

**SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA
ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI TANSZÉK**

AZ ANDERSONI PERFORMANCE ELEMEI

Pogány Csilla

**Témavezető:
Prof. Dr. Fried István
egyetemi tanár**

**SZEGED
2010.**

Az új érzékelésmód

Marshall McLuhan az emberi kultúra fejlődését a kommunikációs „galaxisok” fejlődésével hozza összefüggésbe *A Gutenberg-galaxis* (1962) című könyvében. Az elektronikus korszak beköszöntével megszületik a „poszttypográfiai ember”¹, aki az új médiumok megjelenésével (telefon, rádió) megtöri a „Gutenberg galaxis” (nyomtatáson alapuló kultúra”) egyeduralmát. A technika rohamos fejlődése (tévé, számítógép) megváltoztatja az ember és kultúra, az ember és társadalom viszonyát. McLuhan modernkori „primitív” társadalom eljövételét jósolja, amely sokban hasonlít a „pretypográfiai emberére”. Beszél a beszéd és az írás térformáló szerepéről. Az írás feltalálása előtt az ember akusztikus térben élt, amely korlátlan, iránytalan és határtalan volt, világát az érzelem és intuíció uralta. A szavak nem jelek voltak, hanem közvetlenül idézték fel a dolgokat a láthatatlan akusztikus térben. Később ezt a teret az írás tette láthatóvá. A beszéd és az írás két különböző környezetet hoz létre, eltérően szervezik meg érzékeléseinket. E két kommunikációs eszközből kiindulva McLuhan orális/akusztikus és íráson alapuló/vizuális kultúráról beszél. Az elsőnek elsődleges feladata a hagyományörzés, a múltba való állandó visszatekintés (szájhagyomány), a második kedvező feltételeket nyújt a tudományok fejlődésének (az írás raktározóképesége végtelen a beszédéhez képest), szervezettség jellemzi.

A modernkori embernek új fogékonyságra és érzékelésmódra van szüksége. Az ötlet és kidolgozás, a művészet és nem művészet, a személyes és személytelen, a magas- és tömegkultúra viszonyát eltérően kell kezelni a korábbitól. A művészet átalakul, a múzeum falain kívülre kerül. A hagyományos kultúra számos felfogásában a művészet az élet kritikája (erkölcsi, társadalmi, politikai kérdéseket vet fel), az új kultúrában a művészet az élet kiterjesztése (de nem feltétlenül tagadja meg az erkölcsi értékelést). A műalkotás elsősorban a tudatunkat, fogékonyságunkat módosítja, és nem csupán gondolatok vagy erkölcsi nézetek közlésének eszköze.² Az improvizációnak egyre fontosabb szerep jut, a művészet egyre inkább közelít a tudományokhoz, megértése külön erőfeszítést igényel. A tudományról

¹ Marshall McLuhan megnevezése ; Halász László, *Vége a Gutenberg-galaxisnak?*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1985.

² Susan Sontag, The basic unit of contemporary art is not the idea, but the analysis of an extension of sensations, in Gerald E. Stearn, *McLuhan Hot and Cool*, New York, 1967. 285-287.

ugyanakkor elmondható, hogy a racionális gondolkodást, bizonyos értelemben, túlhaladottnak tekinti:

*“A modern fizikus, aki a “mező” észleléséhez van szokva, és mesterkélten elhatárolja magát a newtoni téren alapuló hagyományos szokásainktól, az írásbeliség előtti világban könnyen rálel a neki megfelelő bölcsességre.”*³

Hogyan határozható meg azonban a művészet helye a Gutenberg-galaxisban? Susan Sontag⁴ két kultúrát különít el: az irodalmi-művészi és a tudományos kultúrát.

Az irodalmi-művészi kultúra az ember emberi mivoltához szól, célja az internalizáció, a fogyasztás, a művelés. Ortega y Gassetre hivatkozva Sontag rámutat, hogy az ember akkor van a kultúra birtokában, amikor mindent elfelejt, amit olvasott.

A tudományos kultúrának ezzel szemben a felhalmozás, a komplex eszközök externalizációja, az elsajátításhoz szükséges problémák megoldása a célja, emlékezésre alapul.

A XX.sz.-ra azonban a Gutenberg-galaxis elveszti régebbi befolyását. Ez egyaránt érvényes a művészetekre valamint a tudományokra. E.A. Poe kompozíció-elmélete felrúgja az ok-okozati összefüggés logikáját és fonákjára fordítja az okozattól haladva az ok felé, melynek eredménye az olvasó mozgósítása, és ezzel együtt a passzivitás kiküszöbölése.

A “tudatáram”⁵ felfedezése lehetővé teszi a nyitott mezejű észlelést, a dolgok egyidejű létezésének megtapasztalását, mindez a tudatra vonatkozó ismeretek gyarapodásának az eredménye. A tudat, annak ellenére, hogy a racionális lény ismertetőjegyének tartjuk, nem lineáris és nem verbális jellegű, a linearitás tehát nem annyira magától értetődő dolog, mint ahogy azt hosszú ideig gondolták.

A kubisták is ennek az új érzékelésmódnak a kifejezői. Picasso és Braque kubista festményei nem tartják be a perspektivikus konvenciókat, amelyek egy meghatározott szemléletmódot kényszerítenek a szemlélőre, kizökentve őt passzivitásából. A művészet tehát kezd valami mássá válni, mint ami addig volt. Már nem az élet kritikája többé, hanem az élet kiterjesztése, nem egyszerűen gondolatok vagy erkölcsi nézetek közlésének eszköze. A

³ Halász László, Vége a Gutenberg galaxisnak?, Gondolat Kiadó, Budapest, 1985.,178.

⁴ Susan Sontag, The basic unit of contemporary art is not the idea, but the analysis of an extension of sensations, in Gerald E. Stearn, *McLuhan Hot and Cool*, New York, 1967. 285-287.

⁵ William James, The Stream of Consciousness, in *Psychology*, XI. fejezet, Cleveland and New York, World, 1892.

műalkotás elsősorban tárgy, amely módosítja tudatunkat, fogékonyságunkat, véli Susan Sontag⁶.

A művészet fejlődése a XX.sz.-ban bizonyítja a műalkotás fogalmának módosulását. Ha eddig a műalkotást az egyszeri előfordulás, az "itt" és "most", az átadhatóság, történeti tanúság, kultikus érték és autoritás határozták meg, napjainkban egyre inkább egy sokszorosításra szánt tárggyá válik, mivel nő az igény a "tárgy"(eredeti mű) birtokba vételére (reprodukció). Walter Benjamin⁷ úgy vélekedik a reprodukcióról, mint valamiről, ami leválik a hagyományról, és egyszeri jelenségből (eredeti mű) egyformaságot hoz létre.

Guillaume Apollinaire *Az új szellem és a költők*⁸ című tanulmányában kifejti, hogy a művész (számára elsősorban a költő) az igazságot keresi. Ebben a folyamatban a „józan észre”, a „kritikai szellemre”, az „egységes világnézetre”, a „kötelességtudatra”, a „kíváncsiságra” és a „meghökkenésre” hagyatkozik. A „művészetek szintézisééről” beszél, amely „elképzelhetetlenül nagy szabadsággal” ruházza fel az alkotót, akiben új próféciák megfogalmazóját látja, és aki kísérletezés révén hozza létre művét. Az új utak keresésének természetes velejárója a sikertelen próbálkozás, amely elősegíti az új szellemiségű művek megszületését. Apollinaire hisz abban, hogy az új kor művészei végül létrehozzák a korszerű művészetet.

*„Azok az emberek, akiknek képzelete egykor életre hívta Ikarosz mondáját, amelyet napjainkban oly bámulatosan megvalósítottak, új meséket fognak kitalálni. Eleven és éber embereket vonnak majd magukkal az álmok éjszakai és zárt világába, mindazon univerzumokba, amelyek kifejezhetetlenül lüktetnek fejünk fölött, mindezekbe a közeli és távoli univerzumokba, amelyek a végtelennek ugyanazon pontja felé gravitálnak, mint az önmagunkban hordott világ. És több csoda keletkezik majd, mint amennyi a legöregebb eleven ember születése óta keletkezett, és mellettük haloványoknak és gyermekesnek rémlenek majd a jelenkori találmányok, amelyekre oly büszkék vagyunk.”*⁹

⁶ Susan Sontag, The basic unit of contemporary art is not the idea, but the analysis of an extension of sensations, in Gerald E. Stearn, *McLuhan Hot and Cool*, New York, 1967. 285-287. 1967, 285-287.

⁷ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in *Schriften I.*, 1955, 303-312. o., magyarul: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában, ford. Barlay László, in *Kommentár és prófécia*, Budapest, 1969., 301-334.

⁸ Apollinaire, Guillaume, *Az új szellem és a költők*, in *Tanulmányok*, ford. Réz Pál, Magyar Elektronikus Könyvtár, <http://mek.oszk.hu/00300/00313>

⁹ Guillaume Apollinaire, *Az új szellem és a költők*, in *Tanulmányok*, ford. Réz Pál, Magyar Elektronikus Könyvtár, <http://mek.oszk.hu/00300/00313>

A vágy színháza

A kulturális szféra intézményesített formában fejt ki hatását a befogadóra, ezért a művészet elszigetelődik a mindennapi élettől, amelynek azelőtt szerves részét alkotta. Régen a művészet a közösség egészének szólt¹⁰, de a modern viszonyok nem teszik ezt lehetővé, így a közösségen belül csak elszigetelt csoportok részesülhetnek művészi élményben.

Mivel a művészet mindig saját törvényeit érvényesíti, amelyek különböznek a valós élet törvényeitől, lehetővé teszi, hogy az egyén érvényre juttathassa szabadságvágyát. Azt a szabadságvágyat, amelyet a társadalmi normák lépten-nyomon korlátok közé szorítanak a társadalom zavartalan működése érdekében. A differenciálódás pillanatától, amelyen a művészet elszigetelődését értjük a közösségi élettől, a társadalom igyekszik ellenőrzése alatt tartani a művészi szférát, mint a szabadságvágy megnyilvánulási helyét, amely veszélyeztetheti a fennálló társadalmi rendet.

Randy Martin¹¹ szerint a társadalmi ellenőrzés kétféleképpen valósulhat meg: a beavatkozás/cenzúra (coersion) és a be nem avatkozás (consent) révén. Az első a totalitárius társadalmak jellemzője, a második a nyugati típusú társadalmaké. A beavatkozás ellenállást vált ki, amely feltételezi a tettet/testet (pl. szélsőséges esetben a kínzást), a be nem avatkozás esetén azonban az ellenőrzés sokkal nehezebben érhető tetten. Leginkább abban a tendenciában ismerhető fel, amely a társadalmi tudat manipulálását célozza meg (a média, reklámok, valóság-showk stb.). Ezekben az esetekben a szellem és a test szétválása nyilvánvaló, a test kirekesztődik a kultúra megjeleníthető világából, mivel egy olyan dimenziót képvisel, amelyet a kultúrtermék nem sajátíthat ki. A jelentést a *szellem* valósítja meg, míg a test jellemzője a *vágy*, ezért a tudat elemzésének módszerei teljesen hasznavehetetlenek a vágy esetében, mivel a jelentésre összpontosítanak. Ilyenformán a test politikai jelentősége rejtve marad előttük. A test meg nem jelenített volta a társadalmi ellenőrzés elmaradását vonja maga után. A tettvágy, amelyet a test közvetít, a személyes tapasztalat olyan szegmensét képviseli, amelyre a jelentés csak utalhat.

¹⁰pl. a vegetáció újraéledését megünneplő rítus a hozzákapcsolódó mítosszal, amelyből a drámát és a színjátszást eredeztetik

¹¹ Randy Martin, *Performance as Political Act*, Bergin and Garvey Publishers, New York, 1990., 1-12.

A társadalmi törvényekkel ellentétben, a művészet törvényei a korlátok megdöntésére irányulnak, és nem azok tiszteletben tartására ösztönöznek. Ezért a művész, de a művészetet kedvelő ember is, mindig “különbözik” társaitól.

Mivel a történelem meghatározó jelentőségű *tettek* sorozatából áll, a test megnyilvánulási helye is, és szerepe kulcsfontosságúvá válik. A tudat manipulálására tett kísérletek elutasítása is az ő számlájára írható. A test mondanivalóját engedi érvényesülni a színjátszás is, amely ebben az esetben az átváltozás vágyában (valamivé, ami nem önmaga) jut kifejezésre, kitágítva ezáltal az individuum határait.

A művészet ezzel szemben interakcióra készíti a befogadót még akkor is, ha tárgyiasult műformáról beszélünk (szobor, festmény, regény, installáció stb.). A műtárgy a befogadóban egy folyamatot indít el, kimozdítja őt szellemi és/vagy fizikai passzivitásából, tettere készíti. Ez pedig minőségbeli változást eredményez. A műtárgy megfejtésre, értelmezésre ösztönöz, minden egyes befogadó esetében más olvasatot generál. A művészet vonzereje éppen ebben, a különbözőséget megengedő, feltételező és hangsúlyozó voltában rejlik. Ugyanakkor a transzcendencia hiányától szenvedő modern ember, a művészet révén ezt a szomját is csillapítani tudja.

A hagyományos világrendben, ahol a szent és a profán egyaránt része volt a hétköznapi életnek, a művészet a közösségi életben betöltött szerepe révén, bizonyos konvenciók ismeretében mindenki számára dekódolható volt. Így a színház is a közösség javát volt hivatott előbbre vinni. Napjainkban azonban a színház (a hagyományos “doboz” színház) térben is elhatárolja magát az utcától, közterektől. Igaz ugyan, hogy léteznek kísérletek, amelyek ennek megszüntetésére irányulnak (pl. a gerilla színház).

Ha a művészet tárgyiasult formái is képesek mozgósítani a vágyat, és tette alakítani, akkor ez annál inkább igaz a színház esetében, ahol a test maga válik jellé, és az élmény többnyire erőteljesebb, hiszen a test sokkal nyilvánvalóbban vesz részt a teremtés folyamatában. Maga a teremtés pedig a néző/befogadó szeme előtt megy végbe, így ez nem a teremtés végtermékével (műtárggyal) szembesül, hanem a folyamattal. A test eszmélésének eredményeként a színház egyre fontosabb szerepet tölt be a tudat dominanciájának társadalmában, és úgy tűnik, hogy a színjátékmű¹² fokozatosan függetleníti magát az írott drámán alapuló színjátéktól, önállóan kezd ismét szerephez jutni. Az írásbeliség teret enged a szóbeliségnek és a testnek, ezt célozzák meg a *commedia dell'arte* felelevenítésére irányuló kísérletek és a performance-ok.

¹² Bécsy Tamás terminológiája; Bécsy Tamás, *A dráma esztétikája*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1988.

Ez utóbbiak abban is különböznek a *commedia dell'arte*-tól, hogy az esetek túlnyomó többségében egyszereplős előadások. Továbbá a szerző-rendező-színész szerepkör egyetlen emberben tömörül, amely rendkívül gazdaságos megoldás, és ugyanakkor a kitűzött célt (a színjátékmű megteremtése) a legközvetlenebb módon valósíthatja meg, mindenféle áttételek, személytől függő akcideneciák nélkül. Ez lehetővé teszi a “sűrített” üzenetátvitelt, ugyanakkor olyan képességek meglétét feltételezi, amelyek egyenként jellemzőek a szerzőre, rendezőre, színészre.

A mellékjelentések¹³ a mű színészekben létrejövő olvasatai. A performance-művész szándéka pedig az, hogy a néző/befogadó a “szűz”, értelmezés által még nem módosított művel szembesüljön, és annak interpretációját ő maga vigye véghez először. Ilyenformán az élmény, amelyben részesül, intenzívebb. Másfelől a szerző-rendező-színész egyszemélyben való tömörítése totalításra való törekvésnek is felfogható, amely művészi önmegvalósítás is egyben. Mindez csak a test közvetítésével lehetséges, és a vágy, amely a folyamat mozgatórugója, meglehetősen nárcisztikus jellegű. A performance-művész ugyanis nem egy (írott) dráma szereplőjeként jelenik meg az előadáson belül, hanem saját magaként. Énjének két összetevője van: a hétköznapi és a művészi én. A “valaki más”, amely a színész esetében egy szereplő, a performance-művész esetében a saját művészi ént jelenti. Ez utóbbi egy élő, folyamatosan formálódó műalkotás, amely dantói értelemben reprezentál, kifejez és mindezt egy csupán rá jellemző stílusban teszi.

Arthur C. Danto¹⁴ szerint, ahhoz hogy egy műalkotás létrejöhessen, egyszerre három feltételnek kell teljesülnie. Úgy érvel, hogy a műalkotások nem abban különböznek a valóságos dolgoktól, hogy hasonlítanak rájuk, hanem abban hogy reprezentációk, vagyis szólnak valamiről. Ez önmagában azonban nem elegendő, mivel nem minden reprezentáció műalkotás. Ezért bevezeti a kifejezés fogalmát: úgy reprezentál, hogy közben ezzel mond/kifejez is valamit. Továbbá amit mond/kifejez, egyedi módon teszi. Itt jelenik meg a stílus fogalma, a harmadik tényező, amely nem a reprezentált része, hanem a reprezentálás módjában érhető tetten.

A performance így a művész önnön művészi énje megszületésének feltétele, a tett, amely a minőségbeli változást előidézi. A befogadó számára mindez azért izgalmas, mivel tanúja lehet az átváltozásnak, annak a folyamatnak, amelyből mindig kirekesztettnek érezte magát, és amelyet mindig a titok homálya lengett körül: a teremtésnek. A performance

¹³ 1908-ban Edward Gordon Craig a *The Actor and the Übermarionette* című írásában a színészeket bábuokkal helyettesítő kísérlet megvalósításának szándékáról ír, amely lehetővé tenné a véletlenek sorozatából származó mellékjelentések létrejöttét.

¹⁴ Arthur C. Danto, A közhely színeváltozása, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1966.

magánügy, a művész elsősorban önmagáért teszi, amit tesz, de nem zárja ki azokat, akik részesülni kívánnak az ő átváltozásának élményében. Hogy mennyire magánügy, abból is kikövetkeztethető, hogy előfordul, hogy a művész közönség hiányában valósítja meg.

Hagyományos színjátékmű esetében a színész a próbák alatt teremti meg a színpadi alakot, az első, közönségnek szóló előadáson a színpadi alak már kidolgozott formában jelenik meg, és az ezt követő előadásokon már csak csiszolódik. Így a néző nagyrészt “kész terméket” kap. A performance egyszeri és egyedi előfordulása miatt azonban az előbb említett tényezők nem érvényesek. A dolgok itt és most történnek, az élmény valódi mind a művész, mind a közönség számára. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a művész nem készül fel az előadásra, hanem azt, hogy ez a fajta felkészülés különbözik a hagyományostól. Tartalmi szempontból többnyire az elgondolás szintjén marad, míg gyakorlati része a “környezet” megfelelő átalakítására irányul. Emiatt a performance többnyire rövid ideig tart, hiszen próba hiányában nem lehet hosszú időtartamú előadást megvalósítani. Vannak azonban kivételek is, azokban az esetekben azonban az idő múlásának kulcsfontossága van. Jó példa erre Stuart Brisley 1973-as berlini performance-a, melynek címe *10 nap, egy angol hazugság, az éhség szabaddá tesz* (*10 Days, An English Lie, Hunger Makes Free*), amely egy 10 napos időtartamot ölelt fel, december 21.-től december 31.-ig.

