen leszerelték, a selyembrokát és az aranyozott, domborított műbőr tapétákat letépték a falakról. A bútorokból, berendezésből helyben semmi sem maradt. A kastély osztozott magyarországi társainak sorsában: a szabad rablás áldozata lett.⁴ 1945. május 15-étől az Országos Földbirtokrendező Tanács az államosított kastélyt, a parkot és a földterületet az 1921-től itt működő mezőgazdasági iskolának utalta ki. A grófi múlt eltörlése a kollektív emlékezeti folyamatok drasztikus megváltozásának fontos állomása volt. Ókigyóst 1953-ban Szabadkigyóssá nevezték át, és ehhez a névhez a helyi közösség azóta is ragaszkodik.⁵

A funkcióváltás nem volt zökkenőmentes, része volt a család kényszerű kiköltözése, a kastély spontán kifosztása, az épület államosítása, a „mentés másként” elve alapján a bútorok, tárgyak önös megőrzése éppúgy, mint a tudatos múzeumi begyűjtés. A kastély az 1945-ös funkcióváltással hosszú időre iskola lett, az 1960-as évek végén pillanatokra filmes díszlet, majd időről időre és fokozatosan turisztikai látványosság. Az első valódi rekonstrukciók és az épület műemléki védelme csak 1956-tól indult meg. Ennek befejezéséről a kortársak emléktáblával is nyomot hagytak a bejárati lépcsőház falán.⁶ A park azonban csak az 1980-as évek végétől kapott örökségvédelmet.⁷ A kortárs itt élők hol némi indulattal fordultak a kastély felé a felejtést erősítve, hol pedig némi büszkeséggel, a magukénak érezve annak falait, őriztek meg belőle több-kevesebb részletet. A pusztulás és a felejtés helyett azonban a múlt jó értelemben vett birtokbavétele inkább megmentette a kastélyt és olykor a tartozékait is, mintsem veszni hagyta azt.

³ *Gróf Wenckheim Frigyesné, szül. Wenckheim Krisztina hitbizományi alapítólevele*, 1886, Gyulai Levéltár, XI. 601. 17. dosszié; *Gróf Wenckheim Frigyesné, szül. Wenckheim Krisztina végrendelete*, 1924, Gyulai Levéltár, XI. 601. 17. dosszié; *Gróf Wenckheim József kigyósi uradalmának ingó és ingatlan leltára*, 1831, Gyulai Levéltár, XI. 601. 14. dosszié; MNL OL P 350 3. tétel, Wenckheim család iratai 1805–1850.

⁴ MNL BÉML, Békéscsaba megyei város polgármesterének iratai, V. B. 82. 2100/1945, Ókigyósi kastély védelme, 1945; Viharsarok, 1945. június 9. 1–2.

⁵ JÁROLI József, *Szabadkigyós – Újkigyós*, Budapest, Száz Magyar Falu Könyvesháza Kht., 2000; TIMKÓ Béla, *A szabadkigyósi mezőgazdasági iskola története 1921–1980*, Békéscsaba, Békés Megye Képviselő-testülete Pedagógiai Intézete, 1993, 36.

⁶ VIRÁG Zsolt, *A szabadkigyósi Wenckheim-kastély*, Várak, kastélyok, templomok, 2010/1, 22–28; VIRÁG Zsolt, BULBUK Zsuzsanna, ULREICH Renáta, *A szabadkigyósi Wenckheim-kastély*, Tudományos dokumentáció, 2013.

⁷ BUSA László, *Békés megyei kastélyok állapota és parkjaik növényállományának taxonómiai felmérése, I–II.*, Kézirat, 1988, MNL BÉML, Gyula.

3–4. kép: Az ókígyósi kastély épülete Észak-Nyugat felől



[3. kép] Klősz György felvétele a Szalon Újság megbízásából, 1900 körül
© Fortepan 83295 / Budapest Főváros Levéltára. Levéltári jelzet: HU.BFL.XV.19.d.1.11.203



[4. kép] Az átadás utáni pillanatok
Fotó: Konkrét Stúdió – Balogh Csaba és munkatársai

Az épület újabb idejű muzealizálása fokozatos és kezdetben lassú ütemű volt. 2011-ben megszűnik az iskolai működés, elkészül a műemléki értékleltár, az épület építészeti felmérése, a falak és a park régészeti, archívumi múltjának feltárása, majd a rekonstrukciós tervkészítés és a felújítás. Ennek része lett a termék és szobák új tartalommal való megtöltése, konkrétan egy tematikus kiállítás kivitelezése a folyamatok végén. E cikk szerzője részben auktora is volt a folyamatoknak.⁸

A múlt – bármit is jelentsen – mozaikjainak összegyűjtése, színpadra vitele, te-remtése vagy újraalkotása része az újrajátszásnak. Szükséges biztosítékpontok ezek, akár azzal a közhelyszerű megállapítással, hogy a történelem nem „nem ismétli” önmagát, hanem maga az ismétlés, az újrajátszás. Ez maga a tanulás, a múlt megértése, a tudás átadása és a tudás áramoltatása. Szükségünk van a közhelyekre, azokra a közhelyszerű megállapításokra, melyeknek repetitív ismétlése, az ismétlés ismétlése okosíthatja vagy egyszerűsítheti az emlékezés vagy a felejtés folyamatait.

A kérdés, hogyan keressük meg a hely történeteit, mi legyen a tárgyakkal, miként történjen az emlékek „feltöltése”, milyen ütemben gondoskodjunk a kiüresített terek „újratöltéséről”? Ezekre válaszolni természetesen összetettebb feladat annál, minthogy egy rövid esszé kielégítő választ tudjon adni. Írásom ezért csak problémafelvetés lesz.

Kastélytörténet, helytörténet

Minden muzeális intézmény igyekszik körülhatárolni az általa birtokba vehető teret. A tér birtokbavétele a gyűjtéssel valósul meg. Ha a gyűjtéssel vagy spontán módon a múzeumba érkező tárgyak, dokumentumok és ezek története, felfedezéstörténete átmennek a muzealizálás folyamatán, jobb esetben képviselhetik egy adott tér vagy egy adott hely emlékezetét. Ahogy ez a „gyűjtés” gyarapodik, úgy a tárgyak, dokumentumok, történetek sokasága ennek megfelelően egyre nagyobb teret vesz, vehet birtokba, vagy egy adott tér idődimenziókkal kitágított mélyebb rétegeit érheti el. A történetek által birtokba vehető tér véletlenszerűségét és töredékességét, a múlt romjelleget élményszerűen tudják megjeleníteni a tárgyak, de a róluk készült fotók is.

Induljunk el a családtörténeti cérnaszálak pókhálófonatán, majd haladjunk a tervezői dokumentumok kétdimenziós lapjain. A kortársak az ókigyósi Wenckheim-kastélyt a 19. század második felének legszebb kastélyai közé sorolták. Nem csoda: az építető grófi pár nagy reményeket fűzött hozzá, és nem sajnálta rá a pénzt. Miután 1872-es

⁸ Az értékleltárt F. Dóczi Erika és Csukai Márta állította össze 2012-ben. A tudományos dokumentációt Virág Zsolt és munkatársai végezték 2013-ban. Az épületfelújítási terveket Balogh Csaba és munkatársai (Konkrét Stúdió), a kiállítási terveket Tóth G. Péter kurátor és munkatársai (Föld-Nyelv Bt.) készítették a 2016/2017. évben a Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ megbízásából. Az épület és az építető, fejlesztő NÖF Nkft. 2022-ben elnyerte az ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottsága ICOMOS-díját a méltó helyreállításért és látogathatóvá tételért. A vezető építész tervező Balogh Csaba és Deigner Ágnes volt a Konkrét Stúdió által.

esküvőjük után sikertelen kísérletet tettek a gyulai várkastély megvásárlására, Wenckheim József Antal ősi tanyájára álmodták meg a vagyonukhoz méltó, új vidéki otthont.⁹ A terveket Ybl Miklós (1814–1891) készítette. Az előképek a művészettörténeti elemzés szerint a heidelbergi vár, a nürnbergi Pellerhaus és francia kastélyok lehettek.¹⁰

Ybl sokoldalú és népszerű építész volt, tervezett templomot, kastélyt, magtárat, városi palotát és síremléket. A bárói és grófi ághoz tartozó Wenckheim-birtokokon már az 1850-es években is dolgozott. Ekkor már állt az ugyancsak Ybl-tervezte családi kriptá a régi majorsági kúria szomszédságában.¹¹ A kastélyterveket Ybl abban a neoreneszánsz stílusban készítette, amelyben kiválóan érvényesült klasszikus építészeti tudása. Nemcsak igényes, de divatos és korszerű épületnek tervezte. A mester a kész mű egyik első látogatója volt, nevét 1879. július 22-én örököltette meg a kastély birtokbavételét is szimbolizáló *Vendégekönyv*.¹²