Brisley volt az egyetlen szereplő, “az alak”. Két egymásba nyíló szobába egy 10m hosszúságú asztalt helyeztek el. Az asztal közepe a küszöbnél volt, és egy szalaggal jelölték. A nézők nem léphettek be az A szobából a B-be. Az A helyiségbe egy lámpát akasztottak a mennyezetre, a B-ben a lámpát az asztalra helyezték. 30 nagy tányért helyeztek el terítékként az asztalra az A szobában, előkészítendő a december 31.-i ünnepi vacsorát. A alak utolsó vacsoráját 7.30-kor költötte el december 21.-én, és a performance 10 napja alatt nem szándékozott többet enni. Este 8.00-kor, miután vacsoráját megette, ételt tettek az asztal közepére jelezve, hogy a performance elkezdődött. 8.30-kor az alak felállt az asztal közepére, és előzőleg elköltött vacsoráját kihányta a kikészített ételre. A performer minden nap bevett 2 multivitamin és egy dextróz tablettát, ivott egy pohár gyümölcslevet és 1 l C vitaminos oldatot. Az ételt, amelyet normális körülmények között elfogyasztott volna, naponta felszolgálták, és a B szoba asztalrészére tették. Az alak felseperte a padlót, aztán leült egy székre az A szobabeli asztalvégre és ott ült este 8.00-ig.

December 31.-én délután fehér virággal, pezsgővel és válogatott fehér étkekkel terítették meg az A szobabeli asztalrészét. A feketébe öltözött, festett arcú alak este 8.30-kor lépett be az A szobába, utat vágva magának az ünnepi vacsorára egybesereglett közönség között. Elsétált a B szobában levő asztal végéhez, rövid ideig mozdulatlanul állt ott, aztán

lassan levetkőzött. Meztelenül ráugrott az asztalra, és kúszni kezdett a rothadó ételmaradványok között. Amikor elérte a kikészített étkeket és utolsó vacsorájának hányadékát, felállt. Néhány percig mozdulatlanul állt a fehér virágok, pezsgő és fehér étkek előtt, aztán leugrott az asztalról, átsétált a tömegen, és elhagyta az A szobát.

A téli napforduló és az újév közötti időszakra való időzítés, a fekete/sötétség – fehér/fény kitüntetett szerepe, a közép jelentősége, a két princípium váltakozása, az önmagába visszaforduló idő, mind a performance rituális jellegét hangsúlyozzák. A táplálék elutasítása az élet elutasítása és a halálvágy megjelenítése is egyben. Ugyanakkor aszkézisként is felfogható, melynek célja a test sanyargatása révén előidézhető lelki megtisztulás, megvilágosodás. A fekete ruhától való megszabadulás és az ezt követő meztelenség a változás kezdete, az élni akarás megnyilvánulása. Ahogy az alak meztelenül/fehéren átkúszik a rothadásnak indult étkek között az asztal közepére, ahol a performance 10 nappal azelőtt kezdetét vette, az élet/fény kezd felülkerekedni a halálon/sötétség. Az egybegyűltek ennek megünneplésére készülnek fehér étkek és virágok között. Az alak viszont nem vesz részt a lakomán és az ünneplésben, hanem elhagyja a szobát. Távozása a vereség megelégedésként, de az önmagába visszaforduló időből kiszakadni kívánó alak gesztusaként is értelmezhető. Sőt mi több, a rítus és a performance közti különbség felmutatásaként is interpretálható: a performance felidézi ugyan a rítust, de nem ismétli meg, mert egyszeri megnyilvánulás.

A performance sok esetben kísérletet tesz a test felszabadítására, vagy rámutat annak kiszolgáltatottságára. A vágy, hogy a test beszélni kezdjen, sokszor valós veszélyhelyzetek vagy fájdalom előidézésére készítetik a művészt. Ide sorolhatóak Chris Burden és Gina Pane performance-ai. Chris Burden egyik művében beprézelte magát egy iskolai öltözőszekrénybe, ahol öt napot töltött, Gina Pane pedig törött üveggel beszórt létrákon mászott fel.

Randy Martin¹⁵ szerint a performance a szocializált test vágyteljesítésére irányul. Mivel a társadalmi problémák előbb-utóbb politikai kérdéssé válnak, a performance-ok sok esetben politikai töltettel is rendelkeznek. Chris Burden esetében is a fájdalom és veszély szorosan a testhez, annak épségéhez kötődik, amelyet arra szántak, hogy felébressze az erőszakra érzéketlenné vált társadalmat. Laurie Andersonnál is találunk ilyen jellegű utalásokat. Ilyenformán a test az ellenállás helye lesz, és kiszakítja magát a dominancia logikája alól, illetve a szellem manipulációjának hálójából. A művész intenzív testi jelenléte ugyanakkor ráébreszti a nézőt arra, hogy ő maga is képes önazonosságát igazolni önmaga és

¹⁵ Randy Martin, *Performance as Political Act*, Bergin and Garvey Publishers, New York, 1990.

mások előtt is, ha testében nem fojtja el a tettvágyat, hanem szabad utat enged neki. Bármilyen irányban is hat a vágy, amely létrehívja a tettet, minden esetben körvonalazódni hagyja az egyént a valós életben is.

A testben rejlő megváltás lehetősége

A testiség megszelídített, divatos formában, társadalmi konvenciókat nem sértve szerves része a hétköznapi életnek. Ugyanakkor a megszelídített test képzelet hamis és nyugtalanító, mivel a *testet* nem lehet megszelídíteni. A test örök lázadó (középkori értelemben maga az ördög), egyszerre vonzó és taszító, jó és rossz, biztonságot nyújtó és veszélyes, a lélek és szellem lakóhelye, forma és amorf, élet és halál. Magában rejti azonban az egyén magára találásának lehetőségét a testművészetben (body artban), amely a test természetéből adódóan a konvenciók ellenében hat:

*"A body art és a performance-ok - mint esztétikai jelenségek - kihágásnak minősülnek egy olyan kultúrában, amelyben az érvényben lévő konvencióknak köszönhetően a test valami önmagától eltávolodott dolog."*¹⁶

A tánc, mint hagyományos testművészet, nem a belső ritmusnak ad kifejezést, hanem külső ritmusnak és impulzusoknak, amelyek pontosan megszabják a mozgásokat (koreográfia). Ezzel szemben a testművészet szakít ezzel a hagyománnyal: a külső és konvencionális szabályozás eszméjével; elutasítja azokat az etikai és morális elképzeléseket, amelyek a testben a lélek börtönét posztulálják; közszemlére teszi a test belső ritmusait, vitális időszakait, a művész kapcsolatát saját biológiájával; elkülönül a táncművészettől.

A nyugati kultúrában a test és az önlemondás kérdése szorosan kapcsolódnak egymáshoz. Michel Foucault az *Önmagasság technikái*¹⁷ című írásában erre vonatkozóan két hagyományt különít el, a görög-római és a keresztényt, elemezve a közöttük levő különbségeket és átfedéseket. A szerző az önmagasság technikáin olyan műveleteket ért, amelyeket az egyén a testén vagy a lelkén végez, egyedül vagy mások segítségével, annak érdekében, hogy önmaga megváltoztatásával elérje a boldogság, bölcsesség, tisztaság stb. állapotát.

A görögök ezeket a gyakorlatokat a „törődj önmagaddal” alapelvnek megfelelően végezték. Az elvégzendő gyakorlatok két csoportba voltak sorolhatók: olyanok, amelyek

¹⁶ Jorge Glusberg, Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance, in *A performance-művészet*, (szerk.) Szőke Annamária, Artpool- Balassi Kiadó- Tartóshullám, Budapest, 2001., 113.o

¹⁷ Michel Foucault, Az önmagasság technikái, in Michel Foucault, *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 2000., ford. Kicsák Lóránt

meditáció segítségével végezhető, melynek során az alany elképzei, hogy mit cselekedne, hogyan reagálna egy bizonyos helyzetben és olyanok, amelyek a *gümnasztia*¹⁸ körébe tartoznak. Ez utóbbiak valós helyzetekben történő gyakorlást jelentettek, nem a képzelet edzését. Lényegük „egyfajta permanens önvizsgálat, melyben az egyén önmaga cenzora.”¹⁹, céljuk pedig a *valóság* mélyebb megtapasztalása és az Én megerősítése.

Ezzel szemben a kereszténység mint üdvösség-vallás, mutat rá Foucault, „az egyént egyik realitásból a másik realitásba, a halálból az életbe, az időből az örökkévalóságba”²⁰ vezeti. A lélek tisztasága az igazság megtalálásának záloga, amely az önismeret segítségével és a szent szöveg ismeretével érhető el. A megvilágosodáshoz²¹ két út, két technika vezetett: az egyik „a bűnbánó és vezeklő szituációjának teatrális kifejeződése, a bűnös státuszának megnyilvánítója”, a másik „a szubjektum saját akaratáról és önmagáról való lemondásának modelljét képezi, a mesternek való abszolút engedelmesség”²² révén. Ilyenformán az önfeltárlkozás mindkét esetben az *önlemondás* eredménye.

A testi szenvedés a pokollal és a purgatóriummal kapcsolatos középkori víziókban nyilvánvalóan jelen volt, ahol a bűnhődés elsősorban a test büntetése. Az aszkézis szenvedést mér a testre, ugyanakkor célja nem a büntetés, hanem Krisztus szenvedéseivel való azonosulás, lelki megtisztulás. Számos szent esetében ez önkínzással járt, példaként ez a 13. sz.-i Sziléziai Szent Hedviget, Árpád-házi Szent Erzsébet nagynénjét említhetjük, aki önkorbácsolása miatt vált híressé. A test megvetendő, mert kísértésnek van kitéve, gyenge és ezért veszélyezteti a lelket.

A szenvedés motívuma gyakran előfordul a testművészetben is, nem ritka az önkínzás vagy a vallásos szimbólumok felvonultatása sem, de a művész célja teljesen más, mint a középkori szentek esetében. A test esendősége ellenére felértékelődik, és ereje éppen esendőségében rejlik, a szenvedés és meztelenség őszinteség, bátorság és akarat egybefonódását jelenti, jelzés értékű. Nem önfeladás és Krisztussal való egyesülés a célja, hanem éppen ellenkezőleg az önmagára találás saját testének szenvedése révén, amely kizárólag az övé és senki másé. A test itt érték és nem a megvetés tárgya, elvezet a legbensőbb lényegig, rehabilitálódik.

¹⁸ „edzés”, „gyakorlás”

¹⁹ Michel Foucault, Az önmagasság technikái, in Michel Foucault, Nyelv a végtelenhez, Latin Betűk, Debrecen, 2000., ford. Kicsák Lóránt, 362.

²⁰ idem, 363.

²¹ amely nem más, mint önfeltárlkozás

²² idem, 369.

A szenvedés-centrikus performance-ok áldozathozatalról szólnak, amelyekben a sokkoló, stresszt előidéző tényezők a nézők passzívítását hivatottak felszámolni. Amennyiben ez sikerül a szemlélő az áldozathozatal szertartásának aktív résztvevője lesz.

Arthur C. Danto a diszturbatív művészet megnyilvánulásaként tartja számon ezeket a performance-okat, és a zavarkeltést a következőképpen definiálja:

„Diszturbációnak azt nevezem, amikor a művészetet az élettől elszigetelő fal eltűnik, erre pedig a felkavaró dolgok ábrázolásai nem képesek, mivel pusztán ábrázolások, s ennek tudatában szemléljük őket. A valóságnak tehát valamilyen módon a diszturbatív művészet részévé kell válnia, méghozzá többnyire egy önmagában is felkavaró valóságnak: obszcenitásnak, meztelenségnek, vérnek, ürüléknek, csonkításnak, valódi veszélynek vagy fájdalomnak, a halál tényleges lehetőségének. Méghozzá a művészet lényegi részeként (...).”²³

A zavarkeltés egyik megnyilvánulásaként tekinthető Marina Abramovic „darabja”, aki 1975-ös akciójában (Tamás ajkai) egy kiló méz és egy liter vörösbor elfogyasztása után, egy borotvával csillag alakú sebet ejtett hasán, majd véresre korbácsolta testét. Aztán elnyúlt egy kereszt alakú jégtömbön miközben felülről infravörös lámpa égette testét, amitől sebe erősen vérezni kezdett. A közönség 13 percig bírta nézni tétlenül, aztán elrángatták a pódiumról.

Marina Abramovic akciója maradéktalanul felvonultatja a fájdalom-központú performanszok jellegzetes jegyeit. Kíváncsisága a tudat és a test viszonyának módosulására irányul, amelyet a testi fájdalom és szenvedés idéz elő. A művész valójában saját tűrőképességének határait firtatja, ugyanakkor a szenvedés és a tettében megnyilvánuló bátorság révén átlép egy másik, magasabbrendű dimenzióba. Egy olyan dimenzióba, amelynek létezésében a bibliai Tamás mindaddig kételkedik, amíg saját szemével meg nem tapasztalja, amíg meg nem láttatják vele. A kockázat az akció része, hiszen nem tudhatja biztosan, mi lesz a közönség reakciója. A performance-ban megjelenő szimbolikus tartalmakat közvetítő elemek jelenléte, a méz, a bor, az ötágú csillag, a feszület, nyitva hagyják a jelentésképzés folyamatát.

Egy másik művében a *Belégzés-Kilégzés*-ben bedugott orrlyukakkal Abramovic addig csókolózott partnerével, míg mindketten el nem ájultak a ki- és belélegzett elhasznált levegőtől. Az akció „egyszerűsége” ellenére mégsem közvetít egyértelmű jelentést, hanem sokkal inkább *jelentéseket*. Értelmezhető „gyerekes” kísérletként, vagy egy párkapcsolatra

²³ Arthur C. Danto, *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?*, Atlantisz, Budapest, 1997., 134.

vonatkoztatva, de ugyanez a cselekvéssor eszméletvesztés helyett, a „másik” életének megmentését is eredményezheti.

Az önveszélyes performance-ok egyik amerikai képviselője, Chris Burden *A mennyország kapujában (Doorway to Heaven)* című darabjában stúdiójának küszöbére állt, amely a Venice Boardwalk-ra nézett. Néhány néző jelenlétében a művész 2 elektromos vezetékkel helyezte mellkasára. A vezetékek érintkeztek és szikráztak, megégetve a művészt, de megvédve őt az áramütéstől.

A művész a performance-művészetre jellemző határhelyzetet szó szerint előidézi. A valódi életveszélyben levő performer egy pillanatra az élet és halál küszöbén időzhet, ahol ő maga lesz a műalkotás. A performance-ról készült fotó abban a pillanatban kapja lencsevégre a művészt, amikor testét megvilágítják a szikrák, és ettől a villanás idejére szoborszerűvé válik. Az önveszélyes performance-okban a fájdalomkeltésre irányuló cselekvés valóban megtörténik, és az okozott fájdalom is valódi. Ezzel a művészi gesztus része lesz a valóságnak, és felszámolja a műalkotás közvetettségét.

A szokványostól eltérő, teljesen más kapcsolat alakul ki a művészettel, mivel itt a művésznek egzisztenciális döntést kell hoznia.

„A művészettel többnyire nem ilyen a kapcsolatunk: nagyon másféle művészeti térbe kerülünk tehát, olyan térbe, amelyet a művészetfilozófia egyáltalán nem tart számon a művészet lehetőségei között.”²⁴

Fellazítja azokat a határokat, amelyeket a nem diszturbatív művészet tiszteletben tart. Ilyenformán a közönség és a művész valamint a mű közötti kapcsolatra bizonytalanság nehezedik, „mivel ez a művészet felmondja a közönség jogait rögzítő szerződést. S pontosan ezért a művész sem tudja, hogy mi fog történni vele (...).”²⁵

A fájdalomközpontú performance-okban visszaköszön a rítus ősi, nyers ereje és átlényegül modern művészetté, úgy hogy a nietzschei reprezentáció mindkét értelme felismerhetővé válik. Arthur C. Danto²⁶ elemzése alapján ez úgy foglалható össze, hogy a reprezentáció első értelme a szó szoros értelmében vett jelenlét, a *megjelenés*, míg a második valaminek/valakinek a megjelenítése, ahol a valamit/valakit valami más *helyettesíti*. Szó szoros értelmében való jelenlét, mert a művész valós személy, ahogy az elszenvedett fájdalom

²⁴ Arthur C. Danto, *Hogyan semmisítette ki a filozófia a művészetet?*, Atlantisz, Budapest, 1997., 137.

²⁵ idem, 138.

²⁶ Arthur C. Danto, *Műalkotások és puszta valóságos dolgok*, in *A közhely színeváltozása*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996.

is az, de a valós személy a tett és a merészség révén átlényegül, és mintegy közelít a hős paradigmájához. A performance azonban nem közösségi jellegű abban az értelemben, ahogy a rítus annak nevezhető, mivel a művészi gesztus pusztán a művészre irányul, a néző pedig nem feltétlenül osztja a performer világlátását. A tragikum éppen a gesztus magányosságában keresendő, mert az igazi hős saját közössége megmentésére siet, amiről ebben az esetben nem lehet szó. A tett csupán *emlékeztet* a hősiességre, *felidézi*, de nem formálja meg a hőst. A néző ugyanúgy megtapasztalja ezt a magányosságot, hiszen az élmény sem közösségi, hanem egyéni.

A fájdalomközpontú performance-ok így szegülnek szembe a hagyománnyal, és paradox módon éppen ez által a hagyomány által fejthetik ki hatásukat. Struktúrájuk nemcsak különbözik, hanem sok ponton egyezik is a Richard Schechner által felvázolt társadalmi modellel, melynek alapját a „valós aktusok” alkotják.

„A művészet története a
művészet elnyomásának története
(...)”²⁷

A modern művészet és a művészetfilozófia viszonyáról Arthur C. Danto írásainak tükrében

Arthur C. Danto²⁸ számára a filozófia története a művészet semlegesítésére tett kísérletek összessége. Mindezt kétféleképpen valósítja meg: „a művészet látszattá silányítása” révén, illetve annak némi érvényességet tulajdonítva. Ez utóbbi esetben a művészet „ugyanazt csinálja, mint a filozófia, csak éppen ügyetlenebbül”²⁹. Felhívja a figyelmet arra, hogy „a művészet semmin sem változtat” kijelentés igaz volta kapcsán, a filozófusokra nem jellemző, szokatlanul nagy egyetértés mutatkozik.

Említést tesz a „platóni támadásról”, melynek célja a valóság ellenállását célozta a művészettel szemben a logika segítségével. Kirekeszti a művészetet az „emberi rendből”, ahogy a valóság sem része a „látszatok rendjének”: „a művészet afféle ontológiai nyaralás, távol az embervoltunkat meghatározó gondoktól”³⁰. Platón és Kant is a művészet érdekmentességét hangsúlyozzák.

Szókratész a művészetet igyekezett minél nagyobb mértékben racionalizálni. Így az értelem egyre inkább felülkerekedett az érzelmeken.