Ókigyóson is tartottak alapkövetélteli ünnepséget, melyre 1875 júniusának első napjaiban került sor. Az eseményt egy tragédia árnyékolta be. Az egyik meghívott vendég, gróf Szapáry Imréné Rudics Nella séta közben egy pincébe esett, és sérüléseibe június 7-én belehalt.¹³ Az építkezés hét évig tartott, ezalatt a grófi pár és gyermekeik az ókastélyban laktak.¹⁴ Az utolsó három évben feltehetően már csak belső munkálatok folytak, hiszen a kastély *Vendégekönyvét* már 1879 nyarán megnyitották. A *Vendégekönyv* megkezdése szimbolikus nyitánya volt több családi eseménynek: jelentette a kastély birtokbavételét, az ifjú házaspár házassági évfordulóját, a további gyermekek érkezését és a vendégekör rajzolta emlékező közösség létrejöttét. A kastély ünnepélyes felavatására 1882. július 19-én került sor a július 18-i (Frigyes) és a július 24-i (Krisztina) névnapokhoz igazítva. De még ekkor sem készült el minden eleme. Az Ybl-féle építésműhelyben javában rajzolták egy családi kápolna terveit.¹⁵ A kas-

⁹ *Öröm-ének, mellyel Gróf Wenckheim Frigyes és Grófi Wenckheim Krisztina házassági egybekelésük alkalmával grófnéjüknak, mint kegyes jótevőjük s feledhetetlen tanítónéjüknak szeretettel hódolnak az Ó-Kigyósi tanoncok*, Pest, Kertész József, 1872; Békés [napilap], 1872. június 23.; *Emlékalbum nagyméltóságú gróf Wenckheim Frigyes valóságos belső titkos tanácsos és neje Wenckheim Krisztina grófnő ő exelenciája ezüst menyegzőjére*, 1872–1897. június 18., Budapest, 1897.

¹⁰ YBL Ervin, *Ybl Miklós*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1956, 73.

¹¹ *Emlékalbum*, 1897, 148; SISA Béla, *Békés megye műemlékei*, Békéscsaba, Békés Megyei Tanács V. B. Művelődésügyi Osztálya, 1981, 249; VIRÁG Zsolt, *Magyar kastélylexikon, 10.: Békés megye kastélyai és kúriái*, Budapest, Fo–Rom Invest, 2009, 41.

¹² *Vendégekönyv = Kigyósi Vendégekönyv*, Ó-kigyós, 1879–1918, eredeti kézirat, több kéz írása, 188 f. 330 × 252 mm, tulajdonos: gróf Wenckheim család, jelenleg a Békés Megyei Könyvtár őrzi Békéscsabán. Kiállítva 2022 márciusától az ókigyósi Wenckheim-kastély nagyszalonjában.

¹³ Gróf Szapáry Imréné, született almási báró Rudics Petronella gyászjelentése, Ó-Kigyóson, 1875. június 7-én. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest.

¹⁴ Békés [napilap], 1875. május 2.

¹⁵ Ybl E. 73. és Wenckheim Frigyes gróf kastélya. A kastély és a hozzá csatlakozó szárnyak alaprajza a felvezető lépcsővel. Méretarány (mm): méret nélkül, Méret (cm): 50 × 62, Anyag, technika: papír, tus. Építető: Wenckheim Frigyes gróf. Tervező: Czizler Antal, 1875–1879. Budapest Főváros Levéltára, HU BFL – XV.17.f.331.b – 20/14.

tély építésére fordított idő megfelelt a kor átlagának. Egy új épület nagyjából három év alatt készült el, de a különösen igényes belső terek kialakítása még legalább ennyi időt emésztett fel. Az építkezés költségeit a különböző források másfélmillió forint körül jelölik: a ráfordított összeg egy jelentősebb középület költségének felelt meg.¹⁶

A kastély „ideje” (akár a napi, akár az éves ritmust, vagy a generációs időtartamokat tekintjük) szorosan összetartozik a család idejével. Ennek a családi eseményeket is magába sűrítő tárgyi lenyomata volt az az apró keresztelőkancsó is, melyet még 2018-ban sikerült Békéscsabán fellelnünk, majd pedig a kastély enteriőrjeinek kulcstárgyává avatnunk. Az 1883-ból származó Wenckheim-címeres ezüst edény minden bizonnyal a kastélykápolna egyik legfontosabb szertartási kelléke lehetett. Vele az épület mint „múzeum” is felavatódott, hiszen a visszaszármasztott „mútárgyakkal” saját gyűjteményt, ezúttal muzeális kiállítóhelyi rangot is szerzett a projektünknek köszönhetően.¹⁷

Wenckheim Frigyes gróf (1842–1912) a magyar mágnásvilág közismert férfiúja volt. Harminc esztendőskorában vette feleségül közeli rokonát, Wenckheim Krisztinát. Az országos és a helyi politikai életben fiatal kora óta részt vett, összességében 23 évet töltött el a képviselőházban. A kiterjedt Wenckheim-birtok ügyeit, gyarapítását személyesen irányította, halálakor 106 ezer hold földbirtokot hagyott örökösire. 1890-ben lett tulajdonosa a borossebesi vadászbirtoknak, melynek kastélyát a közeli hadgyakorlat miatt itt időző Ferenc József számára alakíttatta át.¹⁸ Mind az országos, mind a helyi politikai élet szereplőit rendszeresen vendégül látta a kastélyban és a fővárosi palotájában.¹⁹

Frigyes apja, Wenckheim Károly gróf (1811–1891), egyben Krisztina unokatestvére volt, majd fia házassága révén az apósa lett. Egyike volt azoknak a rokonoknak, akiket a közvélemény azzal rágalmazott meg (minden bizonnyal alaptalanul), hogy Krisztina apjának (József Antal) és alacsonyabb rangú ifjú arájának (Scherz Krisztina) esküvőjére annak idején koporsót küldött, kimutatva ellenszenvét e házassággal kapcsolatban. Fia, Frigyes azonban egy negyedszázaddal később valóra váltotta az álmot: házasságával egyesítette a két grófi Wenckheim-vagyont, és ezzel végleg lezárta az egykori ellenségeskedést, ha volt is ilyen a szóbeszéden vagy a rágalmazó pletykákon kívül. Gróf Wenckheim Károly 1838-ban Milánóban kötött házasságot Radetzky József tábornok lányával, Friderikával, aki még három gyermeknek adott életet.²⁰ Károly a Békés megyei birtokai közül Gerlát szemelte ki otthonául, amely ma Békéscsaba része. Itt épült fel 37 szobás kastélya 1860-ban.²¹ A magyar érzelmű Wenckheim József Antal idősebb grófi ága és a császári kötődést nagyobb hangsúlyokkal megé

¹⁶ *Emlékalbum*, 34.

¹⁷ A kiállítási nyitással egyidejűleg szerzett jogot a Nemzeti Örökségvédelmi Fejlesztési Nonprofit Kft. (NÖF), amely 2022 márciusától kezeli a kastélyt.

¹⁸ *Emlékalbum*, 10–14.

¹⁹ *Vendégekönyv*, 1912. június 28. (péntek). Utólag, 1920-tól az üresen maradt lapokra még pótbegyegyzések kerültek, de ezek már nem követték a kastély életének valódi ritmusát.

²⁰ *Emlékalbum*, 10–13, 67.

²¹ *Uo.*, 67–68; *Vendégekönyv*, 1879. július 17. – 1891. május 18.: összesen 259 vendégnap.

Wenckheim Károly ifjabb grófi ága Krisztina és Frigyes esküvőjén fonódott össze, mintegy szimbolizálva az ország dualizmust eredményező kiegyezését, valamint az Osztrák-Magyar Monarchia 1867-től felívelő korszakának nyitányát.

Ebben a párhuzamban értékelhetjük a kastély és a birtok egyetlen örökösének számító Krisztina grófnő Erzsébet királyné (Sissi) személyével rokonítható lényét. Az ókigyósi kastély valódi vendéglátója, a család erős tengelye Wenckheim Krisztina grófnő (1849–1924) volt. Az ország egyik legnagyobb vagyonának várományosa háromévesen maradt egészen árván.²² Krisztina gyámjai a birtokot is kezelő uradalmi főtisztok voltak, nevelését egy pap, Göndöcs Benedek irányította. Göndöcs ápolta, sőt valódi kultuszt teremtett a Wenckheim családnak.²³

Krisztina életének meghatározó eseménye volt 1857-ben az uralkodópár köszöntése, amely biztosította számára Erzsébet királyné megbecsülését. Művelt, társasági hölgygé vált: hat nyelven beszélt és olvasott, tehetségesen énekelt és zongorázott. A magyar és európai szalonok világa mellett otthonosan mozgott a háztartási teendők között is. Hét gyermeket nevelt fel, irányította a hatalmas kastély napi ügyeit. Apja vagyonát tovább növelte rokonával, Wenckheim Friggyessel kötött házassága révén.²⁴ Egyszerre volt társasági és közéleti szereplő, ugyanakkor egy meghitt családi otthon lelke.²⁵

Mások élete az irodalomig és vissza

Krisztina származása azonban csak apai oldalról volt erősen megtámogatva. Anyai ágról erős, a közvélemény meggyőzését segítő gesztusokra volt szükség, amiről az idős korú apa jó előre gondoskodott. Itt jön történetünkbe a Jókai által felingerelt hírlés, majd a Jókai regénye által támadt erős népszerűség kérdése, valamint mindezeknek a kastély falai közé való illesztése. Legenda és valóság? A kétszer is megözvegyült Wenckheim József Antal 67 évesen vette el harmadik feleségét, a 22 éves, „bizonytalan” származású Scherz Krisztinát. (A feleség anyja, Müller Katalin a gróf kulcsárnője volt.) Az esküvőt 1847. november 25-én tartották meg, örömmel azonban nem mindenki osztozott.²⁶ Különösen a gerlai kastélyban lakó Wenckheim Károlyról hírllett, hogy övé lett volna a hatalmas vagyon, ha a gróf örökös nélkül hal meg. Mindenki „tudni vélte” (vagy visszamenőleg akár Jókai regényének áthallásaira alapozva „tudta” is), hogy a hoppon maradt

²² *Emlékalbum*, 13–15.

²³ Békésmegyei Közlöny, 1877. augusztus 2. (61. sz.), 2; Márkosfalvi BARABÁS Miklós *önéletrajza*, szerk. SZEGEDY MASZÁK Eleménné, Kolozsvár, Erdélyi Szépművés Céh, 1944, 267; GÖNDÖCS Benedek, *Elnöki megnyitói beszéd és a néhai gróf Wenckheim József Antal emlékezete*, A Békésmegyei Régész és Művelődéstörténeti Egyletnek Orosházán, 1882. augusztus hó 6-án tartott vándorgyűlésén, Budapest, Franklin-Társulat, 1882, 7.

²⁴ *Emlékalbum*, 10–16.

²⁵ Békésmegyei Közlöny, 1878. március 17. (22. sz.), 1; Békés [napilap], 1913. június 15. (24. sz.), 4.

²⁶ GÖNDÖCS, Vasárnapi Újság, 1882. december 3. (49. sz.), 773–774; *Emlékalbum*, 13; HANKÓ, 57.

rokon dühében egy fekete koporsót küldött az esküvőre. Sőt az a hír is járta, hogy egy egész halottas hintó gördült be Ókígyósrá. Utóbbi a rosszízű hírlés valamilyen szövegvariánsa, már csak a szinte felfoghatatlanul nagy vagyon és a Wenckheim József Antal közhírű patriarchális életmódja miatti irigység okán is gyaníthatóan terjedőben volt, akár már az 1850-es években. Maga az anekdota azonban biztosan későbbi. Az *Egy magyar nábob* először a Pesti Naplóban jelent meg folytatásokban, az első rész, 1853. július 1-én. Vagyis csak fél évvel József Antal 1852. december 28-án bekövetkező halálát követően. Érdeemes hangsúlyozni, hogy a gróf mindegyik esetben rangon alul házassodott, és a főúri rokonok vagy más mágnások sem az esküvőnél, sem a keresztelezésnél, de később a vagyon gondozásánál sem kaptak szerepet.²⁷

Hogy mi volt előbb – a Jókai által is hallott pletyka, vagy a regény által támasztott hírbehozás –, tulajdonképpen mindegy: a családra vetett árnyék feltja mindig is ott keringett a kastély körül.²⁸ Az *Egy magyar nábob* megírását valójában már Jókai is egy lokális legenda globális nézőpontú megismerésének köszönhetette. Az író, saját bevallása szerint, egy „kortárs anekdota” ihlette, amit neje, a híres színésznő, Laborfalvy Róza (1817–1886) mesélt neki, míg Szolnoktól Nagyváradig utaztak postakocsin. Az utazás négy napig tartott. Ekkor idézte fel a személyes találkozás emlékeit egy alföldi nemesi dinasztia fejével. Az anekdota alanyát „egész Magyarország” ismerte, az emlékezetében a „Józsa Gyuri” név ragadt meg. „Ez volt az első eszmeccsira, a miből én a »Magyar nábob«-ot megköltöttem” – vallotta a regény összkiadású bevezetőjében Jókai 1893-ban.²⁹ Az irodalomtörténet-írás a „nábob” és Wenckheim József Antal személyének direkt kapcsolatát azonban diszkréten kezelte. Elsőként H. Kiss Géza vetette fel 1935-ben, hogy a „nábob” nem a tiszafüredi középnyemes, „Józsa György”, hanem Wenckheim „József Antal”, kigyósi földesúr lehetett. Erről a lehetőségről azonban csupán egy röpke interjúból értesült a közvélemény, amelyet H. Kiss a rádiófelolvasása alkalmával adott.³⁰ György Lajos volt az első, aki némileg „hangosabban” írta le 1940-ben, hogy Kárpáthy karaktere mögött egy Wenckheim gróf személye rejtezik.³¹ A velünk kortárs irodalomtörténet-írás pedig egyre meggyőzőbben mondja ki, hogy bár vitathatatlan Jókai fantáziájának szabadsága, mégis a legtöbb motívum a Wenckheim család irányába mutat.

²⁷ SZILÁGYI Adrienn, „Neked nem asszony, hanem koporsó kell”: *Egy magyar nábob kései házassága*, Családtörténetek: Gyermek és mozaikcsalád a régi Magyarországon (families.hu), 2019. <https://families.hu/neked-nem-asszony-hanem-koporso-kell-egy-magyar-nabob-kesei-hazassaga/>
28 Pesti Napló, 1853. november 9. (1100. sz.); 1853. december 28. (1140. sz.); Magyar Polgár, 1870. február 25.; Kolozsvár [napilap], 1890. (24. sz.).

²⁹ JÓKAI Mór, *Egy magyar nábob*, Budapest, Franklin-Társulat Kiadása, 1925, 3.

³⁰ Dömötör Sándor folklorista gyűjtéséből ismert, hogy Steib János dobozi plébános 1975 nyarán halványan még emlékezett arra, hogy 1930 körül valamelyik rádiós műsorújságban olvasott a magyar nábob Wenckheim gróffal való azonosításáról. Ez volt az Antenna című lap 1935. június 16–22. száma. Dömötör Sándor, *Jókai és a Kigyósi „magyar nábob” életregénye*, Békési Élet, 1980, 229–241.

³¹ GYÖRGY Lajos, *A magyar nábob*, Kolozsvár, 1940, 7–10.

A könyvet 1966-ban megfilmesítették.³² Az *Egy magyar nábob* című regényben a Wenckheim gróffal számos közös vonást mutató Kárpáthy János közlegő névnapját szeretné megünnepelni, ezért a vígasságra meghívja haragosát, Kárpáthy Abellinót is, aki azzal viszonzozza a kedves gesztust, hogy egy koporsót küld ajándékba. A nábob szélütést kap, de pár nap alatt felépül. Nem értelmezhető kérdés, hogy Wenckheim József Antal hogyan reagált volna erre a morbid meglepetésre, az azonban tény, hogy – a regényalakhoz hasonlóan – ő sem sokáig élvezte a házaseslet örömeit: miután felesége a gyermekágyban meghal, maga is betegségbe esik, majd rövid időn belül követi feleségét a sírba. Gazdag örökségét hároméves lányára hagyja. Miként Jókai művében, úgy az ebből készült filmben is hasonló sorsa jutnak a szereplők: Kárpáthy János szintén kései házasságot köt a nála jóval fiatalabb és rangban nem hozzá illő Fannyval, gyermekük születése miatt pedig Abellino elveszíti a jogot, hogy örököljön a nábob után. Kárpáthyiné belehal a szülésbe, az öregúr pedig pár nappal később követi őt a sírba.³³

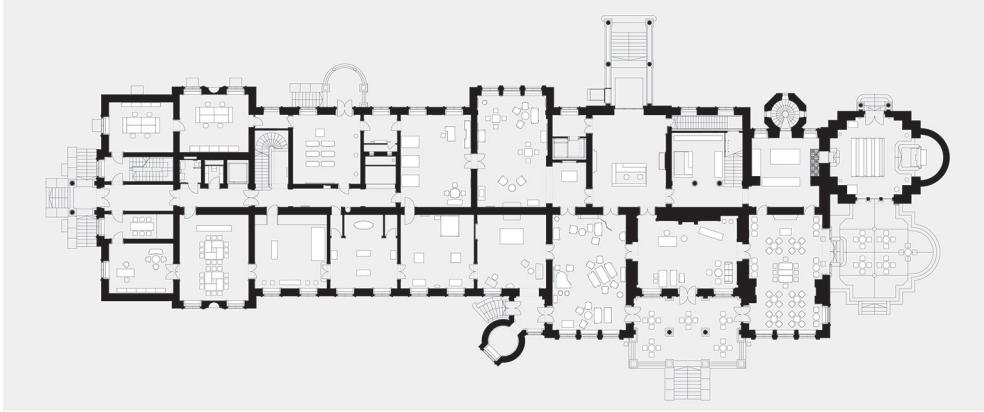
5–7. kép: Az ókigyósi kastély enteriőr-konceptiói