„ (...) a filozófus oly mértékben azonosította a szépséget az értelemmel, hogy semmi sem lehet már szép, ami nem racionális. Nietzsche szerint ez a tragédia halála, amely az irracionálisban félelmetes szépséget talál.”³¹

Schopenhauer nézete szerint a művészet lényege, hogy kiemel a kauzális rendből, amely a világra jellemző, és ilyenformán semmin sem változtat. A művészet „metafizikai ablak”, amelyen keresztül megtapasztalható a valóság, és nem tesz hozzá semmit ehhez a tudáshoz, csupán arra való, hogy átnézzünk rajta. „Az esztétikai reakciót tehát nem a műnek kell kiváltania, hiszen az mintegy el akar tűnni, hanem annak, amit a műalkotás

²⁷ Arthur C. Danto, *Hogyan semmisítette ki a filozófia a művészetet?*, ford. Babarczy Eszter, Atlantisz, Budapest, 1997., 18.

²⁸ idem

²⁹ idem, 21.

³⁰ idem, 25.

³¹ ibidem

megmutat(...).”³² Feláldozza magát azért, hogy egy „Másik” érvényre jusson, valójában médiumként funkcionál. Danto ezt a színész munkájához hasonlítja, amely akkor éri el csúcspontját, ha a „színészkedés” nem észlelhető.

Az esztétika, mely szerint a művészek feladata a „szépség előállítása” valójában politikai válasz „arra, amit a művészetben és a nőben egyaránt fenyegető veszélynek véltek (lásd Germaine Greer).”³³ „Ki tudja, nem abból ered-e a műalkotások és a nők közötti párhuzam, hogy mindkettőt az *érzésre* vezették vissza, szemben az *ésszel*?”³⁴

Barnett Newman (1948) ezért tartja fontosnak kijelenteni, mutat rá Danto, hogy a modern művészet a szépség ellen irányul, ez utóbbinak pedig nincs köze a művészet lényegéhez. Duchamp emblemikus piszoárja mindezt jól példázza, ugyanakkor ez a mű valódi filozófiai kérdést feszeget: mi tesz egy tárgyat műalkotássá, ha egy pontosan ugyanolyan tárgy *nem* az? Ezt a kérdést azonban nem teheték fel bármikor, hiszen ahhoz hogy ez megtörténhessen, történetileg lehetségessé kellett válnia. A művészetelméletnek kihívással kellett szembenéznie, mert a hagyományos, ábrázolásközpontú elméletek már nem minden esetben tudták megragadni a modern művészet lényegét, hiszen „léteztek tisztán kifejező művek, amelyekben semmi szerepet nem játszott az ábrázolás”³⁵.

Visszatérve Duchamp *Fountain*-jára az a vélekedés, hogy egy műalkotást elsősorban érzékelés útján lehet azonosítani, hamisnak bizonyul éppen a miatt a tény miatt, hogy külsőleg nem különböztethető meg hétköznapi párjától. Duchamp műve ez utóbbitól abban tér el, hogy műalkotásként elveszti elsődleges funkcióját, hasznosságát. Eltérés mutatkozik a tárgy elkészülte és a műalkotás létrejötte között is, mert a readymade nyilvánvalóan megelőzi a műalkotást.

„Egy művészetfogalom szédítő küzdelmét látjuk itt valamivel, ami meghaladja az erejét; mint egy szerencsétlen óriáskígyó, amely túl nagy falatot kapott be, s nem tudja se lenyelni, sem kiköpní. A művészet végső ellenállását mutatja ez filozófiájával szemben. Mindenesetre „Mutt úr” /Duchamp szignója/ ehhez a tárgyhöz alkotott egy új eszmét, állítása szerint, a mű tehát a tárggyal együtt érvényes, s másfelől a tárgy csak része a műnek.”³⁶

Az áttetszőség tanához képest, a modern művészet előtérbe szeretné állítani magát betöltve azt az ürességet, amelyről a fentiekben szó esett. Fellázad a „médium-lét” ellen, mert meg szeretné mutatni önmagát. Ilyen lehetőséggel bír az, ha valódi tárgyak válnak a művészet

³² Arthur C. Danto, *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, ford. Babarczy Eszter, Atlantisz Kiadó, Budapest, 1997, 37.

³³ idem, 26.

³⁴ idem, 36.

³⁵ Idem, 117.

³⁶ idem, 48.

médiává, amelyeket megszállnak „a hazajáró lelkek”. A mű itt valósággal telítődik. A Duchamp-hoz hasonló művészek „fordított varázstehetséggel megáldott”³⁷ alkotók.

A film és a fényképészet megjelenése után a képzőművész azzal a dilemmával szembesült, hogy az új médiumok megvalósították mindazt, ami sokáig a képzőművészet célja volt, a tovább már nem tökéletesíthető mimézist. Ezért „a perceptuális ekvivalencia teljesen eltűnik a művészetből, s egy teljesen leíró művészetet kapunk, amelyben a perceptuális stimulusokat szavak helyettesítik.”³⁸ A huszadik század a művészet fogalma átalakulásának időszaka, amelyben a modern művészet „destabilizáló erőként” jelenik meg, létrejöttét pedig azoknak a senki által tiszteletben nem tartott határoknak köszönheti, amelyek régen a művészet sajátjai voltak. Az új művészeti formák

*„látszólag arra törekcsenek, hogy a határokat kitégítsák, s mintegy gyarmatosítsák az életet, (...) amelyek sajátosan tünékenyek és meghatározhatatlanok, s amelyeket a zavarkeltés, a felkavarás, avagy a diszturbáció művészeteként”*³⁹ jellemezhetünk, és egy állandó „konceptuális háború” következményeiként foghatók fel. A diszturbatív művészet „regresszív gesztus”, amely a mágiához való visszatérést célozza meg, olyan „mélyről fakadó erővel” próbálva meg kapcsolatot teremteni, amelyeket az idők során háttérbe szorított. Ilyenformán szakítani látszik azzal a művészetfelfogással, mely „a trükkök repertoárját” vonultatja fel és legfeljebb a „felületes vagy illuzórikus mágiával”⁴⁰ mutat rokonságot. E mágikus erőben, illetve abban a hitben, hogy a művészek rendelkeznek ilyennel, gyökerezik a filozófusok művészettől való félelme és azon igyekezete, hogy eljelentéktelenítsék a művészetet, mutat rá A.C. Danto.

A modern művész tudományos módszerességgel kutatja a művészet lényegét, így a modern művészet „kezdettől fogva a lényeg-meghatározások egész sorát jelentette”.⁴¹ A művészetet a huszadik század első feléig a monizmus jegyében telt, melyre a kirekesztés és az esszencializmus volt jellemző. Minden modern művészeti mozgalom csakis az általa kijelölt utat tartotta elfogadhatónak. Danto ezzel kapcsolatban Malevics kijelentését említi, aki 1913-ban kizárólag a kubo-futurizmusban látta megvalósulni az új festészeti ideált. A művész számára így csupán egyetlen helyes út létezett. Ezek a művészeti mozgalmak azonban nagyon rövid életűek voltak, volt közöttük olyan is, mint például az absztrakt expresszionizmus,

³⁷ Arthur C. Danto, *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, ford. Babarczy Eszter, Atlantisz Kiadó, Budapest, 1997, 39.

³⁸ Idem 114.

³⁹ Idem, 132.

⁴⁰ Idem, 140.

⁴¹ Arthur C. Danto, *Történetek a művészet végéről*, ford. Perneczky Géza, in *Európai füzetek* (szerk. Perneczky Géza), Első szám, 1999., <http://mek.niif.hu/01600/01654/01654.htm> (az elektronikus változatban oldalszámok nem szerepelnek)

amely még a második generációt sem érte meg. A pop művészet forradalmával ez a kizárólagosság megszűnt, nem létezett többé „egyetlen történelmileg igaz és helyes út”⁴², a művésznek ettől kezdve szabadságában állt bármit csinálni.

Két egyforma tárgy esetén kinek áll módjában megállapítani, hogy melyik minősül műtárgynak és melyik nem. George Dickie azt a szélsőséges nézetet képviseli, hogy a művészeti világ nyilváníthat valamit művészetté. Danto azonban felhívja a figyelmet arra, hogy ahhoz, hogy valamit művészetnek tartsunk, indokokra van szükség, „státusz-tulajdonító” indokokra, és felteszi a kérdést, hogy kik is valójában azok, akik a művészet világához tartoznak.

„(...)először is a művészeti világnak akkor tagja valaki, ha részt vesz abban, amit az indokok diskurzusának nevezhetnénk, és másodszor, a művészet történeti jellegű, mivel az indokok történetileg kapcsolódnak egymáshoz. A Brillo Box⁴³ azért szólt akkorát a művészetben, mivel akkoriban sok olyan vonást nem tekintettek már a művészet lényeges részének, amelyeket régebben alapvetőnek tartottak, eladdig, hogy a művészet meghatározása már annyira elbizonytalanodott, hogy lényegében bármi lehetett művészet. Az volt a művészeti világ tagja, aki ismerte ennek az elbizonytalanodásnak a történetét.”⁴⁴

Olyan művek esetén, amelyek elsők és ismeretlenek a maguk nemében, a művészeti világ elméletet állít fel magyarázatukra, hogy ennek alapján értékelhesse őket. A kritika, írja Danto, hasonlóan a tudományhoz, hipotéziseket hoz létre, hogy aztán módosítsa őket.

„a nyugati művészet játékszabályai szorosan összekapcsolódtak a kritika egyik formájával (...). Művésznek lenni ebben a művészeti világban annyit tesz, hogy állást foglalunk a múlttal szemben, s ezzel elkerülhetetlenül azon kortársainkkal szemben is, akiknek álláspontja eltér a miénktől. A mű tehát rejtett kritika arról, ami korábban volt, és ami lesz. Ez pedig azt jelenti, hogy a mű megértéséhez rekonstruálnunk kell a művet motiváló történeti és kritikai látásmódot.”⁴⁵

Danto szerint a műalkotások megértése elsősorban intellektuális tevékenységet feltételez, és nem érzéki stimuláció révén valósul meg. Az értelmezés az, amely átemeli az anyagi tárgyat a műalkotások közé, transzfiguratív (átváltoztató) szerepe van.

A hatvanas években a pop-art és a minimalizmus művelői bebizonyították, hogy nem létezik már semmilyen megkötöttség, amely a műalkotás kinézetét meghatározná. „ (...) A

⁴² Arthur C. Danto, *Hogyan semmisítette ki a filozófia a művészetet?*, Atlantisz Kiadó, Budapest, 1997, 219.

⁴³ Andy Warhol műve

⁴⁴ Arthur C. Danto, *Hogyan semmisítette ki a filozófia a művészetet?*, Atlantisz Kiadó, Budapest, 1997, 155.

⁴⁵ idem, 164.

művészet és nem-művészet között nem vizuális, hanem konceptuális jellegű a különbség.”⁴⁶ Elérkezve ehhez a megállapításhoz a pop-art és a minimalizmus átengedte a kutatást a filozófiának, felszabadítva ez által a művészeket, és lehetővé téve a pluralizmus kibontakozását a hetvenes években, amely azóta is jellemzi a művészetet. „(...) A művészet elérte az öntudat küszöbét, s ezzel saját filozófiáját.”⁴⁷ Felszabadult a történelem befolyása alól, mivel nem volt már egy történelmileg helyes irány, amelyet követni kellett, és elkezdődött „a művészet történelem utáni korszaka”. Ebben az volt a rendhagyó, hogy míg korábban egy művészeti korszakot egy bizonyos művészeti stílus jellemzett, addig most egyetlen korszakot számos művészeti stílus jellemez. Ezt nevezi Danto a mély pluralizmus korának.

A művészet egyike a szellem⁴⁸ (világszellem) szakaszainak, amelyben megvalósul „a szellem visszatérése a szellemen át”⁴⁹, bejárva az önismerettől az önmegvalósításig tartó utat.

„(...) a művészet filozófiai történetének lényege az, hogy a művészetet végül felszívja magába saját filozófiája, s ezzel bebizonyítja, hogy az önismeret valódi lehetőség, s létezik olyasmi, aminek léte önismeretből áll.”⁵⁰

Történeti jelentősége (a művészeté) abban nyilvánul meg, hogy nélküle nem létezne művészetfilozófia. A modern művészet jellegzetességeit firtatva, Danto megállapítja, hogy

„a művészet egyre inkább függvénye saját elméletének, vagyis az elmélet nem külsődleges többé ahhoz a világhoz képest, amelynek magyarázatára törekszik, hanem saját tárgyának megértése során önmagát is meg kell értenie. (...) a művészet végül feloldódik az önmagára vonatkozó tiszta gondolatban, s csak saját elméleti tudatosságának tárgyaként őrződik meg valami belőle.”⁵¹

Ami pedig a diszturbatív művészetet illeti, Danto értékeli azoknak a művészeknek a bátorságát, akik a ráció teljhatalma előtti állapotot kísérlik meg újrateremteni, ugyanakkor ez a „re-kreáció” nem más, mint „rekreáció”⁵². Véleménye szerint azonban, ha Wagnernek nem sikerült ezt megvalósítani, akkor olyan művészeknek sem sikerülhet, mint amilyen Laurie Anderson. Ugyanakkor bevallja, hogy számára nem jelent élményt a diszturbatív művészet, mivel szálnalmasnak és hiábavalónak érzi, és mindig kívül marad rajta.

⁴⁶ Arthur C. Danto, *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?*, Atlantisz Kiadó, Budapest, 1997, 221.

⁴⁷ Idem, 226.

⁴⁸ Danto itt Hegelre hivatkozik

⁴⁹ Idem, 124.

⁵⁰ ibiIdem

⁵¹ Arthur C. Danto, *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?*, Atlantisz Kiadó, Budapest, 1997, 125.

⁵² Idem, 146.

Arhtur C. Danto művészettel és művészetfilozófiával kapcsolatos eszmefuttatásainak rövid áttekintése azért bírhat jelentőséggel, mert a művész filozófiatanáráként⁵³ minden bizonnyal nagy hatással volt Laurie Anderson gondolkodására és művészetére.

⁵³ a Columbia University-n

A PERFORMANCE ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSE

A performance meghatározása

Még mielőtt elkezdénénk a különböző performance-modellek elemzését, különbséget kell tennünk a hagyományos színház újrateatralizálására irányuló törekvések (Pirandello, Brecht, Beckett, Heiner Müller stb.) és a performance-jelenség között még akkor is, ha nyilvánvaló átfedések és kölcsönhatások szép számmal akadnak.

A különbségek a következőképpen vázolhatóak fel: az újrateatralizálási kísérletek a színházon belül mentek/mennek végbe (a dráma megkérdőjelezése), továbbra is beszélhetünk azonban szerzőről, rendezőről (aki néha azonos a szerzővel) és színészekről, vagyis az előadás szereplői szakmabelieknek számítanak; a performance-ok előadói viszont „amatőrök”, mert a legtöbb performance-művész a képzőművészet (pl. Laurie Anderson, Pauer Gyula) és az irodalom (pl. Vito Acconci, Hajas Tibor) felől közelít a színházi jelenséghez. Ezért elmondható, hogy számukra az előadás saját művészeti ágazatuk határainak feszegetését jelenti, és annak teatralizálására tett kísérletként fogható fel. Az is nyilvánvaló különbség, hogy az első esetben a darabnak írásos nyoma van (ezért bármikor és bárki által újra megrendezhető), a másodikban azonban ilyesmiről nem beszélhetünk, így ha mégis ismételt előadásra kerül a szöveg, az előadás csakis a művész segítségével valósulhat meg. Előfordulhat, hogy a művész mégis a közönség rendelkezésére bocsátja a szöveget (lásd Laurie Anderson 1995. jún 27-i budapesti előadása), de ebben az esetben sem az a cél, hogy a művet újra színre vigyék, hanem a hátrahagyott szöveg az élő előadás dokumentálására szolgál, arra, hogy a néző a későbbiekben feleleveníthesse a látottakat a saját maga számára. A performance-művészek többsége egyszer adja elő művét (Laurie Anderson esetében ez többnyire nem helytálló), de megtörténhet, hogy a performance-ról készült fényképek vagy a performance-ban szerepet játszó tárgyak hátramaradnak dokumentálás céljából.

Laurie Anderson saját performance-ai kapcsán erről a következőket mondja:

„Régebben nagyon büszke voltam arra, hogy nem dokumentáltam a munkámat. Úgy éreztem, hogy mivel nagyrészt az időről és az emlékezésről szólt, ilyen módon kell feljegyezni

- az emberek emlékezetében- az összes elkerülhetetlen torzulással, asszociációval és értelmezéssel. Fokozatosan azonban megváltozott a véleményem arról, hogy megörökítem-e az eseményeket, mert az emberek ilyen dolgokat mondtak: „Nagyon tetszett az a narancssárga kutya az előadásában!” És soha nem szerepelt narancssárga kutya az előadásomban. Ezek után elkezdtem nyilvántartani a dolgokat. Egyszerűen nem akartam, hogy elenyésszenek.”⁵⁴ (fordította Pogány Csilla)

A fentiekben említett különbségekre (színházi előadás és performance közötti különbség) világít rá Kappanyos András és Beke László.

Kappanyos András⁵⁵ rámutat arra, hogy a képzőművészet sokkal később fedezte fel az efemerséget, mint a színház, amelynek ez alapvető jellemzője. Ezért a performance sokkoló hatása jobban érvényesül, ha a képzőművészet felől közelítjük meg, mivel a színházi nézőknek már megvannak a bevált védekezési mechanizmusai, amelyeket a performance megkerülni szándékszik.

Beke László⁵⁶ a performance-ban az önarckép műfajának meghosszabbítását látja, amelyre a „Selbstdarstellung” (önbemutató) jellemző. Pontosan emiatt a performance-művész szándéka az, hogy egy csakis önmagára jellemző nyomot hagyjon a világban, amelyben minden, ami individuális, eltűnőben van (a tömeg és az arctalanság, a tucatáru stb. válik uralkodóvá). Ugyanakkor ezt többnyire úgy teszi, hogy azt sugallja, erre a hétköznapi ember is képes. Bóna László ezt úgy fogalmazza meg, hogy minden emberben csak az számít élőnek, ami különbözik egy másik embertől.⁵⁷

A képmás kérdése Arthur C. Dantonál is felmerül a „mágikus művészet” kapcsán, melyhez a performance is sorolható, mint olyan műfaj, amely azt a ritka felfogást tükrözi,

⁵⁴ Laurie Anderson, Foreword. This Is The Time And This Is The Record Of The Time, in RoseLee Goldberg, Performance. Live Art Since 1960, Performance Art from Futurism to the Present, Thames and Hudson, repr. 1996, 6.

I myself used to be very proud that I didn't document my work. I felt that, since much of it was about time and memory, that was the way it should be recorded – in the memories of the viewers – with all the inevitable distortions, associations and elaborations. Gradually I changed my mind about making records of events because people would say things like, „I really loved that orange dog you had in that show!” And I never had an orange dog ever. I started to keep track of things after that. I just didn't want it to disappear.⁵⁴

⁵⁵ Kappanyos András, „Kettő vagyok: alany és tárgy” Hajas Tiborról, in in *NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. Deréki Pál és Müllner András, Ráció Kiadó, 2004.

⁵⁶ Beke László, Az emberi test és a médiumok – képzőművészet és színház között, in *Médium/Elmélet*, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám- Intermédia, Budapest, 1997

⁵⁷ Bóna László, Színházzal terhes világ, Másvilág, Bölcsészindex, Budapest, 1985., 9.-15.

„amely szerint az ábrázolás tárgya ténylegesen jelen van a képben”⁵⁸. Danto példaként a bizánci képtisztelőket is említi, akik a szentképekben a szentek misztikus jelenlétét élték meg.

Ami pedig a diszturbatív művészet és a színház viszonyát illeti, úgy véli, hogy a diszturbatív⁵⁹ művész egy színház előtti, primitívebb viszonyra törekszik a közönséggel, amelyet mélyebbé, mágikusabbá kíván tenni annál, mint amit egy színházi előadás megenged.

*„ ... önmagát is átalakítja, levetkőzi a színházi távolság dekontextualizáló atmoszféráját, és kapcsolatba lép a valósággal. A diszturbatív művész bizonyos értelemben feláldozza magát azért, hogy általa átalakulhasson a közönség, még ha talán csak egy pillanatra is, amikor a színészt valami idegen erő veszi birtokba. Röviden, arra vállalkozik, hogy visszaadjon valamit a művészetnek abból a mágikus erőből, amely lefoszlott róla, amikor művészetté lett.”*⁶⁰

Ami a performance megkülönböztetését illeti más, hozzá közel álló művészeti formáktól, Kappanyos András a következőképpen tesz kísérletet ennek körülírására:

*„Performansz, happening, akció egymást átfedő fogalmak, ugyanannak a jelenségkörnek különböző aspektusai. A performansz színházi jelleget implikál: mindenesetre a nézők elkülönülnek az előadó(k)tól, sőt jellemzően a színpad is a nézőtértől; van előre rögzített időpont és helyszín; a meglepetés-faktor csak arra terjed ki, mi fog történni. A happeningben a művész elindít egy folyamatot vagy létrehoz egy kísérleti helyzetet és várja a nézők reakcióit. E reakciók a nézőt társalkotóvá minősítik át, az lesz a mű, ami – általa – megtörténik. Az akció fogalma még a közönség jelenlétét sem feltételezi (pl. Schwarzkogler művei, Hajas body art-fotói ilyenek) vagy, ha nyilvános, akkor nem kötődik semmiféle előzetes egyezményhez (helyszín, idő, résztvevők). A nyilvános akció könnyedén átcsaphat happeningbe és a színházias körülmények között előadott akció nyilvánvalóan performansz. Performansz is átcsaphat happeningbe (ha a közönség „elszabadul”), de ez inkább az előadók szándéka ellenére történik.”*⁶¹

A performance megnevezést először a 70-es években használták efemer, időhöz kötött, folyamat-orientált műveket létrehozó konceptuális és feminista művészek esetében. Sokan a modern és posztmodern paradigmaváltás bekövetkeztével magyarázzák megjelenését, amely a

⁵⁸ Arthur C. Danto, *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, ford. Babarczy Eszter, Atlantisz Kiadó, Budapest, 1997, 141.

⁵⁹ felkavaró, zavarkeltő regresszív művészet, amely vissza kíván térni a mágiához

⁶⁰ idem, 145.

⁶¹ Kappanyos András, „Kettő vagyok: alany és tárgy” Hajas Tiborról, in *NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. Deréki Pál és Müllner András, Ráció Kiadó, 2004, 125.

tárgyasult művészetet egy nyitottabb műideállal helyettesíti, amelynek lényege a művész, mű és befogadó között végbemenő „tranzakcióban”⁶² rejlik. Interdiszciplinaritását, együttműködést igénylő és hierarchia-ellenes voltát, esetlegességét és meghatározhatatlanságát posztmodern jegyeknek vélték, de Robyn Brentano⁶³ felhívja a figyelmet arra, hogy mindezek a jellemzők a modernista kísérletekre (dada, futurizmus) és a hagyományba ágyazott formákra (rítusok) is igazak.

A színházi jelenség elemzése szempontjából, legyen az antidráma vagy performance, kulcsfontosságú az individuum kérdése, mivel az „új ember színházában”⁶⁴ „a hős helyrehozhatatlanul szétesett”⁶⁵.

*„A nem-individuális ember torz- és rémképeit a színház olyan képekkel ellenpontozta, amelyek a régi vagy idegen kultúrák dramatikus formáiban modellált világot elevenítették fel: nagy szerepet játszott a görög tragédia, a középkori misztériumjáték, a spanyol barokk, a barokk szomorújáték, a (lengyel, ír, spanyol) népi szokások, játékok és ünnepek, illetve a japán Nó-színház.”*⁶⁶

A performance esetében sem beszélhetünk egyéni alakokról, jellemekről. A performance szereplője ugyanis bizonyos értelemben már túlmutat az individuumon, mint ahogy az Dionüszossal⁶⁷ történik a hozzá kapcsolódó rítusban, ugyanakkor a művésznek mégis fontos szerep jut az újjászületésben, amely a közvetítés funkciójának betöltésében nyilvánul meg. A performer tehát *médium* (Beuys-nál a kés, Andersonnál a golyó metaforája), amelyen keresztül megnyilatkozik a *valóság* áttörve magát a *látszatvalóságon*. Az előadó, akár egy hangszer, csakis rá jellemző hangnemben és érzelmekkel tölti be a közvetítő

⁶² Robyn Brentano, *Outside the Frame: Performance, Art and Life*, in *Outside the Frame and the Object. A Survey History of Performance Art in the U.S.A. since 1950*, Catalogue published by the Cleveland center for Contemporary Art, 1994

⁶³ idem

⁶⁴ Erika Fischer-Lichte nevezi így a 20.sz. színházát *A dráma történetében*, ford. Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs 2001

⁶⁵ Erika Fischer-Lichte, *A dráma története*, Jelenkor Kiadó, Pécs 2001, 600., ford. Kiss Gabriella

⁶⁶ idem., 600.-601.

⁶⁷ „A szétszaggatott, feldarabolt Dionüszosz kettős természetű isten: dühödt, kegyetlen démon és kegyes, szelíd uralkodó. (...) A (...) remény azonban Dionüszosz újjászületése volt, amit, így sejtjük, az individuáció végének kell tekintenünk: e harmadik Dionüszosz eljöveteleért harsant fel a (...) mámoros örömeinek. (...) máris együtt találjuk a mélyre tekintő pesszimista világnézet valamennyi alkotóelemét és egyszersmind a tragédia misztériumát is: azt az alaptételt, hogy minden létező dolog egységet alkot, azt a felfogást, hogy minden baj ősoka az individuáció, s a művészetbe vetett örömteli reményt, hogy az individuáció átkából kivezet és megteremti az ismét helyreállított egység sejtelmét.”, F. Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Európa Kiadó, Budapest, 1986, 86.-88.

szerepét, az előadás azonban nem róla szól, hanem a közvetítésről. Ezért érezzük azt, hogy bármilyen személyes történetet is mesél Laurie Anderson, a lényeg a mesélésben rejlik és nem az előadó személyében.

A performance-ok a szereplők számát tekintve is különbözhetnek. Vannak többszereplős performance-ok, mint például Robert Wilson vagy Richard Schechner performance-ai, de a legtöbb performance többnyire egyszereplősnek mondható.

Anthony Howell⁶⁸ a szóló performance-okat egy időn átvezető útnak („route through time”) tekinti, amelyet az előadó tetteivel jár be (testével, ruhájával, felszerelésével). Ebben az esetben szükség van arra, hogy a performer önmagán kívülre helyezze a performance-ot, így ő válik a dolgok mozgatójává az előadás mikrokozmoszán belül. A szóló performance többnyire a láthatatlan dolgok megnyilatkozásáról szól. Howell arra is utal, hogy a performance Ad Reinhardt⁶⁹ színházról alkotott elképzeléséhez közelít a leginkább, ő ugyanis úgy vélte, hogy a színházi jelenségben minden művészeti ágazat függetlenedni kíván a másiktól, és nem illusztrálni akarja a másikat, mint ahogy az Arisztotelésznél megfigyelhető a mimézis révén.

A reprezentáló hagyományos színházzal ellentétben a performance valós tetteket feltételez, ezért fontos eleme a hitelesség.

„Mivel a szépséget határterületeken keresi, szükségszerűen el kell jutnia a „végső kérdések”-ig. Hogy hiteles legyen, nem nyúlhat fikcióhoz, nem mímelheti a veszélyt /a fájdalomközpontú performance-ok esetén/ viszont művészetben belül akar maradni, ezért a realizálásában sohasem megy el a végsőig.”⁷⁰

Meghatározatlansága, közvetlensége, nyitott formája, interaktív médiuma lehetővé teszi, hogy a néző szembesüljön a legfájóbb tényekkel.

A küszöbhelyzet a performance hatásmechanizmusa szempontjából nagy jelentőséggel bír. Dánél Mónika ezt a köztességet a karneváléval rokonítja:

⁶⁸ Anthony Howell, *The Analysis of Performance Art*, Harwood Academic Publishers, 1999. , *The Other And The Other* c. fejezetében

⁶⁹ Teljes nevén Adolf Dietrich Friedrich Reinhardt amerikai absztrakt expresszionista/minimalista festő (1913-1967)

⁷⁰ Beke László, *Az emberi test és a médiumok – képzőművészet és színház között*, in *Médium/Elmélet*, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám- Intermédia, Budapest, 1997, 152.

„A performansz kétértelműsége, a karnevál ambivalenciája⁷¹ olyan közteséget, küszöbhelyzetet teremt, amely meghatározó vonása a neoavantgárd poétikának is. A klasszikus avantgárd lázadó, tagadó újításaihoz képest a neoavantgárd karneváli vidámsága úgy teremt, újít meg, hogy viszonyul, értelmez, kettősségeket, kétértelműségeket hoz létre, szétszálazza a hagyományt (műfajokat, médiumokat, nyelveket, mítoszt, vallást, kulturális értékeket stb.) ugyanakkor újrhangszereli, átértelmezve újraalkotja.”⁷²

A karnevál szubverzív jelenség (ebben is hasonlít a performance-ra), mivel lehetővé teszi a tömegeknek, hogy a karnevál idejére megváltoztassák a társadalmi viszonyokat. Így ők rövid időre kisajátíthatják maguknak a hatalmat azáltal, hogy lebontják, megszegik az uralkodó normát. A hatalmat jelképező alakot (pl. a királyt) rituálisan lefejezték, és a fennálló társadalmi rendet kigúnyolták. Így a karnevál a testen keresztül megnyilvánuló ellenállás helyének tekinthető.⁷³ Ugyanakkor a karnevált a sokszínűség, a kevert jelleg jellemzi.

„Mindezek a vidámság elve alapján szervezett formák rendkívül élesen, mondhatni elvileg különböztek a komoly, hivatalos, egyházi és feudális-állami szertartásoktól és ceremóniáktól. A világnak, az embernek és az emberi viszonyoknak egy teljesen más, hangsúlyozottan nem hivatalos, egyházon és államon kívüli aspektusát mutatták fel; hivatalos világ pandanjaként építettek fel egy másik világot, egy másik életet, amelyben valamilyen mértékben minden középkori ember részt vett, s amelyben bizonyos ideig mindannyian éltek.”⁷⁴

A karnevál jelenlétére utalnak az Anderson-performance-okban a groteszk (angyalok bombabakancsban), az irónia, a hierarchia-ellenesség (Mr Zero) és az irodalmi nyelvre nem jellemző nyelvi fordulatok („Hey, sport”). Maszk helyett (Anderson ritkán visel maszkot) a hang segítségével (voice of authority/autoritás hangja) változtatja meg nemét.

⁷¹ „a karneváli vidámság ambivalens: vidám, ünneplő s ugyanakkor elgondolkodtató, tagad is és állít is, temeti és újjá is szül” lásd Mihail Bahtyin, A népi nevetéskultúra és a groteszk, in *A szó esztétikája*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1976., 311.

⁷² Dánél Mónika, Nyelv-karnevál, in *NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció Kiadó, Budapest 2004, 102.

⁷³ Randy Martin, Performance as Political Act, Bergin and Garvey Publishers, New York, 1990., *The Body History* c. fejezetében

⁷⁴ Mihail Bahtyin, A népi nevetéskultúra és a groteszk, in *A szó esztétikája*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1976., 305.

Randy Martin⁷⁵ szerint a groteszk, mint alapvető karneváli kategória, a testben lakozó kreativitás ünnepe. A groteszk mindent lealacsonyít, ami absztrakt, spirituális és ideális. Általa valósul meg az átmenet az anyagi létezésbe, ahol a test és a föld elválaszthatatlan egységben léteztek a középkorban.

Kappanyos András a „*Kettő vagyok: alany és tárgy*”⁷⁶ című tanulmányában Umberto Eco modellje segítségével próbálja meg leírni a performance-ot. Vagyis a performance-ban az empirikus szerző és az olvasó által elképzelt mintaszerző egy és ugyanaz, mint ahogy a szereplő is azonos az előzőekkel. Kappanyos rámutat, hogy az irodalomban ez a közvetlenség nem jöhet létre a könyv miatt, amely elválasztja egymástól az empirikus szerzőt és az empirikus olvasót.

„Ezt a közvetlenséget azonban (empirikus szerző, mintaszerző és a hős lényegi azonosságát) csak a performansz tudja megvalósítani a szerző személyes jelenléte és az általa végbevitt „hősi” (olykor szó szerint heroikus) gesztusok révén.”⁷⁷

A performer egyidejűleg „alany és tárgy” vagyis a művész saját teste révén műalkotást hoz létre.

Nemcsak saját testét, de az időt is tárgyként kezeli, mutat rá Földényi F. László⁷⁸, az által, hogy a művész ütközteti az emlékezést a „pillanat hatalmával”. Az előbbi biztonságos (már elmúlt), az utóbbi együtt jár a „megsemmisülés veszélyével” és a fenyegetettséggel.

Erika Fischer-Lichte⁷⁹ a performance két típusát különbözteti meg: az egyik dekontextualizált hétköznapi cselekvések végrehajtását tűzi ki célul, a másik a *kulturális performance-hoz*⁸⁰ (cultural performance) nyúlik vissza. Az elsőre Thomas Schmitt *Zyklus für Wassermeyer* (Vizesvödör-ciklus, 1962) hozza fel példaként, amelyben a művész egy 30 vödörből álló kör közepében térdelt, amelyből egyikben víz volt. A vizet az óramutató járásával megegyező irányban áttöltötte egy másik vödörbe mindaddig, amíg a víz teljesen ki nem lötykölődött. A néző nehezen tudta interpretálni az eseményt, mivel hiányzott a cselekvést pontosabbá tévő kontextus (mint pl. takarítás vagy tűzoltás). Így a befogadó

⁷⁵ Randy Martin: 1990, *The Body of History* c. fejezetében

⁷⁶ Op. cit., in *NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció Kiadó, Budapest 2004.

⁷⁷ Idem., 131.

⁷⁸ Földényi F. László, Tanulj meg felejteni! Erdély Miklós: Ásványgyapot c. írásában, in *A testet öltött festmény*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998

⁷⁹ Erika Fischer-Lichte, Az átváltozás mint esztétikai kategória, in *Theatron* 1999/4., 57-65, ford. Kiss Gabriella

⁸⁰ ezt a fogalmat Milton Singer vezette be *Traditional India. Structure and Change*, Philadelphia, 1959., XII. fejezetében az olyan események leírására mint az esküvő, a templomi szertartás, a szavalás, a játék, a tánc, a zene stb.

számára ez egyaránt jelenthetett bármit vagy semmit. A második esetben olyan kulturális performance-ok jöhetnek szóba, mint a karnevál („The Welfare State”, brit performance-csoport), a gyógyító és ördögűző rítusok (Joseph Beuys), az áldozati rítusok (Hermann Nitsch, Abramovic), vagy a történetmesélés (Laurie Anderson) stb. Különbséget kell azonban tenni a színházi avantgárd és a második típusba sorolható performance-ok között:

„...míg a színházi avantgárd a színházat akarta a kulturális performansz más műfajaiba transzformálni, addig az említett performansz-művészek éppen a kulturális performansz más műfajaiból indulnak ki, hogy művészi performanszba transzformálják.”⁸¹

A 60-as és 70-es évek performance-művészei gyakran nyúltak vissza a rítusokhoz. Az Arnold van Gennep⁸² által tanulmányozott átmeneti rítusok hármas szerkezete (elválasztás fázisa, küszöb- vagy transzformációs fázis, inkorporációs fázisa) a performance-ok esetében is többnyire tetten érhető, mivel ez utóbbiak is státuszváltozással vagy válsághelyzettel kapcsolatosak.

A rítusok megvalósításakor egy erre felhatalmazott személynek meghatározott cselekvéseket kell végrehajtania adott időben és körülmények között, de mi hatalmazza fel a művészt a rítus végrehajtására a befogadó szemében, teszi fel a kérdést Fischer-Lichte Nitsch performance-ait elemezve. A választ a következőképpen foglalja össze:

„Míg ott /a rítusokban/ a mindenki ellen irányuló és mindenkiben meglévő erőszaknak vetnek gátat és tisztítják meg tőle a közösséget, addig itt/ a performance-okban/ az akciók az egyes emberek – a játékosok és a nézők – számára nyújtanak lehetőséget arra, hogy addig ismeretlen és tiltott testi tapasztalatokhoz jusson, amelyeket mindenki a maga módján kapcsol össze a kultúra által rögzített szimbolikus jelentésekkel.”⁸³

A fent idézett írás szerzője a test új koncepciójáról beszél, amely különbözik a színházi avantgárd „motorikus, mozgásba lendülő” és „különböző jelfolyamatok anyagaként használható” testtől. A performance-okban a test „energetikus”, „cselekvéseivel erőt szabadít fel és hatást kelt”, szoros összefüggésben áll az átváltozással. Míg azonban a rítusokban olyan kulturális univerzumról beszélhetünk, amelyet a közösség összes tagja oszt, a performance

⁸¹ idem., 58.

⁸² Arnold van Gennep, *Übergangsriten*, Frankfurt a M.- New York, 1986

⁸³ Erika Fischer-Lichte, Az átváltozás mint esztétikai kategória, in *Theatron* 1999/4., 62., ford. Kiss Gabriella

esetében nem beszélhetünk sem tartós közösségről (véletlenszerű és csak az előadás idejére korlátozódik), sem pedig egy mindenki által osztott világnézetről, mivel „egy művész szubjektív konstrukcióján alapszik”. A nézőket nem kötelezi az az elvárás, hogy egyformán viselkedjenek, mint ahogy ez a rítusnál történik.

Másik fontos különbség, hogy a rítusok az átmenetet hivatottak elősegíteni két identitás között, a performance-okban viszont éppen az átmenet, a liminalitás a cél.

„...a művészi performansz hatására létrejött átváltozás nem két rögzített állapot közötti átmenetet jelent, hanem bármilyen rögzített állapot „elvi” tagadását: leginkább egyfajta állandóan folyamatban lévő, mindig újraképződő, s így permanensen változó énképet feltételez. Az átmeneti rituálékra rájátszó és azokat speciális módon transzformáló művészi performansz tartós állapotot tesz a liminalitást.”⁸⁴

Lea Vergine⁸⁵ a performance-művészetet a következő feltételekkel látja megvalósulni: ha együtt jár a személyiség elvesztésével, ha nem engedi a valóságot betörni az előadásba és felülkerekedni az érzelmeken, ha romantikusan lázad a tárgyak és emberek iránti függőség ellen, ha nyugtalanságot közvetít.

Ami a műfaj társadalmi beágyazottságát illeti, a performance-ot a polgárság entellektüeljei művészetének tartja, akik saját osztályukkal harcolnak, és megpróbálják elválasztani azt, ami *van* attól, ami már *elmúlt* a kultúra újraélesztése érdekében. A performer, Vergine meghatározásában, olyan művész, aki kényszert érez arra, hogy „porondra lépjen”, és tegyen valamit azért, hogy *létezhessen*, hogy túllépjen az érvényben levő erkölcsi normákon.