[5. kép] Az ókigyósi kastély kápolna alatti pincerész. Fotó: Konkrét Stúdió

³² Az *Egy magyar nábob* 1966-ban Jókai Mór azonos című regényéből készült magyar film. 2012-ben – a dilógia másik filmadaptációjával, a *Kárpáthy Zoltánnal* együtt – bekerült a Magyar Művészeti Akadémia tagjai által kiválasztott legjobb 53 magyar alkotás közé. Rendező: VÁRKONYI Zoltán, forgatókönyvíró: ERDŐDY János, operatőr: HILDEBRAND István, jelmeztervező: LÁNG Rudolf, díszlettervező: SIMONKA Boldizsár, főszerepben: BESSENYEI Ferenc, DARVAS Iván, LATINOVITS Zoltán.

³³ [https://hu.wikipedia.org/wiki/Egy_magyar_nábob_\(film\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Egy_magyar_nábob_(film)); [https://hu.wikipedia.org/wiki/Kárpáthy_Zoltán_\(film\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Kárpáthy_Zoltán_(film)) (Letöltés ideje: 2024. február 24. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)



[6. kép] Kiállítási berendezési rajz



[7. kép] A grófnői háló koncepciója

kurátori koncepció: Tóth G. Péter

látványtervezés: Konkrét Stúdió – Balogh Csaba és munkatársai

Az összekuszálódó szálakat nehéz kibogozni. Amiről a Wenckheim család archívuma beszámol, éppúgy regényíró tollára való, tele tragédiával. Már a család múltja is mesébe illő volt. A sikeresebb, vagyonba torkolló házasságok és a birodalmi terjeszkedés bizniszeiből való nyereszkedés volt a fő magyarázat az osztrák polgárcsaládnak

a magyar mágnásvilágba való emelkedéséhez.³⁴ A „nábob” 1852. december 28-án halt meg Pesten. Holttestét két nap múlva pompás gyászmenet szállította Ókigyóásra.³⁵ Temetésére 1853. január 4-én került sor.³⁶ A temetésre költött összegek az elhunyt örökül hagyott mérhetetlen gazdaságát tükrözték. A halálhírről és a temetésről a jelentősebb fővárosi lapok mindegyike beszámolt.³⁷

A temetés további lokális legendák szájhagyományát alapozta meg. Dömötör Sándor folklorista évszázadnyi szóbeszédet gyűjtött az 1970-es években a családról és a cselédségről. Még ekkor is szinte kitapintható volt a Wenckheimék jelenléte. Steib János újkigyósi plébános például 1975 nyarán a Wenckheim Krisztina esküvői ruhájából készült miseruhát a dobozi templomban konkrétan Kárpáthy Zoltán (!) egykori ruhájaként mutatta be. A nábob életregénye itt már a Wenckheim család múltbéli közéleti szerepléseit is felülírta.³⁸ Sokan tudni vélték, hogy Wenckheim József Antal nem sokkal a halála előtt az uradalmi cselédeket a majorság központjába rendelte. A kápolna melletti tér közepére egy aranypénzzel teli edényt tett egy asztalra. A gróf a kislányát az aranyakkal teli edény mellé ültette, majd minden cselédjének adott egy-egy aranyat. Amikor a jelenlevők megkapták az ajándékot, Wenckheim jó hangosan így szólt: „Itt mondom előttetek, az isten szabad ege alatt, hogy ez a kisleány az én törvényes gyermekem. Gondoskodni fog rólatok, de ti is vigyázzatok reá!”³⁹

Aztán az árván maradt gyermek további legendateremtő buborékba is bekerült. De nem csak az apja, hanem az őt nevelő személyeknek köszönhetően is. A gyámságra jelölt Göndöcs Benedek segédlelkészből lett nagyhírű gyulai apátplébános, múzeumalapító, akadémiapártoló tudós és kísérletező méhészgazda, összefoglalva: a Békés megyei értelmiségi körök megkerülhetetlen alakja. Mindössze 23 éves volt, amikor Wenckheim József Antal és Scherz Krisztina esketésén kapcsolatba került a családdal. Ez a segédlelkészi kapcsolat egész életét végigkísérte, rendszeres látogatója lett a régi, majd az új kastélynak is. Mire nevelt lánya férjhez ment, karrierje a zeniten volt: szentszéki ülnök és parlamenti képviselő is volt egyben.⁴⁰

Bizonyára árvaságában szerzett lelki tapasztalatai is hozzájárulhattak ahhoz, hogy Wenckheim Krisztina otthonában a „főúri körök háziatlansága” – ahogyan akkoriiban mondták – kevésbé vagy egyáltalán nem érvényesült. A róla szóló cikkek kivétel nélkül kiemelték, hogy a grófnő „jó anya”, aki „nyájas” és megértő gyermekeivel szemben. Ez a meghitt viszony nem korlátozódott kizárólag a gyermekeire, hanem

³⁴ *Emlékalbum*, 8, 51–52; HANKÓ, 7, 18–20; PALATINUS József, *Békésvármegyei Nemes Családok története, Első rész, Mágnás családok (Harruckernek és örököseik)*, Budapest, 1909.

³⁵ *Emlékalbum*, 8., 14.

³⁶ Budapesti Hírlap, 1854. január 4.

³⁷ DÖMÖTÖR, 231.

³⁸ *Uo.*, 240.

³⁹ *Uo.*, 233.

⁴⁰ Vasárnapi Újság, 1882. december 3. *A kigyósi pusztán a Wenckheim-tanya*, Teleki Sándor 'riportja' a család belső életéről.

kiterjedt az unokáira, valamint az általa pártfogolt, szegény sorsú gyermekekre is.⁴¹ A sokat emlegetett *Vendégkönyv* ráerősít a Krisztina és Frigyes személyét körülölelő, szeretettel teli társasági légkör méretére.⁴²

A könyvtár és a Vendégkönyv sűrű szövésű hálója

A Wenckheim családot körülvevő társadalmi háló „szoftvere” mögött nagyteljesítményű „hardverként” beszélhetünk a kastélyépületről, a kastélyban lévő könyvtárról és könyvtárban elhelyezett könyvekről. Legalábbis annak alapján, ami ezekből a könyvekből és a könyvtárból a pusztulás és a kifosztás ellenére fennmaradt.⁴³

Nem sok szoba maradt belülről érintetlen a kastély 1945-ben történt államosítását követően. A könyvtár volt az egyik. Megmaradt a kazettás mennyezet, valamint az összefüggő, a kandallót és az ajtók körüli kapuzatokat is magába foglaló könyvespolc rendszer. A szobáról enteriőr fénykép nem ismert.⁴⁴ A könyvtár polcain a közelmúltig csak olyan könyvek kaptak helyet, melyek az államosítás utáni iskolai működéshez keltek. A kastély és a család egykori tudásbázisa az 1944 végén történt kiürítés következtében szétesett, a könyveket a helyi lakosság, olykor politikai agitátorok hordták szét vagy semmisítették meg. Ami maradt a könyvtárként már nehezen értelmezhető könyvsokaságból, azt Féja Géza írónak, könyvtárosnak, kultúramentőnek köszönhetjük.⁴⁵

Féja Géza megszerezte folytatott – sokszor eredménytelen – kutatómunkát az 1945–48-as kommunista rendszerváltozás óta eltűnt gazdátlan, a háborúban vagy azt követően megsérült könyvgyűjtemények nyomait keresve.⁴⁶ Az elhagyott kastélyokból, különösen pedig az ókigyósi kastélyból ugyanekkor összesen közel félszáz műtárgy került a békéscsabai múzeum épületébe is. A két közgyűjteményben ma is figyelemre méltó becses kéziratokat, régiségeket, első kiadásokat és pótolhatatlan helytörténeti műveket találunk.⁴⁷ Ma, amikor a kastély falai közé új, élő, bár múzeumi funkciót kerestünk, nem volt kérdés, hogy a könyvtár polcait könyvekkel, lehetőleg az egykori könyvtár köteteivel kell feltölteni, vagy ha a *horror vacui* oly nagy még ezt követően is, akkor további Wenckheim-kastélyok családi kötődéssel ide irányítható

⁴¹ *Vendégkönyv*, 1888. január 16. – 1904. november 18.; 159 nap.