A „porondra lépés”, a küzdelem a schechneri valós aktusnak is egyik fontos eleme. Richard Schechner performance-elméletét antropológiai alapokra helyezve, kísérletet tesz a közösségi és privát szféra átjárhatóvá tételére. Ezért az elkövetkezőkben röviden bemutatni szándékozom a schechneri performance-modellt. Ezt követi majd a wilsoni performance-modell áttekintése, amelyet az andersoni egyszereplős (a másik kettővel ellentétben) modell részletes bemutatása követ majd a soron következő fejezetekben. Az első kettő áttekintését azért tartom fontosnak, mert a három modell közti különbségek és esetleges azonosságok így jobban nyomon követhetők lesznek.

⁸⁴ idem., 64.

⁸⁵ Lea Vergine, *The Body as Language. Body Art and Like Stories*, in *Body Art and Performance*, Skira Editore, Milan, 2000.,

Richard Schechner performance – modellje

Ami a terminológiát illeti, az angol "performance" szó jelentése "előadás". Ez jelölhet bármely előadóművészeti produkciót, de a hetvenes évektől külön műfajként jegyzik. Ebben az értelemben olyan bemutatót jelent, ahol a művész "élőben", saját testét, személyiségét használja fel a műalkotás tárgyaként és eszközeként, amely valahol a képzőművészet, színház, testművészet és előadóművészet határmezsgyéjén jelentkezik. Richard Schechner, a kortárs színművészet kiemelkedő alakja (rendező, drámaíró, a New York University's School of Arts professzora) tovább tágítja a performance fogalmát azzal, hogy annak nevez minden nyilvános eseményt mind a társadalomban, mind az állatvilágban, amelynek kitüntetett helye és jelentősége van.

A *Valós aktusok. Betekintés az előadás elméletbe*⁸⁶ című fejezetben, a művészetet nem tekinti a *valóság utánzásának*, illetve szellemi állapotok kifejezőmódjának. Rámutat a "valós aktusok" fontosságára, Ez a fogalom egy itt és most történő folyamatot takar.

Ez a meglátás meghaladja Platón⁸⁷ művészetelméletét, amely kimondja, hogy a művészet nem más, mint az élet utánzása, az élet pedig pusztán az ideális formák árnyéka, maga a műalkotás pedig valami eredetinek a képzete vagy képmása, *eikon*.

Arisztotelész⁸⁸, Platón tanítványaként, szintén azt vallja, hogy a művészet mimetikus, de tovább megy ennek pusztá kijelentésénél, és rákérdez arra, hogy mindezt hogyan valósítja meg. Megállapítása szerint a művészet nem dolgokat, nem is élményt, hanem cselekvést utánoz.

Érdeemes figyelmet szentelni a „dráma” szó etimológiájának is, ahogyan azt Schechner meg is teszi:

DRÁMA: a) görög *dran* = csinálni, cselekedni, tenni

⁸⁶ Richard Schechner, *A performance*, Múzsák Kiadó, 1984.

⁸⁷ Platón, *Az állam* (X. könyv), ford. Jánosy István, Gondolat Kiadó, Budapest, 1988.

⁸⁸ Arisztotelész, *Poétika és más költészettani írások*, ford. Ritoók Zsigmond, Bolonyai Gábor (szerk.), PannonKlett, Budapest, 1997. , (Matúra, Bölcsélet)
Arisztotelész, *Politika*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1969.

b) óangol és ófríz *dram* = álom, örömkialtás > angol *dream*

Richard Schechnert elsősorban a színházi jelenség mibenléte érdekli, amelynek alakulását a „kezdetektől” vizsgálja. Mindezt a primitív népeknél jelentkező színházi elemek vizsgálatával kezdi.

Schechner⁸⁹ felismeri, hogy az emberekben egyre inkább megfogalmazódik a teljesség igénye, amely a részvételen alapuló demokráciában, a totális színházban, a médiumok közöttiségben, az integrált elektronikus rendszerekben nyilvánul meg. E teljességigény az alábbiakat feltételezi:

az egész személy.....nem test és szellem
családok.....nem széttöredezett egyedek
közösségek.....nem kormányzás a kormányzottak ellenében
a munka mint játék.....nem elidegenedett munka
művészet ott, ahol vagyunk.....nem távoli múzeumokban
egy békés világ.....nem háborúk és nemzetközi rivalizálás
az ember egy a természettel.....nem ökológiai háború

A jelenkor társadalmi válságának hozadéka nemcsak a teljesség igénye, hanem a haladás és organikus növekedése is. Ugyanakkor megfigyelhetők az alábbi tendenciák: a futószalag rendszernek legyen vége, az emberek forduljanak a művészet felé és váljon belőlük is művész, az „állóvíz” helyett inkább a féktelenség jellemezze őket. Megjelenik a konkrétumra való összpontosítás, amely elveti az elméleteket és a részvételre, élményre, érzéki tudatosságra hívja fel a figyelmet; a vallásos és transzcendentális élmény keresésére. Mindezek meghatározó szerepet töltenek be a *primitív* kultúrákban, és pontosan ezek meghonosításával kísérletezik a modern színház. Az új színház így valójában ősi gyökerekből táplálkozik.

⁸⁹ Richard Schechner, *Valós aktusok: Betekintés az előadás elméletébe* fejezetben, in *A performance*, Múzsák Kiadó, 1984.

Az előadásnak túlélést segítő értéke van, ezzel magyarázható az állati rítusok és játékok megléte. Az állati rítus az erőszakos viselkedés alternatívája. Ugyanakkor a rituális viselkedés az emberi cselekvés teljes skáláját felöleli. Az előadás pedig nem más, mint a rítus különösen felfűtött tere, amelyben a játék játssza a szabályozó szerepet. Primitív népeknél a kreatív állapot azonos a transszal, a tánccal, az eksztázissal. Ausztráliai bennszülöttek szerint az álom állapotában az ember részesül a természet alkotóerejéből.

Az előzőekben már szó volt arról, hogy Schechner milyen fontos szerepet tulajdonít a „valós aktusoknak” a színházi jelenség elemzésekor. Jellemzőiket Schechner a következőképpen foglalja össze:

- 1.) **folyamat:** a darabot és a rendezést a már átéltség, az előadást az élet jelenvalósága jellemzi
- 2.) **következetes, jóvátehetetlen és visszavonhatatlan cselekedetek:** ezek a mi színházunkból jóformán teljesen hiányzanak
- 3.) **küzdelem:** valami kockán forog az előadók, és gyakran a nézők, számára
- 4.) **beavatás:** státuszváltás a résztvevők számára
- 5.) **a tér konkrét és szerves használata:** a teret konkrét módon használják, mint ami megformálásra, megváltoztatásra való (a legegyszerűbb elrendezés a nyílt tér, melynek középpontjában zajlik az előadás)

A nyugati kultúra egyedülálló abban, hogy színház céljára előre elrendezett teret használ, és hogy a nézők mindegyikétől egyöntetű viselkedést vár el, miközben elválasztja őket az előadótól. A nyugati színházak zöme a mimetikus színházi hagyományokra épít, de vannak kísérleti színházak is, amelyek a "valós aktusokat" és a teljességre való törekvést tartják elengedhetetlennek. Ezek inkább a fiatal generációra jellemzőek, és Schechner posztindusztriálisnak nevezi őket. Ide tartoznak a gerilla színházak és az utcai színházak.

Robert Wilson performance-modellje: a képszínház

A 60-as évek New York-jában számos alternatív színházi csoport működött⁹⁰, amelyek újításait a képzőművészetben és táncművészetben zajló legújabb kísérletekre alapozták. Az újfajta színház elvetette a szöveg, forgatókönyv, színész és rendező fogalmát. Jó példa erre Robert Wilson⁹¹ szövege, amellyel a *The Life and Times of Sigmund Freud* (*Sigmund Freud élete és kora*) című előadását reklámozta: „Nincs szükség színházi tapasztalatra”⁹² (fordította Pogány Csilla)

Wilson előadásai a tánchoz hasonló mozgásra és képekre épültek, fontos szerepet játszott bennük az időtartam. Az előadásnak elég hosszúnak kellett lennie, akár 24 óra is lehetett, hogy érvényesülni engedje a gazdag vizuális hatást.

A Philip Glass-al létrehozott és 1976-ban előadott *Einstein on the Beach* (*Einstein a strandon*) című opera, nagy hatással volt az európai színházművészetre. Az előadást először az avignoni festiválon majd a Velencei Biennálén mutatták be. Újdonsága a következő jellegzetességekből adódott: a lassú, alig észlelhető mozdulatokból, amely időt hagyott a nézőnek a gondolkodásra; a képek szokatlanul nagy, a városi épületek méreteivel vetekedő léptékéből. Nem operaénekesek voltak az előadók, színészi játéuk leginkább a zenekari árokra korlátozódott. A jelenetek között nem volt logikai összefüggés, a libretto pedig számokból és szolfézsjelekből állt. Philip Glass elektronikus zenéjét ismétlődő dallamvonalak jellemezték. Wilson és Glass operája új tartalmakkal töltötte meg a Gesamtkunstwerk fogalmát.

A mozdulatlanság állapotát sok művész vizsgálta, mivel a performance-művészek döntő többsége képzőművész volt, és számukra a kétdimenziós statikus kép szolgált kiindulópontul. Robert Wilson performance-ait éppen mozdulatlan és lassú képei (tableaux) tették jellegzetessé, amelyek állandóan változtak, akár csak a világítás és a színpadi

⁹⁰ Lásd erről:

RoseLee Goldberg, *Performance. Live Art Since 1960*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1998, *Theatre, Music, Opera* c. fejezetében

⁹¹ amerikai építész, performance-művész; a Byrd Hoffmann School of Byrds kísérleti performance-társulat megalapítója

⁹² „No Previous Theatre Experience Necessary”

környezet⁹³. Ezek a képek egyaránt ötvözték a megszokottat (mindennapi helyzetekben vizsgálva az embereket) és a szokatlant (a szereplők mozdulatlansága ezekben a helyzetekben). Így a megszokott és a szokatlan között fellépő feszültség bizarr hatást eredményezett. A valós élethez képest, amelyet az idő/tér kontinuum határoz meg, a wilsoni performance-ot a mozdulatlanság/üresség folytonossága jellemzi.

Anthony Howell⁹⁴ szerint a mozdulatlanság üres idő, ezért elengedhetetlenné válik a másik két alapvető tényező, az ismétlés és a meghatározatlanság. A hagyományos színház és a performance közötti különbség leginkább a mozdulatlanság jelenlétében ragadható meg, mivel a performance befogadásának folyamata sokkal inkább egy kép recepciójához közelít, mint egy színdarabéhoz.

A Wilson-performance-ok filmre jellemző vizuális effektusokat is tartalmaztak. Helga Finter *A posztmodern színház kamera-látásában*⁹⁵ a filmnek a színházi jelenségre gyakorolt hatását vizsgálva kitér a Wilson- és Anderson-performance-okra. A képkompozíciót vizsgálva megállapítja, hogy Wilsonnál a „színpadnyílás arányai (kettő az egyhez) tehát egyértelműen az amerikai mozikópia szabványaihoz igazodnak”, ami „a színpad nyitását jelenti”. Ezzel szemben Laurie Anderson esetében ez a szabvány előadásonként változhat, a diavetítés és a filmvetítés pedig lehetővé teszik a tér állandó nyitását és zárását, megteremtve ez által a kinn és a benn érzetét. Wilson a kontrasztnak nagy jelentőséget tulajdonít a színek és a világítás megválasztásában:

*„...a díszletek alapstruktúrája, a kellékek és az alakok ruhája ellentétes színekben ismétlődnek, gyakran egy fekete-fehér kép pozitív és negatív pólusaként. Így, a színekhez rendelt érzelmi értékek segítségével változik a jelentésük is. A világítás rendszerét is a kontrasztivitás szervezi: az ellentéteken alapulva, a fény uralma alatt változik a forma, a szín, a vonal, és rejtett minőségek tűnnek az ember szemébe. Így a fény a vággyal teli pillantás jelölőjévé válik, ami a megértést lehetővé tevő észlelés feltételeként lesz tapasztalható. (...) A fény a részleteket punctumként hangsúlyozó világos-sötét (chiaroscuro) világítás és a szórt, a pillantást az összképre terelő hollywoodi totál között váltakozik.”*⁹⁶

⁹³ lásd erről: Felicia Hardison Londré, *The History of World Theatre From The English Restoration To The Present*, The Continuum Publishing Company, New York, 1999., *Other Experimental Work Since the 1960s* c. fejezetben

⁹⁴ Anthony Howell, *The Analysis of Performance Art*, Harwood Academic Publishers, 1999., *Stillness* c. fejezetben

⁹⁵ Op. cit., in Ellenfény 1998. tavasz, szövegmelléklet, ford. Kiss Gabriella

⁹⁶ Helga Finter, *A posztmodern színház kamera-látása*, in Ellenfény 1998. tavasz, szövegmelléklet, ford. Kiss Gabriella, mivel a szöveget elektronikus formában tette számomra hozzáférhetővé a könyvtár, az oldalszámot nem áll módomban megjelölni

A filmre jellemző képszerkesztés (totálkép, panoráma) alkalmazása a néző szemének kamera-látást kölcsönöz, a képerősség a megvilágítás függvénye. A filmszerűség a képek mozgásában ragadható meg leginkább:

„Itt ugyanis a filmes elveket transzponálják a játzó alakok mozgására, összekapcsolva azt a fény mozgásával vagy a scenikai montázs ritmusával: a normális mozgás, mintha egy lassító kamera lencsén át néznénk, lelassul, miközben a tér megnő és az időkoordináták felfüggesztődnek. Ez egy mindenekelőtt Wilson által kifejlesztett eljárás.”⁹⁷

Lassítás hatására a gesztusok és cselekvések elvesztik pszichológiai motivációjukat, és ennek ellensúlyozására szemiotikailag válnak motiválttá, mint „vizuális és szonorikus jelrendszerek”. Az idő felfüggesztésével Wilson felvállalja az unalom kockázatát. A szereplők a több órás előadás alatt szinte végig szavak nélkül játszottak. Ez mégsem tűnt természetellenesnek, mert „a költészet jelenléte akkora csönd a színpadon, amit semmiféle szóval nem lehet elnémítani”⁹⁸. A wilsoni előadások kapcsán kétségkívül beigazolódik Pilinszky erre vonatkozó megállapítása, hogy a „remekművek nem unalom előttié, hanem unalmon túliak”⁹⁹, mert „nincs szabadság, és nincs igazi nagyság az unalmon túli közlések nélkül.

Ezekben az előadásokban a hangot a hangosfilmhez hasonlóan kezelik. A hang már nincs szoros összefüggésben a cselekménnyel, hanem zajként, szövegként vagy zeneként van jelen, gyakran előre rögzített formában (hangszalagon). Ilyenformán leválhat a szereplő testéről. A hang forrása többnyire rejtve marad, akár csak a filmben.

„.../a hang/a filmhez és az operához hasonlóan, nemcsak időbeli, de térbeli funkciót is betölt – a tér és időviszonyok megteremtésének jelölőjeként fogható fel. Affektív funkciója az atmoszféra és a színpadi történésekkel szembeni beállítódás szempontjából jelentős. Ezen felül az, hogy hang biztosítsa a történések folyamatosságát, úgy érhető el, hogy - a filmhez hasonlóan – mind szinkron (azaz logikusan a színpadi történésekkel párhuzamosan, annak

⁹⁷ idem, mivel a szöveget elektronikus formában tette számomra hozzáférhetővé a könyvtár, az oldalszámot nem áll módomban megjelölni

⁹⁸ idem

⁹⁹ Pilinszky János:1977., 15.

részeként), mind pedig kommentáló szerepben alkalmazhatjuk (ahogy ez hollywoodi filmek esetében történni szokott).”¹⁰⁰

Az előadások hagyományos módon (felvonas, jelenet), vagy részekre (sections, parts) tagolódnak. Ez azonban nem egy összefüggő cselekvésláncra vonatkozik, hanem egyfajta audiovizuális ritmus meglétét jelzi”, mutat rá Helga Finter¹⁰¹. Ami pedig a szubjektum kérdését illeti, a szerző arra a következtetésre jut, hogy az alkalmazott montázs (hang és kép) technikák révén (a szubjektum) decentrálódik, mivel ezek a technikák megfosztják a szubjektív tértől.

Robert Wilson darabjaira hasonló törekvés jellemző, mint Charles Olson költészetére: anti-metafizikus gondolkodás. Dramaturgiája abból a felismerésből született, „hogy ami fölfoghatatlan, az egyszerűen van, és itt van”¹⁰². Olson az objektizmust képviselve verseiben megtagadja a metafizikát, és elkerüli a metaforikus gondolkodást. Meglátása szerint ugyanis a metafizika kiragadja az embert a természetből, aki az őt körülvevő dolgokat nem csupán észleli, hanem elvonatkoztat tőlük, és olyan többletjelentést tulajdonít nekik, amely valójában nem a dolog része. Ezért költészetének jellemzője a fizikai és a partikuláris hangsúlyozása, ilyenformán a versek valóban arról szólnak, amiről ír. Nem közvetítenek *mögöttes* tartalmat.

*„Költészetéből hiányzik mindaz, amit egy verstől elvárunk: az, hogy többet és mást mondjon, mint ami a papíron van, hogy a sorok mögött is legyen valami (...) Sehol egy rím, sehol egy hangig vagy gondolati párhuzam, még a metafora is alig-alig fordul elő. Ezek az írások nem zárt formában írt, illetve zárlattal ellátott műtárgyak, hanem gyakran agrammatikus töredékek, befejezetlen mondatok, ugráló gondolatok.”*¹⁰³

Wilson darabjaiban nem a cselekmény, hanem az észlelés kerül az előadás középpontjába, melynek során a befogadóban az észlelés folyamatának tudatosulása megy végbe. Így az égitestek nem az időt mérik, egyszerűen csak *ott vannak*.

¹⁰⁰ Helga Finter, A posztmodern színház kamera-látása, in Ellenfény 1998. tavasz, szövegmelléklet, ford. Kiss Gabriella, mivel a szöveget elektronikus formában tette számomra hozzáférhetővé a könyvtár, az oldalszámot nem áll módomban megjelölni

¹⁰¹ idem, mivel a szöveget elektronikus formában tette számomra hozzáférhetővé a könyvtár, az oldalszámot nem áll módomban megjelölni

¹⁰² Pilinszky János, Beszélgetések Sheryl Suttonnal, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977., 24.

¹⁰³ Bollobás Enikő, Az amerikai irodalom története, Osiris Kiadó, Budapest, 2005., 535.

Pilinszky számára Wilson munkái képviselik az igazi művészetet, mert a lassított mozgással „sűrítettebb egészét sikerült színre hoznia”¹⁰⁴, hiszen „a minőség ideje alapvetően más, mint egy vekkeré.”¹⁰⁵ A magyar költő elismeri az abszurd színház érdemeit, mégis a következőképpen vélekedik:

„Az abszurdban, ami történik, itt és most történik, és kár forgolódnunk, semmivel sem érdemes összehasonlítani. A baj csak az, hogy az abszurd színház azzal, hogy megtörténik, lényegében már meg is történt, véget is ért.”