⁴² *Emlékalbum*, 39.

⁴³ BALLABÁS Dániel, *Látogatók az ókigyósi Wenckheim-kastélyban: A vendégkönyvből kibontható genealógiai hálózat*. <https://aprogramozotortenesz.hu/latogatok-az-okigyosi-wenckheim-kastelyban-a-vendegkonyvbol-kibonthato-genealogiai-halozat>

⁴⁴ F. DÓCZI Erika, CSUKAI Márta, *Szabadkígyós, Wenckheim-kastély, értékleltár*, Budapest, 2012.

⁴⁵ FÉJA Géza, *A Városi Népkönyvtár története* = F. G., *Csabai nappalok és éjszakák: Napló- és levélrészletek*, szerk. FÉJA Endre, Békéscsaba, Békés Megyei Könyvtár, 2001, 151–160; NAGYNÉ VARGA Éva, *Könyvtárak egy viharsarki múzeum égisze alatt (1899–1951)*, A Békés Megyei Múzeumok Közleményei, 2003, 24–25. k., 213–233.

⁴⁶ FÉJA Géza, *Emlékezés a kezdetre*, Új Aurora, 1979/1, 24–26.

⁴⁷ Munkácsy Mihály Múzeum, a gyulai Erkel Ferenc Múzeum gyűjteményeiből.

könyveivel gazdagítsuk az épületet. A beépített szekrényekbe ezért is került vissza az egykori kigyósi Wenckheim-könyvtár megmaradt könyvállománya. Ebben a „mentett” könyvállományban önálló színpadképet kapott a család és a kastély *Vendégkönyve*.⁴⁸

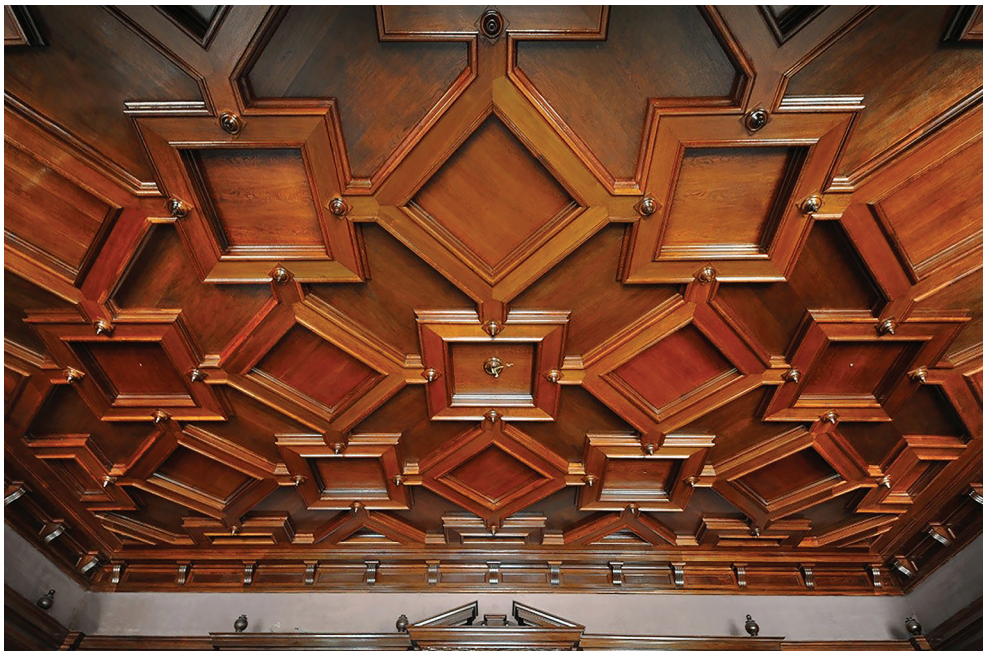
Mint a nagyobb kastélyokat általában, a kigyósit is nagyszámú vendég fogadására tervezték. Az emeleti harminc vendégszoba mellett jól mutatja ezt az elvárás a közönségi terek – szalonok, ebédlő, biliárdszoba – mérete és reprezentatív berendezése. 1879-ben, amikor a kastély elkészült, a grófi párnak már három gyermeke volt, s híresen családcentrikus gondolkodásuk révén méltán számíthattak rá, hogy ők felnőtt korukban is sűrűn hazlátogatnak majd. S valóban, az 1879-ben megnyitott *Vendégkönyv* lapjain az 1890-es évektől kezdve gyakorta tűnik fel a már házas, hazulról elköltözött lányok neve, a vejek és az unokák neveivel együtt. A házasság révén rokonná váló Széchenyi, Nádasdy, Zichy családok több tagja korábban is megfordult a kastélyban, ha máskor nem, az októbertől esedékes januárig-februárig tartó vadászatok alkalmával. Vissza-visszatérő, állandó vendégnek számított Krisztina fogadott testvére és családja, a grófi pár mindkét tagja részéről rokon távolabbi és közelebbi Wenckheimék, valamint Frigyes gróf közelben élő testvérei és rokonai: az Almásyak és a Walterskirchen bárók.

8–10. kép: Az ókigyósi kastély könyvtári bútorzata



[8. kép] Kiállítási enteriőr. Fotó: Konkrét Stúdió

⁴⁸ Békés Megyei Könyvtár, Békéscsaba, Régi Könyvek külön-gyűjteménye, ltsz. RK36, eredeti kastély ltsz. 2700.



[9. kép] Restaurált eredeti kazettás mennyezet. Fotó: Konkrét Stúdió



[10. kép] Egykorú eredeti műtárgyak. Fotó: Tóth G. Péter

Az állandó vendégek közé tartoztak az uradalomhoz tartozó plébániákon vagy a közelben szolgáló papok és a magasabb egyházi méltóságok, köztük a mindenkori váradi püspökök. Ismerve a grófi pár buzgó vallásosságát és egyháztámogató tevékenységét, a klérushoz köthető látogatók nagy száma nem meglepő. Az állandó vendégekön kívül időről időre felbukkan a vendégnévsorban egy-egy híresség. Mindjárt az első napokban látogatoba érkezett például Gyuláról Erkel Adele zongoraművésznő, Erkel Ferenc volt felesége. Nem Ybl volt a grófi pár egyetlen építész vendége az évtizedek alatt. Bizonyára az épület híre vonzotta ide a keszthelyi Festetics-kastély tervein dolgozó bécsi építész, Rumpelmeyer Viktort is.⁴⁹ A századfordulón néhány híres bécsi festőművészt is vendégül láttak a kastélyban, ők talán a két Krisztina grófnő (anya és lánya) művészetrajongása révén kerültek kapcsolatba a családdal, esetleg megrendeléseket teljesítettek.⁵⁰

A látogatások másik része a grófi család hétköznapijainak naptári menetébe illeszkedett: ügyvédek, orvosok, újságírók, az uradalmi tisztikar tagjai, a helyi plébános és tanító tartoztak ebbe a körbe.⁵¹ S hogy milyen lehetett a tervezett vagy spontán vendégségek protokollja? A *Vendégekönyv* lapjai erről mélyen hallgatnak. Teleki Sándor azonban – akinek látogatását 1881. június 24–25-én rögzítették a *Vendégekönyv*ben – erről is érzékletes képet festett a Vasárnapi Újságban: „Ott nem a ruhát, hanem az embert nézik” – szöveg az újságírói konyhabölcselet.⁵²

Tértörténetek oda-vissza

A *Vendégekönyv* által megrajzolható virtuális körök mellett az analóg világ is felkelti a figyelmünket. Értve alatta az épület falkutatásokkal vagy épp fényképezéssel feltárt fizikai tereit. Hogy lássuk, milyen történetek rajzolódnak ki a térelemzések-ből, és ezek a történetek hogyan járultak hozzá a kiállítási tematikáinkhoz, vegyük most sorra azt a néhány enteriorképet, amit Klösz György készített még az 1894 és 1901 közötti években. Mindössze négy teremről maradt fenn a kastély fénykorát jelentő időszakból a történetmesélést segítő fénykép. Csak a nagyebédlő, a nagyszalon, a házikápolna és a grófi dolgozószoba kínálta magát, hogy képként megszólaljanak, majd – a térbe fordítva őket – képregényeket idéző olvasmányaink legyenek.

⁴⁹ Benedikty József 1887-ben; Bolza József 1879-től 1886-ig; Feszty Adolf 1885-ben; Meinig Artúr 1885 és 1890 között; Rumpelmayer Viktor 1885-ben; Schlichter / Hlatky-Schlichter Lajos 1905-ben; Siedek Viktor 1896-tól 1898-ig volt vendége a kastélynak.

⁵⁰ Komlóssy Ede 1892 és 1895 között; Kurzweil Max 1898-ban és 1899-ben; a rajzművész Schirnböck Ferdinánd 1900-ban és 1902-ben; a Várkert bazárt díszítő Scholz Róbert rajzművész viszont négyszer is, 1890, 1894, 1896-ban és 1901-ben is vendég volt.