Az *Einstein on the Beach* bemutatása nemcsak a képszínház alapjait fektette le, hanem elindította az amerikai avantgárd mozgalmon belül az operairás divatját. Így készült el Philip Glass *Satyagraha* (1980) és *Akhnaten* (1984) operája, John Adams és Peter Sellars *Nixon in China*-ja (*Nixon Kínában*, 1987) és nem utolsó sorban Laurie Anderson *United States I-IV*-je is (1983), amely a művész első elektronikus operája volt.

¹⁰⁴ Pilinszky: 1977, 16.

¹⁰⁵ ibidem

Politikum és test

Laurie Anderson munkájában a politikum többnyire a szubjektív történelem szintjén jut kifejezésre. A társadalmelemzés és a politikum direkt módon épül bele művei jelentés-struktúrájába. Performance-ainak középpontjában legtöbbször az Én és a Történelem, az Én és a Társadalom, illetve az Én és a Mítosz viszonyának kérdései állnak, amelyek általában az antiművészet jelenségéhez kapcsolódnak. Ezek az előadások az Én állapotait, szellemi és etikai válságát tükrözik, ugyanakkor jellemző rájuk a bizonytalansága ellenére is állást foglalo indviduum közlésvágya. Az állásfoglalás szükségszerűsége nemcsak Laurie Anderson művészetére jellemző, hanem közéleti szerepvállalásaiban is megnyilvánul. A témák, amelyek performance-aiban felszínre kerülnek, többnyire megegyeznek azokkal, amelyek hazájának közvéleményét foglalkoztatják, így válik az öbölháború, a nők fizetésének ügye, a katonai célokra történő költekezés, a nemzeti adósság, stb. művei szerves részévé.

1979-ben az *Americans on the Move* című európai turnéja során a performerben tudatosul, hogy a dolgok, amelyek performance-ai gerincét alkották, mind Amerikával és az amerikaiakkal hozhatók kapcsolatba. Így az elkövetkező években a meglévő anyaghoz célzott tudatossággal tett hozzá újabb dalokat, szövegeket, képi elemeket azért, hogy 1983-ra összeállhasson a két estét felölelő produkció, a *United States*. A művész szokásos humorával azt nyilatkozta, mikor az előadás hosszúsága felől érdeklődtek, hogy azért tervezte ilyen hosszúra, mivel ő is csatlakozni akart a trendhez, amely akkoriban jellemezte az avantgárd-ot. Avantgárd operák írásával sok művész kísérletezett, így Philip Glass, Meredith Monk és John Adams is.

Az opera a Közlekedés, Politika, Pénz és Szerelem részekre tagolódott, és mielőtt sor került volna a világpremierre, a művész turnéra indult különböző részeivel. Így került sor 1980-ban a *United States, Part 2-ra*, amelyet a New York-i Orpheum Theatre-ben adott elő, amelyre a művész így emlékszik vissza :

„Az első performance volt, amelyet egy igazi színházban adtam elő. Több napig volt műsoron, és emlékszem a lelkifurdalásra, amelyet a miatt éreztem, hogy a performance nagyjából ugyanaz volt minden este, hiszen én ahhoz voltam szokva, hogy minden egyes

alkalommal módosítsak rajta. Volt egy valódi világítástervezőm, így tényleg tartanom kellett magam a „forgatókönyvhöz”. ”¹⁰⁶ (fordította) Pogány Csilla)

Az Orpheum Theatre-ben lezajlott előadást követően a Warner Brothers Records munkatársai látogatni kezdték performance-ait, és felajánlották, hogy terjesztik zenéjét. Így kötötte meg Anderson azt a nagy jelentőséggel bíró szerződést, amely megütközést váltott ki a New York-i avantgárd köreiből. A késő 70-es évek avantgárd-ja ugyanis meglehetősen érzékeny volt saját gondolatiságára és kiváltságaira. Laurie Anderson volt az első avantgárd művész, akinek sikerült megvalósítania a „crossing-over”-t, vagyis az avantgárd ötvözését a „main-stream”-mel („fő áramlat”). Később mások is elszánták magukat erre a lépésre, amely a 80-as évek közepére már elfogadottá vált. A *United States* „O, Superman” című dala ismertté tette a művész nevét a popzenében, a második helyre kerülve a brit slágerlistákon (1980). A performer így új helyzettel szembesült: egy teljesen új közönséggel kellett ezentúl számolnia.

Következésképpen performance-ainak politikai jellegű „üzenetei” szélesebb körben is ismertté váltak. A Democratic Way-ben Jimmy Carter és a demokrácia viszonyát vizsgálja:

Azt álmodtam, hogy Jimmy Carter szeretője voltam

Azt hiszem, valahol a Fehér Házban voltam

És sok más nő is volt ott..., és ők is

feltehetően az ő szeretői voltak..., de én soha

még csak nem is láttam Jimmy Cartert..., és a többi

nő sem látta őt soha.

És nagy viták folytak, mivel

Jimmy elhatározta, hogy lehetővé teszi a halottak számára is,

hogy részt vegyenek az elnökválasztásban. Vagyis, mindenki, aki valaha élt,

¹⁰⁶ RoseLee Goldberg, Laurie Anderson *Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000.*, 87.

„It was the first performance I did in a real theatre. It ran for several days and I remember feeling guilty that it was more or less the same every night, because I was so used to changing things around for every performance. I had an actual lighting designer for the first time, so I had to stick to the 'script'. „

elnökké válhatott. Azt mondta, hogy ő, így demokratikusabbnak tartja.

*Minél több lehetőség van,
Annál demokratikusabb.”*

107

(United States, fordította Pogány Csilla)

Laurie Anderson előadásai, a *United States* és az *Empty Places*, jellegzetesen politikai ihletésűek.

Korai munkáiban csupán elvétve jelenik meg a politikum. A fordulópontot az *Empty Places* 1989-es előadása jelenti. Az előadó akkoriban úgy érezte, hogy munkája egyre közelebb kerül a „főáramlathoz”(mainstream), és újítani szeretett volna. A formai újítás helyett a tartalmi újítást választva a '80-as évek végére kemény hangú kritikával illeti az amerikai status quot. E tekintetben Laurie Anderson munkája összhangban áll az amerikai performance-művészet fejlődésével, amelyet a marxizmus és a kulturális feminizmus nagyban befolyásoltak. A művész politikai öntudatra való ébredését példázza az alábbi kijelentés: „Mint sok más ember, politikai értelemben átaludtam a Reagan korszakot.”¹⁰⁸(fordította Pogány Csilla) Ettől kezdve performance-aiban egyre több a hatalomellenes felhang. A

¹⁰⁷ idem, 97.

„I dreamed that I’ve been Jimmy Carter’s lover
I was somewhere, I guess in the White House...
And there were lots of other women too...and they
were supposed to be his lovers, too...but I never
even saw Jimmy Carter...and none of the other
women ever saw him either.

And there was this big discussion going on
Jimmy had decided to open up the Presidential
Elections to the dead. That is, to anyone who had ever lived would have the opportunity to become
President. He said that he thought it would be
More democratic that way.

The more choice you had
The more democratic it would be.”

¹⁰⁸ Woodrow B. Hood, Laurie Anderson and the Politics of Performance , in Postmodern Culture, May, 1994., 3.
„Like many people, I slept through the Reagan Era politically.”

Voices from the Beyond című performance-ában az öbölháborúval kapcsolatos helyzetelemzést végez, az elnökválasztás pedig ürügyül szolgált gondolatai kifejtésére a Nemzeti Közszerológati Rádióban (National Public Radio).

A világpolitika is, mint aktualitás, a „*de novo* megtapasztalt jelen”¹⁰⁹ szerephez jut későbbi munkáiban. Találkozását egy izraeli tűzszerész szakértővel a következőképpen írja le: „Íme itt vagyok én, a világ legnagyobb fegyvergyártó államának polgára, és bombákat robbantgatok a világ második legnagyobb fegyverfelhasználó országának polgárával, és nagyszerűen szórakozom.”¹¹⁰ (ford. Pogány Csilla). Viszonyulása, iróniája ugyanakkor meghatározza a művész személyiségét, „eredetiségét”.

Az idézet allúzióként is értelmezhető, olyan szöveggént, amely Arthur C. Danto¹¹¹ írására reflektál, aki a diszturbatív művészet jellemzőinek meghatározása kapcsán, olyan művet vizionál, amelynek nemcsak a címe „Bomba”, hanem a rendeltetése is, ezért bármikor felrobbanhat. A művész, a kiállítást látogatók és a szervezők pedig ezt pontosan tudnák is. Így egzisztenciális döntést kell hozniuk, amikor mérlegelik, hogy elmennek-e a kiállításra. Ilyenformán a diszturbatív mű által „nagyon másféle művészeti térbe kerülünk, tehát olyan térbe, amelyet a művészetfilozófia egyáltalán nem tart számon a művészet lehetőségei között.”¹¹² Ez a nagyon különböző művészeti tér „nem annyira a forma szerinti találékonyságra, mint inkább az élet forrásaira”¹¹³ utalhat minden bizonnyal.

A művész célja az, hogy rámutasson a hatalom manipulációs kísérleteire. Ezt a célt szolgálta az 1981 januárjában Washington D.C.-ben rendezett Ellen-Avató Bál, amelyet néhány alternatív galéria rendezett. Ezen Laurie Anderson (más művészekkel együtt) is fellépett Ronald Reagan elnökké avatása után néhány héttel.

Az iráni túszválság, Reagan színész múltja és „sima” beszéde mind okot szolgáltatottak a művésznak arra, hogy egyre kritikusabban viszonyuljon hazája politikai eseményeihez. A következő sorok is erről tanúskodnak:

„(...) *De most, hogy olyan sok énekes politizál,*

¹⁰⁹ Rosalind E. Krauss, Az avantgárd eredetisége. Egy posztmodernista ismételés, ford. Vajdovich Györgyi, in Enigma 1994/3, 92.

¹¹⁰ idem., 4.

„Here I am, a citizen of the world’s largest arms supplier, setting bombs off with the world’s second largest arms customer, and I’m having a great time.”

¹¹¹ Arthur C. Danto, Hogyan semmizte kia a művészet a filozófiát?, Atlantis Könyvkiadó, Budapest, 1997., 136.

¹¹² idem, 137.

¹¹³ Rosalind E. Krauss, Az avantgárd eredetisége. Egy posztmodernista ismételés, ford. Vajdovich Györgyi, in Enigma 1994/3, 92.

*Sok politikus is elkezdett énekelni.
 És mostanság igazán jól lehet szórakozni a politikai énekművészet
 tanulmányozásakor.*

.....

*(...) De természetesen, a mindenkori amerikai mestere ennek a művészetnek
 Ron Reagan volt.
 És amikor Reagan fel akarta valamire hívni a figyelmet, mindig behajolt a mikrofonba
 És egyre lágyabb
 És lágyabb hangon beszélt
 Amíg így nem beszélt.
 És minél fontosabb volt
 Annál lágyabb és meghittebb hangot ütött meg.
 Sok...
 Sok...szünettel...
 Mintha olyasvalamire próbálna meg emlékezni, ami valamikor nagyon
 régen történt
 De ő soha nem tudná azt teljes biztonsággal állítani.
 És, amikor beszélt
 dalolt neked
 És ő ezt dalolta neked
 „Amikor felnézel egy csillagra
 kívánva valamit.”¹¹⁴¹¹⁵ (Politics And Music, Empty Places, fordította Pogány Csilla)*

¹¹⁴ Jiminy Tücsök dala a Pinokkio c. rajzfilmből, melynek zenéjét Leigh Harline szerezte, szövegét Ned Washington írta, énekhangja pedig Cliff Edwards volt.

¹¹⁵ RoseLee Goldberg, Laurie Anderson, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000., 152.

„(...) But now that so many singers are doing politics,
 A lot of politicians are starting to sing.
 And lately it's been a really great time to study the
 Political art-song format.

.....

(...) But of course the all-time American master of this art-form
 was Ron Reagan.
 And when Reagan wanted to make a point, he would lean right into the mic
 and get softer
 and get softer

Hitler és Mussolini a Politics And Music-ban említett másik két politikus, akik tökélyre fejlesztették ezt a „műfajt”. A Reagan-nel kiegészülő hármast így módon a világ nagy képmutatóinak és manipulátorainak sorába emeli, akik nagy szavakat hangoztatva jutnak egyre nagyobb hatalomhoz.

Egy interjúban Laurie Anderson annak az aggodalmának ad hangot, hogy az Egyesült Államok politikája egyre jobban eltolódik a jobboldal felé. Erre a folyamatra keresi a magyarázatot sok politikai felhangú performance-ában. Ami a művészet és a politika viszonyát illeti, értelmetlennek tartja a kettő szétválasztását. Véleménye szerint teljesen lényegtelen, hogy közvetlenül vagy szűrőkön keresztül és távolságtartással kerül-e be a politikum a művészetbe, mivel ezt mindig a körülmények határozzák meg. Művészetében mindkét változatra bőven találni példát. A *The Speed of Change*¹¹⁶ című interjúban kifejti, hogy a formát, amelyben a politikai tartalom testet ölt, nagyban befolyásolja a politikai események között eltelt idő, hiszen ha ez utóbbi rövid arra, hogy azt az egyén kellőképpen feldolgozza magában, akkor ebből adódóan csak direkt módon válhat részévé a műnek. Ez utóbbi esetben a politikum nem versek (dalok) vagy képek formájában jelentkezik, hanem gondolatáram közvetítésével. Rámutat arra is, hogy a politikai tartalommal bíró művek legnagyobb buktatója abban rejlik, hogy propaganda célokra használhatóak fel. Márpedig nézete szerint a művészet lényege nem az, hogy a világot szebb és jobb helyé tegye, hanem

Until he was talking like

this.

And the more important it was

The softer and more intimate

It would get.

With lots...

And lots.....of pauses.

Like he was trying to remember something that happened

A long time ago.

But he could never really quite put his

finger

on

it.

And when he talked

he was singing to you.

And what he was singing was

„When you wish

upon a star.”

¹¹⁶ Laurie Anderson, *The Speed of Change in Twentieth Century Performance Reader*, Edited by Michael Huxley and Noel Witts, 2nd Edition, Routledge, New York, 2003., 23-26.

hogy szabad teret engedjen a művészi kifejezőerőnek, bármit jelentsen is az. „Megpróbálom jól **lát**ni a dolgokat, és nem áll szándékomban megváltoztatni őket. Ez nem az én feladatom.”¹¹⁷(ford. Pogány Csilla) Ilyen értelemben tehát a művész státusza apolitikus, mivel a mű mindig túlmutat a konkrét politikai momentumon a *lét* lényegét igyekezően megragadni. A politikai aréna sokkoló eseményei pedig éppen annak a *lényegnek* a felszínre kerülését jelzik, amelyek mindenfajta művészet esszenciáját képezik.

Az öbölháború televíziós közvetítése kapcsán arról beszél, hogy amerikaiak millióit manipulálták azáltal, hogy a háborúról csak egyetlen hírcsatorna (CNN) közvetíthetett. A többiek csak átvehették a CNN-től a híryanagot, amelyet a Pentagon körültekintően ellenőrzött, mielőtt sugárzásra került volna. Emiatt, és hasonló esetek miatt Laurie Anderson figyelmeztetni kíván arra, hogy a szólásszabadság veszélybe került az Egyesült Államokban. A következő részlet a Night In Baghdad-ból a megszürt televíziós közvetítések hangulatát és szalonképes üzenetét eleveníti fel:

*„Ó, olyan szép, mint július 4-én
Mintha karácsonyfa lenne, mintha szentjánosbogarak lennének
Egy nyári éjszakán.
És lássuk, hogy jobban halljuk-e.
Hallod? Szia, Kalifornia. Hallasz minket?
Én most kidugom ezt a mikrofont az ablakon Jelentkezz.
Ó, olyan szép, mint július 4-én
Mintha karácsonyfa lenne, mintha szentjánosbogarak lennének
Egy nyári éjszakán.
És azt szeretném, ha jobban le tudnám nektek írni
De nem tudok túl jól beszélni, mert ezt az átkozott
gázmaszkot viselem.”¹¹⁸ (Night in Baghdad, Stories From The Nerve Bible, fordította Pogány Csilla)*

¹¹⁷ idem., 25. „I try **to look** at things well, not to change them. That’s not my job.”

¹¹⁸ RoseLee Goldberg, Laurie Anderson, 159.

„Oh, it’s so beautiful, it’s like the fourth of July
It’s like a Christmas tree, it’s like fireflies
On a summer night.
Here I’m just going to stick out this microphone
Out the window and see if we can hear a little bit better.
Can you hear it? Hello, California. Can you hear us?
Come in.

A fenti sorok keserű-ironikus hangvételűek: a háború olyan előadáshoz hasonlítható, amelyről drámaian lehet tudósítani, és érezni lehet önnön fontosságunkat, bátorságunkat, jólfésültségünket a szétesni látszó világ közepette, hiszen a jól értesült tudósító a főszereplő, nem az események. Az éjszakai bombázás olyan, mint a július 4-i tűzijáték (szép, ártalmatlan), amelyben nincsen semmi fenyegető. A bombázáshoz csak kifejezetten pozitív gondolatok társulnak: tűzijáték, szentjánosbogár, karácsonyfa. A gázmaszk is csak a jelmez része, a háborúsdi kényelmetlen tartozéka. A tudósító biztonságos helyről szemléli a látványt, kívülállóként nem érzékeli a lehulló bombák által okozott szenvedést és rombolást, így nem is veszi komolyan a történeteket, hanem távoli hazájával próbál kapcsolatot teremteni. A részvét, megrendülés és rémület testidegen érzelmek számára.

A tömegmegmozdulások, beleértve a háborút is, olyan emberi magatartásformát képviselnek, amelyek előnyben részesítik a technikát. Walter Benjamin szerint a tömeges sokszorosítást, főleg a tömegek újraképződése segíti, hiszen nagy parádék vagy sportesemények közvetítésekor a kamera és hangfelvétel révén a tömeg önmagával szembesül.

Laurie Anderson történelemfelfogása a benjamini történelem-filozófia befolyása alatt áll. *A történelem fogalmáról*¹¹⁹ című írásban a német filozófus rámutat a historizmus elfogult történelem-ábrázolására, amely mindig a győzelmet arató fél pártját fogja megfelelkezve a vereséget szenvedett félről. Ezzel szemben a történelmi materializmus a vereséget szenvedett és elnyomott fél szemszögéből nézve az eseményeket arra tanít, hogy a történelmi „vészhelyzet” állandó és nem kivételes jellegű. A történelmi eseményeket nem additív, hanem konstruktív módon rendez, mert a történelmi materializmus számára az idő nem homogén vagy üres. A jelen itt átmenetet képez, mivel csak így definiálható az idő, amelynek történelmét ő maga írja, ellentétben a historizmus jelenével, amelyben az idő megállt, és amelyet Walter Benjamin az „egyszer volt, hol nem volt” idejeként határoz meg. Ilyenformán,

Oh, it's so beautiful, it's like the fourth of July
It's like a christmas tree, it's like fireflies
On a summer night.

And I wish I could describe this to you better
But I can't talk very well right now 'cause I've

Got this damned gas mask on.”

¹¹⁹ Walter Benjamin, *A történelem fogalmáról*, in *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980

a történelmi materialista számára a múlt egyedi élmény, mivel a konstruktív hozzáállás szabad teret enged a múltról való önálló gondolkodásnak. A historizmus ok-okozati összefüggéseket hoz létre a különböző történelmi momentumok között, és úgy meséli el az eseményeket, mint ahogy a rózsafüzér gyöngyei követik egymást. A történelmi materializmus viszont azokat az összefüggéseket vizsgálja, amelyek saját jelene és a múlt egy korszaka között jelentkeznek.

A *Home of the Brave*-be beemeli Walter Benjamin szövegrészletét, amely Klee 'Angelus Novus' című festményére vonatkozik: a történelem egy angyal formájában jelentkezik, amely úgy fest, mintha éppen eltávolodni készülne valamitől, amit elmélyülten szemlél. Szemeit tágra nyitja, szája nyitva, szárnyait széttárja. Arcát a múlt felé fordítja, ahol egy tragikus esemény tanúja lesz, amely egy csomó, a katasztrófából származó hulladékot sodor az angyal lába elé, amit ő ismét össze szeretne rakni, hogy újra egészet alkothasson. Ekkor azonban viharos szél kezd fújni a Paradicsomból, és belekap széttárt szárnyaiba. Így ellenállhatatlanul a jövő felé fújja, amelynek hátat fordít, míg lábai előtt a roncsalmaz az égisz ér. Ezt a viharos szelet nevezzük haladásnak.

Benjamin a kép kapcsán a haladás eszméjének kritikáját fogalmazza meg. Írásában egy új történelemfelfogás szükségességéről beszél, rámutatva arra, hogy az eddigi történelem-filozófiákkal ellentétben, amelyek a haladás reményében a jövő felé tekintettek, a múlttal kell párbeszédet folytatni: „a múltnak követelése van velünk szemben” és „ezt a követelést nem lehet olcsón teljesíteni.”¹²⁰

A történelmi diskurzus diszkontinuus volta sem teszi lehetővé a haladást mint olyant, az által hogy kizárja a totalizáló szempontot, amely a linearitás elvéhez kötődik. Foucault ugyanakkor a tudományos diskurzusokban megnyilvánuló „hatalomeffektusok” hogyanját célzó kutatásaiban az „alávetett tudások” lázadásáról¹²¹ beszél. Az „alávetett tudások” két dolgot takarnak: „történelmi tudásblokkokat”, amelyek ellepleződtek ugyan, de jelen voltak a tudományos diskurzusban, illetve alsóbbrendű és diszkvalifikált tudásokat¹²², amelyeket Foucault „az emberek lokális tudásának” nevez, és amelyek soha nem voltak részei a tudományos diskurzusnak. Szükségesnek tartja ezek felderítését

„ azzal a tervvel szemben, amelyik a tudásokat a tudományt jellemző hatalmi hierarchiába igyekszik besorolni”, arra vállalkozva, „hogy a történelmi tudásokat kiszabadítsa alávetett helyzetükből és szabaddá, vagyis az egységre törő, formális, tudományos elméleti

¹²⁰ idem, 962.

¹²¹ Michel Foucault, A hatalom mikrofizikája, in Nyelv a végtelenhez, Latin Betűk, Debrecen, 2000., ford. Kicsák Lóránt, 309.

¹²² a tudományosság színvonala alatt maradó

diskurzus kényszerítőerejével szemben ellenállóvá és harcképesé tegye. (...)Célja a lokális, vagy ahogy Deleuze mondaná, a „kisebbségben levő” tudások reaktivációja a megismerés hierarchizációja és a velejáró belső hatalmi effektusok ellen.”¹²³

Foucault, a Benjaminnál előforduló, a vesztes fél történelmére összpontosító történelemszemlélethez hasonlóan, az „emberek lokális tudásának” érvényesítését tartja fontosnak. Ezek az „alávetett tudások” minden bizonnyal ugyanannak, a társadalmi szempontból vesztes félnek tulajdoníthatók, akiről Benjamin is beszél. Úgy tűnik, hogy a haladás eszméjét és a vesztes fél történelmének feltárását illetően Foucault és Benjamin hasonló álláspontot képviselnek.

Az eredetmítoszok, így a keresztény eredetmítosz is, azt az emberi törekvést példázza, amely a kezdeteket és a származást kutatja. A Paradicsom mint az ember származásának helye, amely, mint láttuk, Benjaminnál is megjelenik, nem feltétlenül pozitív értékek hordozója. A szövegben inkább az ember elégedetlenségének kifejezője, amelynek okát Nietzsche, mutat rá Foucault¹²⁴, az eredet kutatásával hozza összefüggésbe, mert ez feltételezi a dolog tiszta lényegének megragadását és elsődlegességét mindenhez képest, ami utána következik. Ilyenformán minden eseményt, ami időközben történik, jelentéktelennek ítél. Az eredet kutatója így a felértékelt múltba merül, figyelmen kívül hagyva saját jelenét, saját valóságát, amely a múlthoz képest csupán másodrendű lehet.

Balassa Péter is (*A színeváltozás, vagy: engedj el, és láncolj magadhoz*¹²⁵ című írásában), a modern művészet esetében felmerülő problémák kapcsán arra figyelmeztet, hogy el kell kerülnünk a historikus és tragizált sémát, amikor egy jelenkori műalkotást próbálunk megvizsgálni. Ez ugyanis azt az általánosan elfogadott gondolatot közvetíti, hogy az „aranykorhoz”(a művészetéhez) képest csakis hanyatlás lehetséges a művészi kifejezési eszközök terén. Amennyiben elfogadjuk ezt a kitételt, elkerüli figyelmünket a „vaskor” autentikus művészete, mivel a művészet ideje mindig az újrakezdés és a folytatásé egyszerre. Az, hogy a művészet *csalárd* és *alakoskodás* nem minőségi (értékminősítő) megállapítás, hanem lényegi, vagyis a „művészet igazsága: *Theatrum Mundi*.”¹²⁶

„Az archaikus megjelenése egy műben, egy műfajban; ugrás, szakítás és állandó meglét együttese, a jelentől elfordulás, a megszakítás „megjátszása”. Az archaikushoz való

¹²³ idem, 312.

¹²⁴ Michel Foucault, Nietzsche, a genealógia és a történelem, in *A fantasztikus könyvtár*, Pallas Stúdió-Attraktor Kft., Budapest, 1998.

¹²⁵ Balassa Péter, *A színeváltozás, vagy: Engedj el, és láncolj magadhoz* in *A színeváltozás*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982.

¹²⁶ idem, 423.

viszonyulás nem feltétlenül válságtudat eredménye, hanem inkább a kettős kötés beszéde: engedj el, és láncolj magadhoz... A *csalárd* egység, az a valóságos látszat, hogy egyetlen megformált egésszé válják a műalkotásban az, ami a valóságban Kettő vagy Több, az mindig, minden körülmények között valamiképpen archaikus - függetlenül a reális időtől- mert a művészet öszesztusa, alapmozdulata, hogy a Kettőből legyen Egy, vagyis valami Harmadik.”¹²⁷

Mind a mű keletkezése, mind értelmezése a befogadó által nem más, mint a jelen és az „archaikus” közti párbeszéd, mely kapcsolatteremtés alapja a megértés. A megértés a bölcs sajátja, aki az előadó alakjában inkarnálódik, és aki mesél saját életének krónikájából, leszűrt tapasztalatairól. Célja a lét megértése és nem csupán megismerése (mint a tudósé), és ennek a tudásnak a közvetítése. A bölcs a tipikus antihős, akit Brecht is megkísérelt megjeleníteni epikus színházának színpadán. Paradigmája illeszkedik a történelmi materializmuséhoz, mivel ő az, aki a jelenből állandó párbeszédet folytat a múlttal, ellentétben a tudóssal, aki az ok-okozat összefüggéseket vizsgálja, és statisztikákra (additív tényező) alapozza tudományos megállapításait.

Walter Benjamin is felismeri a viszonylagosan új médiumok jelentőségét a művészet és a mindennapi élet további alakulása szempontjából. Ő, a politika és a gazdaság felől közelíti meg a témát. Az új műfajok megjelenését a termelőeszközökre vezeti vissza rámutatva arra, hogy „az irodalmi formák felbomlásának korát éljük”¹²⁸. Nemcsak a hagyományos formák felbomlását említi, hanem arról is ír, hogy elmosódik a határ az író (művész) és közönsége (befogadók) között (az olvasó is szót kaphat az olvasói levelek rovat keretén belül, szerzővé lépve elő maga is). Ez a fajta interakció jellemzi a tévé, rádió és az internet felhasználóinak körét is. Benjamin meglátása szerint így „Maga a munka jut szóhoz.”¹²⁹ a termelő révén, aki hozzáértőként nyilatkozhat adott témákban. A művészet így már nem csak egy kisebbség kiváltsága, hanem utat nyit a tömegnek, demokratizálódik. Erről az új termelő-alkotóról Benjamin a következőket mondja:

„Olyan alkotó, aki az írókat semmire nem tanítja, senkit nem tanít semmire. Vagyis a termelés modellje a mértékadó; mivel csak az képes rá, hogy a többi termelőt a termelésre ráirányítsa, s már javított apparátust bocsásson a rendelkezésére. Minél több fogyasztót irányít

¹²⁷ idem, 424.

¹²⁸ Walter Benjamin, Az alkotó mint termelő, in *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 763.

¹²⁹ Walter Benjamin, Az alkotó mint termelő, in *Angelus Novus*, Magyar Helikon 765.

át az apparátus a termelésbe, minél több olvasót, illetve nézőt formál át közreműködővé, annál többet ér. Egy ilyen modellt, amelyről itt csak utalásszerűen lehet szó, ismerünk is: Brecht epikus színházát.”¹³⁰

Nietzsche is szembehelyezkedik azzal a történelemfelfogással, amely feltételezi a történelem feletti szempontot, „azt a történelmet, amelynek az a szerepe, hogy egy önmagába zárt totalitásba befoglalja az idő végre redukált sokféleségét”¹³¹, mutat rá Foucault. A történelem tanulmányozására a genealógiát tartja hivatottnak, melynek feladata, hogy összegyűjtse „a véletlen eseményeket, az apró eltéréseket, vagy a teljes szabályszerűségekkel ellentétben, a tévedéseket, a becslési hibákat, a téves számításokat, amelyekből a létező a számunkra érvényes dolgok születtek.”¹³² A történelem „szabályok valóságos univerzuma”¹³³, amely nem az erőszak csillapítására, hanem kielégítésére szolgál. Az erőszakot beépítve rendszerébe, uralomról uralomra tér át.

„A történelemben működő erők nem engedelmesskednek semmiféle célnak, sem mechanikának, hanem kizárólag a küzdelem véletlenének.”¹³⁴

A történelemnek meg kell szabadulnia az emlékezés metafizikai és antropológiai modelljétől, az objektivitásból és a tények pontosságában való hittől, illetve a változatlan múlt képzetétől.

A *Sharkey's Night (Home of the Brave)* című performance) a hatalom színpalak mögötti működési mechanizmusaira világít rá, a hazafias szólamok mögött meghúzódó különböző funkciókat betöltő hivatalnokok hatalmi „játékaira”, az erőszak kielégítésének módjára.

*A nap lenyugszik
Mint egy nagy kopasz fej
Eltűnve a sétány mögött.
Ez Sharkey éjszakája.
Ez ma Sharkey éjszakája.*

¹³⁰ idem, 774.

¹³¹ Michel Foucault: Nietzsche, a genealógia és a történelem, in Michel Foucault, A fantasztikus könyvtár, Pallas Stúdió-Attraktor Kft., Budapest, 1998., 83.

¹³² Idem, 79.

¹³³ Idem, 83.

¹³⁴ Michel Foucault: Nietzsche, a genealógia és a történelem, in Michel Foucault, A fantasztikus könyvtár, Pallas Stúdió-Attraktor Kft., Budapest, 1998., 84.

*És a menedzser azt mondja:
Sharkey? Ő most nincs az íróasztalánál
Átvehetném én az üzenetet?
Hé, Öregfiú!
Rég nem találkoztunk
Hé, haver
Te teremtet meg a pontok közti kapcsolatot!
Te szeded össze a darabkákat!*

*Nos, elautóztam a Nagy D: C:-be
És besétáltam a 1003-as szobába
És ott voltak a Nagy Fiúk
És ők beszélgettek
Nagy B
Kis O
Kis M
Halk B
Azt mondták:*

*Mutassuk meg azoknak a robotoknak, hogyan kell hardballt¹³⁵ játszani.
Tanítsuk meg a kissrácokat egy kis hálára.”¹³⁶(fordította Pogány Csilla)*

¹³⁵ hard= kemény, szójáték a handball (kézilabda) mintájára

¹³⁶ Goldberg, RoseLee, Laurie Anderson, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000., 122.

Sharkey's Night

Sun's going down
Like a big bald head
Disappearing behind the boulevard.

It's Sharkey's night.
It's Sharkey's night tonight.
And the manager says:
Sharkey? He's not at his desk right now
Could I take a message?
Hey Kemosabe!
Long time no see
Hey Sport-
You connect the dots!
You pick up pieces!
Well I drove down to Big D:C:
And I walked into Room 1003
And there they were
The Big Boys
And they were talking
Big B
Little O

Sharkey, a közismert rajzfilmfigura, Seacago¹³⁷ városának egyik legjobb magándetektíve, aki már számtalan katasztrófától mentette meg a várost, igazi, áldozatkész honpolgár. Ezzel szemben Laurie Anderson Sharkey-ja mindezek ellentéte (shark/cápa, sharkey/kis cápa, beczés). Ő a Nagy Cápa, a tengerek félelmetes ragadozójának tulajdonságaival bír, személye az USA-val azonosul. Az üzenetet ugyanakkor nem ő, hanem egy hétköznapi szürke, „becstelen ember¹³⁸” veszi át, aki csupán a „hatalommal való pillanatnyi találkozás¹³⁹” folytán hagy nyomot maga után. Az üzenetet továbbító fél sem különbözik az előzőtől, ő is hasonlóképpen jelentéktelen. Mindketten csupán a véletlen folytán lesznek a történelmi esemény felejthető szereplői, akik tévesen azt hiszik, hogy a hatalom eszközének lenni, annyit tesz, mint a hatalom birtokában lenni. Fölényes, viccelődő modoruk erre enged következtetni. Jelenlétük „a politikai hatalom a társadalom legelemibb szintjére”¹⁴⁰ való beépülésére világít rá.

A közvetített tartalmak révén az új médiumok megerősítik a hatalom, állam, közigazgatás „láthatatlan” befolyását. Ha a televízió maga a valóság, ahogy György Péter írja, akkor hatalom is ugyanakkor:

Mindent beenged, mindent felhasznál, semmilyen határt nem ismer, totalitása abból ered, hogy épp úgy „otthon van” a túlvilágon, mint ezen: azaz mindenhol lerombolja az otthonosság határait. A „világ új képe”(…) valójában a képernyőn váltakozó képek sorozata. Két csatorna között időről időre felvillan a semmi: az értelmezhetetlen zaj, az üres sorok felfoghatatlan látványa. A hiperreális mindent magába foglal, ami valaha élet volt, hogy mindent televíziós adásként okádjon vissza.(…) A televízió maga a valóság.”¹⁴¹

Little M
Silent B
They were saying:
Let's teach those robots how to play hardball.
Let's teach those little fellas a little gratitude.

¹³⁷ szójáték: Chicago, fontos tényező, hogy a művész is chicagói születésű

¹³⁸ Michel Foucault, Becstelen emberek élete, in Michel Foucault, A Fantasztikus könyvtár, Pallas Stúdió_Attraktor Kft., Budapest, 1998., ford. Romhányi Török Gábor

¹³⁹ Idem., 95.

¹⁴⁰ Idem., 100.

¹⁴¹ György Péter, A metaforák vége in *Az elsüllyedt világ*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992., 239

A hatalmat, írja Foucault, nem fentről lefelé, hanem lentől felfelé kell analizálni, „a legparányibb mechanizmusoktól elindulva”. A hatalom a legalsó szinten álló egyénen keresztül árad szét, aki ennél fogva nem helyezkedik szembe a hatalommal, hanem ő a hatalom „egyik elsődleges működése”, „egyik első effektusa”¹⁴². Láncolatokban működik, nem állapodik meg, nem lehet birtokba venni, hálózatokba szerveződik. „A test közvetíti és áramoltatja”¹⁴³.

A történelemmel átítatott test¹⁴⁴ nem a szabadság, hanem a kiszolgáltatottság és „bérrabszolgaság” megtestesítője (női akt, pornográfia), mutat rá György Péter „Egyedüli példány”¹⁴⁵ című írásában. A performance-művészek számára az ilyenformán megjelenő test az üres esztétizálást, üzleti vállalkozást, a politikai elnyomás lehetőségét elegyíti, ezért kisajátítását megakadályozni igyekeznek. Ez lehet radikálisan (Gina Pane, Chris Burden, Otto Muehl) vagy burkoltan megnyilvánuló (Laurie Anderson), de minden performance esetében jelen van.

Laurie Andersonnál a tárgyasult test elleni lázadás áttételes módon jelentkezik, és az alábbi eszközökhöz folyamodva valósul meg:

ruházat/jelmez : a) semleges, nem-specifikus öltözet hiánya (pl. overall), így kerülve ki

a nemi szerepekre jellemző sztereotípiákat és az abba való

besorolást. Ez a ruházat kétfajta jelentést közvetíthet:

1. nemi kategóriától megfosztott ember

2. androgün

b) nem-specifikus, nagyon ritkán fordul elő, és nagy jelentőséggel bír

a performance-ban (többnyire a női testtel kapcsolatos

sztereotípiákra, archetípusokra utal vagy a kreativitás feminin

jellegére)

¹⁴² Michel Foucault, A hatalom mikrofizikája, in Michel Foucault, Nyelv a végtelenhez, Latin Betűk, Debrecen, 2000., ford. Kicsák Lóránt, 323.

¹⁴³ ibidem

¹⁴⁴ Michel Foucault: Nietzsche, a genealógia és a történelem, in Michel Foucault, A fantasztikus könyvtár, Pallas Stúdió-Attraktor Kft., Budapest, 1998.,

¹⁴⁵ György Péter, „Egyedüli példány” in *Az elsüllyedt világ*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992.

c) marionett jelmez, emberre hasonlító „lény” (egyben
művészettörténeti utalás is a Bauhaus kísérleteire)

hangszínmódosító elektronika: segítségével jelmez nélkül nem-specifikussá válhat (a
művész többnyire arra használja, hogy hangját férfiasá
változtassa), két lehetséges jelentés hordozója lehet:

1. autoritás hangja
2. transzszexualitás

hasonmások: a) bábu

b) klón (hologram formájában vagy „téma”-ként)

c) reprodukált képmás¹⁴⁶ (kivetítőn)

körvonal: világítástechnika révén elért effektus: a művész testének sötét körvonala
kirajzolódik az egyszínű háttér előtt (utalás a keleti árnyjátékra)

szimbólum testreszabása: a művész kisajátít bizonyos szimbólumokat és megtestesíti
őket (pl. a New York-i Szabadság-szobor vagy Sharkey)

Az előadó így kedve szerint változtathat entitást, a test nem tárgyasulhat. Ez az elv
tartja mozgásban a *Moby Dick* elektronikus opera szereplőit is, ahol egy előadóra több szerep
is jut, a művészek így ki-be bújnak a szerepekből/be¹⁴⁷. Ahogy az Foucault-nál
megfogalmazódik:

¹⁴⁶ Az *Empty Places*-ben Laurie Anderson feje, amely a Szabadság-szobor jellegzetes frizuráját utánozza, és
amely a fotómodellekről alkotott fényképekkel mutat hasonlóságot, a nézőre néz a kivetítőről. Arcának
álkomolysága, a szemében tükröződő huncutság és értelem azonban meghazudtolja a divatfotók ürességét és
személytelenségét.