⁵¹ Békésmegyei közlöny, 1904. június 29. (53. sz.), 3. Ebben az évben került két díszes Wenckheim-címeres cífraszűr a múzeumba: Békés [napilap], 1904. január 24. (4. sz.), 3. Nagyobb összegű adományról tudósított a lap: Békés [napilap], 1904. augusztus 7. (32. sz.), 2.

⁵² A riport csak egy évvel később jelent meg: Vasárnapi Újság, 1882. december 3. (49. sz.), 774–778.

Klősz György (1844–1913) ismert felvételeinek száma négyezer, de az életmű egésze a kutatók szerint akár ennek többszöröse is lehetett.⁵³ Fényképeit a sajtóban publikálta, illetve az 1880-as évektől sokszorosítva árulta. Egyik legismertebb sorozata az a több száz felvétel, amelyet a századforduló vidéki kastélyairól készített. Az ókigyósi kastélyról készült, pótolhatatlan dokumentációs értékű képeit az exkluzív Szalon Újság közölte.⁵⁴

11–12. kép: Az ókigyósi kastély nagyszalonja



[11. kép] Klősz György felvétele a Szalon Újság megbízásából, 1900 körül

© Fortepan 83266 / Budapest Főváros Levéltára. Levéltári jelzet: HU.BFL.XV.19.d.1.11.203

Bár a kastélyépület egésze a reprezentáció céljait szolgálta, ebben mégis kiemelkedő szerep jutott a nagyszalonnak. Érkezéskor itt fogadták a vendégeket, amíg az előcsarnokban hagyott poggyászokat a személyzet elhelyezte az emeleti vendégszobákban. Később, a vendégség ideje alatt itt zajlott a társasági események egy nagy része: zenehallgatás, felolvasás, beszélgetések. A szalon kialakítása, berendezése egyfajta névjegy volt, amely a család világképét közvetítette a vendégek felé. Az ókigyósi nagyszalon

⁵³ TÖRY Klára, *Klősz György (1844–1913) élete és ritkán látott felvételei*, A Mai Manó Ház blogja, 2020. május 17. https://maimanohaz.blog.hu/2020/05/17/klosz_gyorgy_1844-1913_elete_es_ritkan_latott_felvelelei_tory_klara_irasa

⁵⁴ Fogadószalon, grófi dolgozószoba, nagyebédlő, kápolna, Szalon Újság, 1902. augusztus 31. (16. sz.). Negatív: MNM-fotótár 78.303, 4 / Papír: Fortepan / Budapest Főváros Levéltára. HU.BFL.XV.19.d.1.11.17, 174, 203.



[12. kép] Az átadás utáni pillanatok 2022-ben. Fotó: Konkrét Stúdió

90 négyzetméter alapterületű terem, kényelmes bútorokkal zsúfolásig megtömve. Jelentősebb események idején a kastélyban egyidőben ötven vagy annál több vendéget is fogadhattak. A teljes telítettség persze soha nem volt cél, a kastélyban nagyobb bálakat, táncos multságokat biztosan nem rendeztek.

A nagyszalonban kiemelt helyen, kiállításszerű elrendezésben tárult a vendégek szeme elé az a képsorozat és az a festmény, amely a család és az uralkodó kapcsolatát mutatta be. Mindkettő felületet a Klösz fotón is látjuk. A családi „kiállítás” egyik részét az 1857-es császárlátogatás Békés vármegyei állomásait ábrázoló és az ókigyósi fogadást is bemutató litográfiák alkották. A másik részét egy festmény képviselte, amit a zongora fölé akasztva láthatunk. Ez az 1893. szeptemberi borossebesi vadászkastélynál történt találkozást ábrázolja. Tudjuk, hogy ugyanígy a kastély egyik díszhelyén függesztették ki Ferenc József fiatalkori és időskori arcképeit is, valamint saját kezű köszönőlevelét az említett találkozási eseményről.⁵⁵ Az uralkodóval kapcsolatos képek hitvallásának különös szint kölcsönöz, ha tudjuk, hogy Wenckheim József Antal 1849 áprilisában még részt vett a debreceni országgyűlésen, és azon kevés magyar főrangú közé tartozott, aki aláírta a Habsburg–Lotaringiai-ház trónfosztását. Ehhez mérten fél évszázaddal később lánya és veje (egyben unokaöccse) fogadószalonjában

⁵⁵ Előzmények, tervek: Budapesti Hírlap, 1892. április 27. (117. sz.); Pesti Napló, 1893. június 25. (178. sz.). Az ominózus párbeszéd: Budapesti Hírlap, 1893. szeptember 10. (250. sz.).

kiállított kultikus képek jól tükrözik azt a fordulatot, amelyet az 1867-es koronázás és a kiegyezés jelentett az ország életében. Ebben a szalon enteriőrben azonban ennél is fontosabb üzenet a két személyes találkozás családi tétje.

Európa birodalmaiban kevesen uralkodtak olyan hosszú ideig, mint Ferenc József: ez idő alatt (1848–1916) szélsőségesen változott a megítélése. A kiegyezést követően, miután helyreállította a magyar alkotmányosságot, magyar királlyá koronázták. Sokat javított megítélésén a magyarokkal kezdettől fogva rokonszenvező felesége, Sissi, akit rajongó szeretet övezett. Ferenc József számos alkalommal járt Magyarországon. Ilyenkor főrangú családok vendége volt. Így vendégeskedett Wenckheim Krisztina ókigyósi kastélyában 1857-ben (27 évesen), majd Wenckheim Frigyes borossebesi kastélyában 1893-ban (63 évesen).⁵⁶

Ókigyóásra eredetileg 1857. május 14-én kellett volna érkeznie az uralkodó párnak, de Gizella gyermekük betegsége miatt az utazást május 25-ére halasztották. A fogadás helyszíne az orosházi határszél, vagyis a megyehatár volt. Kigyóásra délután négykor érkeztek; a császárt és a császárnét a kastély előtt a nyolcéves Wenckheim Krisztina fogadta gyámjai és a tisztikar körében. Rövid pihenő után a császár és kísérete továbbindult Gyulára. Másnap bejárták Gyulát, Békéscsabát, elutaztak Dobozra, ott megtekintették az új Kettős-Körös medrének építését, majd gróf Wenckheim Rudolf dobozi kastélyában vendégül látta a császári párt. Ezzel zárult a Békés megyei látogatás.⁵⁷

A kastély három nagyobb enteriőre közül az egyik legkarakteresebb terem volt a nagyebédlő. Jelenlegi állapotát a fényképeken látható berendezések szerint rekonstruáltuk. Az 1949-ben kezdődő iskolakorszakban tornateremként működött, falairól a díszes bőrtapéták ekkor már éppúgy hiányoztak, mint a kazettás borítás egy része.⁵⁸ Az egykori látogatók szemében az ebédlő a kastély egyik látványossága volt, amelynek magas tere, faragott oszlopokkal díszített faburkolata és az egyszerű bútorzat neoreneszánsz stílusa összhangban volt az épület külső megjelenésével. A Klösz György által készített fényképeken a szőnyeggel burkolt ebédlő közepén egy asztal állt hat székekkel és a falak mentén további székek voltak. A bútorzatot egy kandalló, néhány kisebb tálalószekevény, egy tükör, valamint óra és néhány dísztárgy egészítette ki. Mint általában, a kigyósi kastélyban is úgy alakították ki az ebédlőt, hogy az ablakokból a

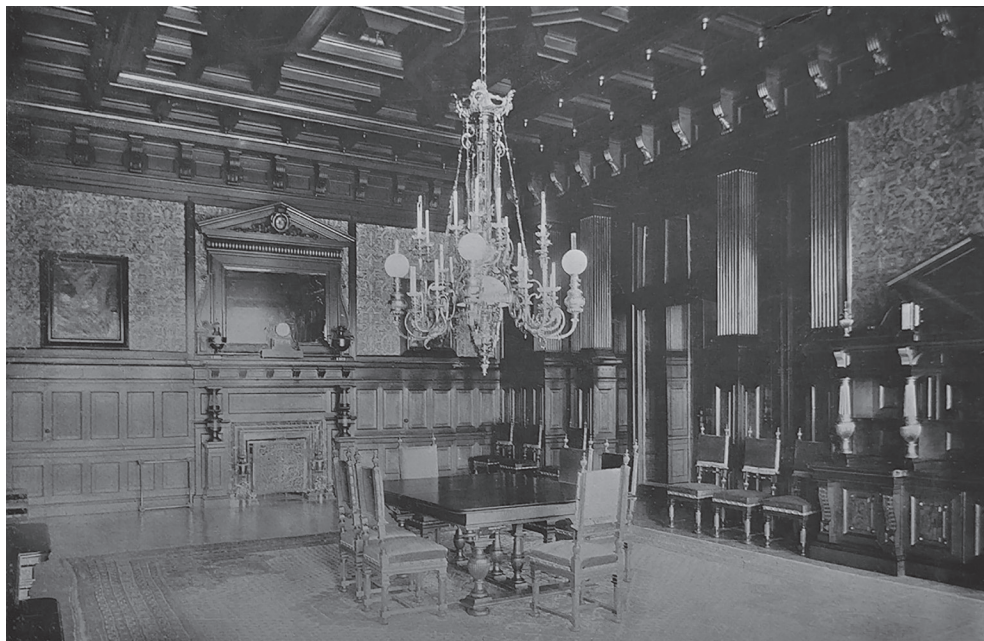
⁵⁶ MANHERCZ Orsolya, *Adalékok a császári utazások történetéhez*, Konferencia-előadás, *Visszatekintés a 19–20. századra*, ELTE BTK, Szekfü Gyula Könyvtár, 2010. június 3.; Uő., *Az 1857-es császári utazás sajtója = Fejezetek a tegnapi világból: Tanulmányok a 19–20. század történelméből*, főszerk. GERGELY Jenő, Budapest, ELTE BTK, 2009, 56–75; Uő., *Az uralkodó Magyarországon, 1865–66 = Vázlatok két évszázad magyar történelméből: Tanulmányok*, Budapest, ELTE BTK, 2010, 35–49.

⁵⁷ Négy darabból álló színes könyvomat-sorozat, [1858]. B. Hohmann és Böss J. rajzát kőre metszette Heicke József. Nyomtatta Reiffenstein és Rösch, Bécsben. Mérete: 31,4 × 43,2 cm, a teljes lapméret: 48,6 × 62,9 cm. Színes litográfiasorozat fehér paszpartuval, fekete keretben, Munkácsy Mihály Múzeum Helytörténeti Gyűjtemény / Szabadkigyósi Helytörténeti Gyűjtemény. 1) A császári pár fogadása a megyehatáron; 2) Ferenc József és kísérete megtekinti Doboznál az új Kettős-Körös csatornát; 3) A császári pár fogadása Ó-Kigyóson, 1857. május 25-én; 4) A császári pár megtekinti a gyulai népünnepélyt.

⁵⁸ Vasárnapi Újság, 1882. december 3. (49. sz.), 773–774.

park legelegánsabb részére – esetünkben a franciakertre lehessen látni. Az egykori látogatók dicsérték a bútorok kényelmét, tehát a kor átalakuló ízlésének megfelelően az előkelőség szempontjai mellé már a komfort követelményei is felsorakoztak.

13–14. kép: Az ókigyósi kastély ebédlőterme



[13. kép] Klósz György felvétele a Szalon Újság megbízásából, 1900 körül

© Fortepan 83267 / Budapest Főváros Levéltára. Levéltári jelzet: HU.BFL.XV.19.d.1.11.203

A Szalon Újságban került közzétételre a grófi dolgozószobát megörökítő fotó. A 19. századi kastélyok kötelező helyisége volt a dolgozószoba, még akkor is, ha az úr tényleges munkavégzése egy másik kastélyában, esetleg pesti palotájában folyt. Klósz György fényképe jól tükrözi a szoba hangulatát, amely a kötelező úri szenvedélyek (vadászat, lovaglás, kártya), a családszeretet (képek) és a felelősségteljes (gazdasági könyvek) munkavégzés terét sejteti. A vidéki kastélyok egyik legfontosabb funkciója – a gazdálkodás irányítása mellett – az évi egyszeri vagy többszöri vadászatok megrendezése volt. A vadászat presztízse a kastélyberendezésekben is érvényesült: a férfias helyiségeket, úri szobákat, valamint a fogadótereket és folyósokat szinte kötelező jelleggel díszítették trófeák. A Wenckheim-kastély sem volt ez alól kivétel.⁵⁹ Ehhez a meglátáshoz nem is kellett elmenni a grófi lakosztályig: a vendéget már az előcsarnokban két nagy farkasbőr-trófea fogadta egykor.⁶⁰

⁵⁹ Vasárnapi Újság, 1882. december 3.

⁶⁰ Nimród, 1920. december (24. sz.); 1925. december 15. (24. sz.)



[14. kép] Az átadás utáni pillanatok 2022-ben. Fotó: Konkrét Stúdió

A kastélykápolna későbbi toldalék a kastélyon, 1884. október 23-án szentelte fel Nogáll János püspök.⁶¹ A környék minden temploma kegyúri templom, amelyek a Wenckheim család adományaiból épültek meg.⁶² A kápolnában a környék kisebb-nagyobb egyházi gyakori vendégei voltak a grófi párnak. A család életében fontos események – keresztelő, születésnap, névnap, eljegyzés, házassági évfordulók – alkalomával az ókigyósi *Vendégkönyv*ben a kegyurasági papság tagjai is szerepeltek. Eredeti berendezéséből egy neoreneszánsz márványoltár, a fali szenteltvíztartók, a fapadok, a faragott gyóntatószék és az amerikai gyártmányú harmónium maradt napjainkra.

A képeskönyvtől a mozgóképig (glokális filmes hátterek)

Mivel több olyan termünk is akadt a kastélyban, melyekről eredeti képi forrás nem állt rendelkezésre, így ezek történetekkel való feltöltése, kiállítási élménytérként való megépítése dilemmát okozott. Erre a problémára kerestünk választ úgy, hogy ha tudunk, reflektáljunk is azokra a látogatóktól érkező globális elvárásokra, melyek az ő igényeikhez igazítják az általunk még nem ismert tereket. Sajátos globális élményt

⁶¹ Békés [napilap], 1884. október 27.; *Emlékalbum*, 47.

⁶² *Emlékalbum*, 47.

nyújtott az a felfedezés, hogy a kastély bizonyos tereit, melyekről olykor semmiféle bizonyosságunk nem volt, mások és előttünk mégis milyen elképzelésekkel tölthették meg. Amikor 1968-ban Sándor Pál filmrendező és stábjja az ókígyósi kastély épületét és belsejét egy több hetes filmforgatásra birtokba vette, hasonló dilemmával küzdött. A mozgókép, ami létrejött ekkor Vayer Tamás látványtervező díszleteiben és a színészi játéknak köszönhetően, úgy tűnik, megoldotta a mi kérdésünket is. Egyrészt élmény és emlékkép jött létre abban a térben, ahol ma a látogatók fizikailag is sétálnak, másrészt az egykori forgatási helyszín „eredetisége” össze tudta kapcsolni a fikciós történet moziélményét a látogatók mozgásával és elvárásaival.



[15. kép] Az ókígyósi kastély grófi hálója „moziteremnek” berendezve – Az átadás utáni pillanatok 2022-ben. Fotó: Konkrét Stúdió

Edward Relph „helyettesítő jelenlétnek” (vicarious insideness) nevezte azt a jelenséget, miszerint minél jobban kötődünk a virtuális médián keresztül másokhoz, annál inkább a fizikai helyünk és nem a teljes életterünk válik ezeknek a másfajta tapasztalatoknak a háttérévé.⁶³ Ehhez fogható, akár tükrözött, adott tapasztalatokból táplálkozó projekciót kínálnak azok a „turisztikai” élményhelyek is, melyek sajátos *háttér*et (kivetített képet) biztosítanak a „látogatóknak”, hogy a jelenlétüket, önképüket (selfie-t) az általuk megélt helyen megragadhasák, vagy épp rögzíthessék (ajándék fényképélmény, fixált

⁶³ Edward RELPH, *Place and Placelessness*, London, Pion, 1976, 51–52.

emlékkép).⁶⁴ A kastélyban az „eredeti” tér és a fikciós moziélmény kapcsolódásait továbbí eredeti, mindkét térben jelen lévő, abban szereplő tárgyi fókuszpontokkal erősítettük meg erre a jelenségre építve. Konkrétan olyan, a térhez kapcsolódó műtárgyakkal, berendezési tárgyakkal laktuk be a kiállítási teret, melyek éppúgy tartozhattak a kastély egykori tér-történetéhez, mint adott esetben egy filmes fikció kép-történetéhez. Akadt példánk erre a könyvtárban, egy fekete páncélláda személyében, ami már szerepelt Sándor Pál filmjében is ugyanitt. Ez a kinézetre is nagyméretű, belső fémfűkökkel, rejtett rekeszekkel ellátott vas levelesláda valójában a páncélszekrények őse volt, és a könyvtárban állhatott egykor is. A 19. század második felében már ennél korszerűbb páncélszekrények honosodtak meg a kastélyokban, így ez a vasláda már a kastély családtörténeti idején „múzeumi” darab lett. A láda az 1960-as években is a könyvtár tartozéka, így tűnt fel 1968-ban a *Szeressétek Ódor Emiliát* (rendezte Sándor Pál) című mozifilmben is. Talán épp általa lett a filmbéli könyvtár és a kastély „eredeti” könyvtára fikcióként és „valóságként” is önazonos.⁶⁵

Ugyanígy tudtuk újraalkotni, élménytérként birtokba venni mind a kápolnát, mind a tornyot, de különösen a parkot, ahol a filmes kameramozgások alkotta mozgóképek és a kastély szobáiba visszavetített térélmények sűrítve tudtak mesélni immár a film eredeti fikciós vonalvezetésétől függetlenül a kastélyról és annak környezetéről is. A digitalizált kort megelőzően a helyet a fizikai és tapasztalati kötöttség jellemezte. A helyzeteket az határozta meg, hogy hol és mikor történtek meg és ki volt *fizikailag* jelen, valamint az, hogy hol és mikor *nem* történtek meg és ki *nem* volt fizikailag jelen a történetkor. A filmes helyzetek térbeli meghatározása, a térbe való visszakomponálása így segített „telíteni”, „megtölteni” egy idő és tér által meghatározott, kiüresített szobát és/vagy annak környezetét.⁶⁶ Sándor Pál filmje a Wenckheim család eredeti élettereit lakta be, és adott nekünk történetmesélésre alkalmas, az ismeretlenségbe vesző és a térbeli hézagokat kitöltő nyersanyagot a kastély enteriőrjeinek újraalkotásához. Ugyanilyen élményadalékok voltak Várkonyi Zoltán már említett filmes regényadaptációi is (*Egy magyar nábob*, *Kárpáthy Zoltán*), melyekkel a családtörténet virtuális világának hézagait tölthettük ki.

Minden tapasztalatunk lokális, mindent, amit látunk, hallunk, tapintunk, az érzékeink tapasztalata. Hacsak nem lettünk teljesen függők a virtualizálási technológiáktól, el kell fogadnunk, hogy önmagunk és a testünk elválaszthatatlan egymástól: „Mindig egy helyen vagyunk, és a hely mindig velünk van” – írta Joshua Meyrowitz *A globalitás hajnala* című esszéjében. Miközben napi feladatainkat elvégezzük, „függünk az adott hely természetétől”. Mi több, mindannyian tudatában vagyunk annak, hogy mennyi

⁶⁴ Itt köszönöm meg Süli-Zakar Szabolcs ’sűrű olvasását’ tanulmányom sűrű leírásáról és addigi fogalomhasználatom pontatlanságáról.

⁶⁵ A filmforgatásról készült fotósorozat megtalálható az MTVA archívumában. *Szeressétek Ódor Emiliát*. A filmfelvételek 1968 nyarán készültek. A film rendezője SÁNDOR Pál, operatőre ZSOMBOLYAI János, forgatókönyvírói SÁNDOR Pál, TÓTH SZUSZA, SIMÓ ANDRÁS. <https://archivum.mtva.hu/photobank/query>

⁶⁶ Erving GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books, 1959, 106.

időt vesz igénybe a mindenkori mozgásunk. Az utazási *idő* mindig valós, még akkor is, ha a virtuális térrel és a telekommunikációval dolgozunk vagy előadást tartunk, on-line kapcsolódunk másokhoz. Mindazonáltal a folyamatos helyi jelleg nem mond ellent a globalizáció realitásának sem. Mert bár a világot mindig egy lokális térben érzékeljük, az általunk érzékelt emberek és tárgyak nem kizárólag lokálisak: a különböző médiumok tágíthatják érzékelési mezőnket.⁶⁷

16–17. kép: Az ókigyósi kastély grófi dolgozószobája



[16. kép] Klösz György felvétele a Szalon Újság megbízásából, 1900 körül

Esetünkben a kastély lett az a sajátos háttér, az a fizikailag és egyúttal virtuálisan is birtokba vehető hely, ami a látogatói élmény megszerzését megteremtette. Az ókigyósi kastélyba épített kiállításunk úgy használta a kastély tereit háttérként, mint ahogy egy filmes díszletező megteremti a mozgóképek háttérét. A látogató „mozgásélménye” (a kiállítás bejárása) az ókigyósi kastélyt vagy annak történeteit használta háttérként. Ezeknek a kastély tereibe való elhelyezése sajátos oda-vissza ható emlékgenerálást és jelenlétélményt eredményezhetett olyanokban is, akik biztosan nem ismerték Wenckheiméket.

Az (emlékező) közösség mindenkori feladata a társadalmi kötelezettségek betartása és a csoportidentitás megőrzése az önértelmezés tükrében. De az emlékezőcsoportok

⁶⁷ Joshua MEYROWITZ, *A globalitás hajnala: A hely és önazonosság új élménye a globális faluban*, Világosság, 2005/6, 29–36, itt: 33.



[17. kép] Az átadás utáni pillanatok 2022-ben. Fotó: Konkrét Stúdió

alkalmanként vagy rendszeres interpretatív jellegű megerősítésére van szükség a hely mint emlékhely életben tartásához is. A közösség teremti meg az emlékezet társadalmi kereteit és alakítja az emlékezés médiumait. Ezért szükséges a hely emlékekkel való folyamatos „újrátöltése” (kvázi életben tartása), majd pedig a *hely* közösségének, közönségének való átadása, „játszóterré” való átlényegtetése. A kollektív emlékezet ilyen kitüntetett helye lehet a múzeum mint a tér már nevesített, „múzeum” felirattal ellátott objektuma. Éppúgy, mint egy műemlékként megújított kastély, amit az emlékezés (történetmesélés) mediatizált helyeként és/vagy a tárgyak rendezett otthonaként írunk le, lakunk be.

18–19. kép: Az ókígyósi kastély épülete Dél felől



[18. kép] Klósz György felvétele a Szalon Újság megbízásából, 1900 körül

© Fortepan 83296 / Budapest Főváros Levéltára. Levéltári jelzet: HU.BFL.XV.19.d.1.11.203



[19. kép] Az átadás utáni pillanatok

fotó: Konkrét Stúdió – Balogh Csaba és munkatársai

TÓTH G. PÉTER

történész, folklorista, muzeológus

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Néprajztudományi Intézet

tothgpeter@gmail.com

Replay and Reenactment

Glocal Stories at the Renewal of Wenckheim Palace in Újkígyós

Abstract: Communities select and mark spaces of experience for practices of collective memory through various social practices. Focal points designated for remembering can be specific spaces, streets, but even buildings or objects, which can become sites of local memory through their names. See > monument, > memorial, > skansen, > museum. Marking something with inscriptions, plaques, naming specific points of physical space is the first and most important step in protecting a monument. In comparison, taking possession of the site, turning the monument into a skansen and filling it with content befitting a museum (site-specific artefacts) represents a qualitative change. When it was built, the Wenckheim Palace in Ókígyós was not yet a museum or a collection of museum objects, although it did have an art collection and on some sections of its walls the family kept its own museum “stories.”

After the change of its function in 1945, the palace functioned as a school for a long time. The first real attempts at renovation and the protection of the building as a historic monument only began in 1956. At the end of the 1960s it was briefly used as a film set and then gradually became a tourist attraction. The completion of these works was marked by a contemporary plaque at the entrance staircase. The park was not given protected status until the late 1980s. The change of function was not smooth: it involved the forced removal of the family, the looting of the palace, the nationalization of the building, the appropriation of furniture and objects, and the conscious collection of objects for museums. The people who lived there approached the palace sometimes with a certain amount of passion (thereby reinforcing forgetting), but sometimes with certain pride, cherishing a sense of ownership of the walls and preserving a few of the palace’s details. Instead of destruction and forgetting, however, the benevolent appropriation of the past has saved the palace and sometimes its accessories rather than letting them perish.

The recent transformation of the building into a museum has been gradual and initially slow. In 2011, the school ceased to operate, then an inventory of the heritage was completed, an architectural survey of the building was carried out, the archaeological and archival past of the walls and the park was explored; finally, the reconstruction plans were drawn up and the building was renovated. This process involved supplying the rooms and spaces with new content, and the creation of a thematic exhibition at the end.

Gathering, staging, or (re)creating the mosaic-pieces of the past (whatever it may have been) was part of this reenacting. These were necessary points of reference, supported with the commonplace that the “history” of the palace had to be reenacted and replayed here.

Therefore, the most important task was not the “repetition” of the stories themselves, but the act of repetition, of re-playing itself. This became the learning process through which the palace found new life. Understanding the past, the transmission, and the channelling of knowledge. In this study I seek answers to the question of how to refill the emptied spaces, what to do with the lost and then found objects in the palace, and how to “fill” the place with “memories”?

Keywords: place and placelessness, insideness and outsideness, fiction and non-fiction: monument, memorial, museum, movie

DOI: [10.37415/studia/2024/3-4/249-276](https://doi.org/10.37415/studia/2024/3-4/249-276).

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