¹⁴⁷ Laurie Anderson nem a „főszerepeket”(Ahab kapitány, Ishmael) játssza, hanem Walter Benjamin
történelemszemléletének és az ellenkultúra szellemiségét követve mellékszereplőket (pl. Pip) jelenít meg

„*A test: az események lenyomatának felszíne (jóllehet a nyelv rögzíti és az eszmék feloldják ezeket az eseményeket); a test a szubsztanciális én felbomlásának központi helye; a test a folyamatosan szétforgácsolódo entitás.*”¹⁴⁸

A hagyományos színházi előadás és a performance közötti különbség a test által betöltött előadásbeli funkciók különbözőségében is megragadható. Az elsőben a színész teste jelenlét és hiány is egyben. *Hiány*, mivel egy nem létező személynek kölcsönzi testét (a dráma szereplője csak szövegként létezik), és jelenlét, mert egy létező entitást jelöl (a színészt, aki az objektív valóság része). Ezért a színjátszás a hiányt a *jelenlét* segítségével próbálja ellensúlyozni.

A performance-ok többnyire egyetlen előadót feltételeznek, aki szerző és előadó egy személyben. Így ő egyszerre létezik az objektív valóságban és a képzelt valóságban (fikcióban). Ez a jelenség leginkább a *kettős jelenlét* fogalmával írható le.

¹⁴⁸Michel Foucault: Nietzsche, a genealógia és a történelem, in Michel Foucault, A fantasztikus könyvtár, Pallas Stúdió-Attraktor Kft., Budapest, 1998, 80.

A performance-ok, a nyelv és a modern médiumok

Michel Foucault¹⁴⁹ a nyelv működési mechanizmusait tanulmányozva két korszakot különít el a nyelv által betöltött funkciónak megfelelően. Írásában a XVIII. század vége jelöli a korszakhatárt. Ezt megelőzően, írja Foucault, „a nyelv terét” a Retorika határozta meg, amely kapcsolatot létesített két beszéd között. Ezek közül „az egyik néma, megfeythetetlen, teljességgel jelenvaló önmagában és abszolút”¹⁵⁰ volt, a másik, a „beszédes”, elmondta az elsődleges beszédet. Ez utóbbi tere tette lehetővé az abszolút beszédől való eltávolodást.

„ (...) a Retorika szakadatlanul ismételte, a véges teremtmények és a halandó emberek számára, a soha el nem hallgató Végtelen szavát.”

Ennek a nyelvi funkciónak olyan mű felelt meg, amelyet „a befejezés céljából alkottak”¹⁵¹, azért, hogy abban a csendben hallgasson el, ahol „a végtelen Beszéd átveszi hatalmát.” Művet alkotni vagy a hősről beszélni úgy, hogy „mások erről beszéljenek a végtelenségig”¹⁵² a dicsőségért volt érdemes.

A megjelölt korszakhatárt követően, a nyelv már csak az istenek hiányának terében beszélhetett, és a nyelv terét ezentúl a Könyvtár határozta/za meg.

„(...) a töredékes nyelvek végtelenbe tartó támfala révén, amely a retorika kettős láncolata helyére egy önmagával szembenálló nyelv egyszerű, folytonos, monoton vonalát helyettesíti, egy végtelenre ítéltetett nyelvét, mert már nem támaszkodhat a végtelen szavára. Ám önmagában találja meg a megkettőződés, az ismétlés, a tükrök, önmaga képei, az analógiák függőleges rendszerének létrehozása lehetőségét”¹⁵³

Ebben a könyvtárban, mint Borges *Bábeli könyvtárában*, mondja Foucault, már minden megalkotott és elképzelhető nyelv megtalálható. Mindezeket pedig „egy szigorú független nyelv fedi, amely elbeszéli, és voltaképpen megszüli őket.”¹⁵⁴, az irodalom.

A szó isteni eredete megszűnik, a nyelv már csak önmagáról beszélhet, mert az isteni beszédet, a végtelen ígétét, az *egyedit* nem közvetítheti. Pont ellenkezőleg, a szó az *azonosság* (nyelv a nyelvről) és a *megismételhetőség* kifejezője lesz.

¹⁴⁹ Michel Foucault, A végtelenbe tartó nyelv in Michel Foucault, A fantasztikus könyvtár, Pallas Stúdió-Attraktor Kft., Budapest, 1998., ford. Romhányi Török Gábor

¹⁵⁰ Idem, 13.

¹⁵¹ Idem., 9.

¹⁵² ibidem

¹⁵³ Michel Foucault, A végtelenbe tartó nyelv in Michel Foucault, A fantasztikus könyvtár, Pallas Stúdió-Attraktor Kft., Budapest, 1998., ford. Romhányi Török Gábor, 13.

¹⁵⁴ ibidem

A nyelv ilyenformán önmagáról beszél, de ez az önreflexív minőség már nemcsak a nyelvre jellemző, hanem a médiumokra is, amelyek műalkotások „témájává” válnak. A különböző nyelvelméletek a képzőművészek gondolkodását befolyásolva, olyan művek létrejöttét tették lehetővé, amelyek a művészeti kérdések teljesen más aspektusokból való megközelítését eredményezték.

A nyelv eredetének kérdése William S. Burroughs-nál is felmerül a *The Electronic Revolution*¹⁵⁵ című írásában, amely nagymértékben meghatározta Laurie Anderson nyelvhez való viszonyát.

William S. Burroughs Korzybskytól, az általános szemantika kidolgozójától kiindulva arra a következtetésre jut, hogy a “nyelv vírus” (“language is a virus”). Korzybsky szerint az ember abban különbözik a többi állattól, hogy ő “időmegkötő állat” (“time binding animal”). Így az írott szó, érvel Burroughs, az emberi beszéd velejárója, mivel az “időmegkötés” fogalma nem jöhetett volna létre az írott szó hiányában. Doktor Kurt Unruh von Steinplatz az emberi beszéd kialakulásához kapcsolódó elméletének megfelelően, a szó vírus volt, amely egy biológiai mutáció eredményeként jött létre. Azt állítja, hogy a torok egy vírusbetegség következményeként vált alkalmassá az emberi beszédre. Ez a tulajdonság pedig öröklődött a betegséget túlélő egyedek révén, és megteremtette a szimbiózis feltételeit a vírus és a vírusszaga számára. Így sokáig a vírus észrevétlen maradhatott, mivel az a vírus, amely nem támadja meg a gazdáját, olyan, mintha nem is létezne.

Elidőzve az atomrobbanás következményeinél Burroughs azon elmélkedik, hogy az élőlényekkel ellentétben, amelyek esetén a katasztrófa kihaláshoz vezethet, a vírusra kedvezően hathat elősegítve szaporodását. Ezért az egyszeri gyilkos vírus ismét gyilkos vírussá válhat. Az író szerint a vírus hozza létre az objektív valóságot (betegséget) a vírusszaga testében. A vírusok valóságossá teszik magukat, éreztetik jelenlétüket, mert ez víruslétük lényege. A szóvírus segítségével emberek milliói tehetők tönkre, mert ha a szavakat megfelelően vágjuk, keverjük össze, ez végzetes következményekkel járhat a kiszemelt áldozatra. A legmegfelelőbb módszer a fenti cél elérésére azoknak a beszélgetéseknek a *felvétele* és a helyszínen történő *visszajátszása* a közönség előtt, amelyek megszügyenítik a kiszemelt áldozatot még akkor is, ha a felvett dolgok különben természetesek (pl. szeretkezés vagy biológiai szükségletek elvégzése). Ennek a forgatókönyvnek négy szereplője van: a kiszemelt alany, az eszköz (pl. magnetofon), amely a “gazda” testébe való behatolást teszi lehetővé, és a “valóság”, amelyet ez (szóvírus) létrehoz

¹⁵⁵ Burroughs, S. Williams, *The Electronic Revolution*, Expanded Media Editions, Bresche Publikationen Germany, 1970.

(“betegség”, “halál” társadalmi értelemben) a közönség közrejátszásával. Ez az a módszer, világít rá Burroughs, amelyet a CIA emberei is alkalmaztak a Watergate botrány kirobbantásakor. A szóvírus így a hamis *illúzió* megteremtésével felülkerekedik az emberen. A tömegtájékoztató hatalma abban rejlik, hogy asszociációkat tesz lehetővé. A védekezés egyetlen lehetséges módja, ha ezt felismerjük, és megpróbálunk tenni ellene oly módon, hogy megszüntetjük az asszociáció lehetőségét. Méghozzá azáltal, hogy megszakításokat iktatunk be mondanivalónkba. Az említett manipulációs technika ugyanakkor ellentétes céllal is bárki által alkalmazható: felhívhatja a figyelmet a manipuláció veszélyére. Ha ezt megtörténik, megszüntethető a tömegtájékoztató monopóliuma és hatalma a szóvírus felett. Ilyenformán a szóvírus természetének felismerését követően, egyben uralható is lesz.

Az andersoni performance-okban alkalmazott technikák is sok esetben Burroughs-t idézik. A performerre a művész kreativitása, a nyelvész érdeklődése és a filozófus kíváncsisága jellemző, kísérletezés és játékoság révén keres válaszokat a különböző nyelvi kérdésekre.

Performance-ainak központi témája a nyelv által nyújtott kommunikációs lehetőségek maximális kihasználására való emberi törekvés, valamint az ez irányú igyekezet kudarcba fulladása, amely a nyelvi kifejezőeszközök korlátozott voltának tudható be.

A szóvírus által megfertőzött személy beszédkényszerben szenved, a beszéd számára nárcisztikus megnyilvánulás. Önmagáról mesél, semmi más nem érdekli. Élete végtelen monológ. Nem ismeri a csend hatalmát, nem ismeri fel a hallgatás/meghallgatás szükségességét, mert egyedül önmagával törődik (“Look at me!”). Vajon képes-e kommunikálni a nyelv segítségével, vagy csak beszél anélkül, hogy bármit is mondana, mert retteg a csendtől. Lehet-e kreatív a beszédben, és valóban azt mondja-e, amit szeretne, vagy a nyelv megakadályozza gondolatai megosztásában, mert nem minden megnevezhető, kimondható.

A nyelv, vírus

A Paradicsom

Pontosan olyan, mint ahol te most vagy

Csak sokkal, sokkal jobb.

*Láttam ezt a pasast a vonaton
És úgy tűnt, hogy beleragadt
Egy olyan absztrakt transzba
És azt mondogatta: „Ú..., Ú..., Ú...
És Fred azt mondta:
„Azt hiszem, valami fájdalma lehet.
Azt hiszem, a fájdalom hangja.”
És azt kérdeztem: „Fájdalom hangja?
Akkor a nyelv, vírus.”*

A jelölt és jelölő közötti viszony helytelen megítélése megváltoztatja az üzenet lényegét, amennyiben a „pasas” által ismételt hang egyáltalán üzenetnek tekinthető. A fenti sorokban a helyzet félreértelmezése folytán, a nyelv vírus volta szó szerint értendő, mivel az üzenet dekódolója a hang és a fájdalom között fordított ok-okozati összefüggést vél felfedezni, mintha a hang okozná a fájdalmat, és nem a fájdalom váltaná ki a hangot.

*Nyelv! Vírus!
Nyelv! Vírus!
Nos, beszélgettem egy barátommal
És azt mondtam:
Akartalak.
És kerestelek téged. És ő azt mondta: Hé!
Velem beszélsz? Vagy csak gyakorolod egyikét a performance-aidnak?
Mi?*

*Nyelv! Vírus!
Nyelv! Vírus!*

Az üzenetet küldő személy azonosságának megállapításában felmerülő bizonytalanság is nehézséget okozhat a kommunikációban, mert a közvetített tartalom többféleképpen értelmezhető: szó szerint, de művészként is, attól függően, hogy a küldő milyen minőségben szólal meg, hétköznapi emberként/barátként vagy művészként. Ez egyben a modern művészettel szembesülő ember dilemmája is.

*Ő azt mondta: Meg kellett írnom azt a levelet az anyádnak.
 És meg kellett mondanom a bírónak, hogy te voltál.
 És el kellett adnom az autót és el kellett mennem Floridába.
 Mert én így mondom azt (Ez egy varázslat.),
 Hogy szeretlek: És én (Ez egy munka.)
 Fel kellett hívjalak hajnalhasadtakor (Miért?)
 És fel kellett soroljam azokat az alkalmakat, amikor tévedtem
 Mert én így kérek bocsánatot. (Ez egy munka.)*

Foucault a *Diskurzus helye* ¹⁵⁶című írásában megállapítja, hogy a nyugati társadalomban az igazságvágy intézményes alapú, és kényszerítőleg hat az összes többi diskurzusra. Ennek megfelelően az irodalomnak is az igaz diskurzusra kellett támaszkodnia: „(...)a természetességre, a valószerűre, az őszinteségre”¹⁵⁷. Paradox módon az őszinteségben megnyilvánuló igazságvágy, nem vezet el az igazsághoz, hanem éppen ellenkezőleg az árulást vonja maga után (itt a két ember kapcsolatában). Ilyenformán az igaznak hitt diskurzus, hamisnak bizonyul.

Nyelv! Vírus!

Nyelv! Vírus!

A Paradicsom

*Pontosan olyan, mint ahol te most vagy (Egy hajóroncs.)
 Csak sokkal, sokkal jobb.(Ez egy munka.)*

*Tudod, én hiszek abban, hogy létezik TV
 Úgy értem-
 Ők csak mindig ugyanazokat a
 Képeket mutatják újra és újra
 És mikor beszélnek, csak hangokat adnak ki
 Amelyek többé-kevésbé szinkronban vannak az ajkaikkal.
 Ezt gondolom!*

¹⁵⁶ Michel Foucault, A diskurzus helye, in Michel Foucault, A fantasztikus könyvtár, Pallas Stúdió-Attraktor Kft., Budapest, 1998., ford. Romhányi Török Gábor

¹⁵⁷ Idem, 54.

Nyelv! Virus!

Nyelv! Virus!

Nyelv! Virus!

A nyelv és a képek nincsenek már szinkronban egymással, ugyanakkor ez az eltolódás függetleníti őket egymástól, így az „üzenet” megkettőződik vagy az interferencia révén „kioltják” egymást.

Nos, azt álmodtam, hogy volt egy sziget

Mely kiemelkedett a tengerből.

És mindenki a szigeten

A TV-ből volt valaki.

És gyönyörű volt a kilátás

De senki sem láthatta, mert

Mert mindenki azt hajtogatta a szigeten:

Nézz rám! Nézz rám!

Nézz rám! Nézz rám!

Mert ők mind egy szigeten éltek

Mely kiemelkedett a tengerből

És mindenki a szigeten a TV-ből volt valaki.

És gyönyörű volt a kilátás

De senki sem láthatta, mert

Mindenki azt hajtogatta a szigeten:

Nézz rám! Nézz rám!

Az önreflexív jelleg nárcisztikus megnyilvánulás, amely miatt a médium képtelen megragadni, észlelni az önmagán kívül levőt. Ezért, ahhoz, hogy a valóság a maga összetettségében észlelhető legyen, lehetővé kell tenni a több médium közvetítésével történő egyidejű észlelést.

Nagy figyelmet fordít a különböző médiumok révén megvalósítható kapcsolatteremtésnek, amelyre számtalan lehetőség kínálkozik (tévé, film, könyv, számítógép). A tévé, mint médium, inkább “témaként”, mint eszközként jelenik meg performance-aiban, és szorosan kapcsolódik a fogyasztói társadalom, illetve a politika és manipuláció kérdéséhez. A távíró feltalálásával (1838) a hírből fogyasztási cikk és ipari termék lett azt követően, hogy a 19. sz. közepén megalakultak az első hírügynökségek. Az

aktualitás felértékelődése erre az időszakra vezethető vissza, írja György Péter *A metaforák vége*¹⁵⁸ című esszéjében. Csak ezzel a ténnyel indokolható, hogy egymástól teljesen független, fontosságukat tekintve is nagy eltérést mutató eseményekről számolnak be nap mint nap a híradások, hogy bármilyen egymással össze nem függő valóságelem megjelenhet a képernyőn. Az, hogy a hírfogyasztók számára valóban létfontosságú információkat közöl-e a híradó, egyáltalában nem szempont a tévé és média számára. Az egyetlen döntő tényező a gazdasági tényező, vagyis az, hogy a nézők/olvasók elég hírt fogyasztottak-e.

*„Ha épp arra akarunk rámutatni, hogy a médiumok között mint illan el a valóság, érdemes talán a legújabb globális televízió-műsorra utalnunk. Az Öböl-válságról szóló műsorok nem egy készülődő rettenetes háború közgazdasági, jogi, filozófiai, politikai vonatkozásaival foglalkozó elemzések, hanem mindenekelőtt „sztorik”. Egy végnélküli filmsorozat újabb és újabb, jól formált kis epizódjai. Szemben a hagyományos irodalmi kultúrával, amely feltételeket támasztott az olvasóval szemben, s amely visszautalt arra, ami a mindenkori aznap előtt történt, ennek a tévéshow-nak minden műsora kész, kerek egész, a műsorfolyamatba bármikor bárki bekapcsolódhat. Egyik epizódban Baker beszél az öbölbeli fiúkhoz, máskor a sorozat főszereplője, Bush úr eszi a Hálaadás pulykáját a jó fiúk között.”*¹⁵⁹

A gazdasági hatalom és a politika ilyenformán, a tévé segítségével, betolakodik a magánszférába, és egyre inkább veszélyezteti az intimitást, az önálló gondolkodást. A televízió feloldotta a könyv által képviselt absztrakt gondolkodás hagyományát, és olyan tudatállapotot hozott létre, amelyben csak folytatásos és vég nélküli történet létezhet. A tévében minden, lehet az valós történet vagy fantázia szüleménye, „műsorra” válik, amely fogyasztásra és szórakoztatásra hivatott, a médium pedig elmosza a különböző létminőségek közötti határokat. A tévé mindent felszippant, és a műsor újabb elemeként hasznosítja. Nem ismer határt, és mindent elidegenít, vagy, ahogy György Péter fogalmaz, „lerombolja az otthonosság határait.”¹⁶⁰

Az ember a számtalanszor megálmodott álmok és végtelenségig ismételt szavak kelepcejébe kerül. A kezdetben élénk, csábító színek lassan eltompulnak. Az egyszeri és megismételhetetlen lét paradoxona a meg nem valósult törekvések elérésére irányuló, kimerülésig ismétlődő próbálkozások hosszú sora. Az el el nem ért célok miatt érzett

¹⁵⁸ György Péter, *A metaforák vége* in *Az elsüllyedt világ*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992.

¹⁵⁹ idem, 237.

¹⁶⁰ idem. 239.

kudarcélmények kompenzálását segítik az álmok, de az álmok, ahol minden elérhető, ami a való életben nem, éppen olyan fárasztókká és unalmasakká válnak állandó ismétlődésük miatt, mint a minden energiát felemésztő próbálkozások. Hasonlóak lesznek a tévéműsorokhoz, amelyek így már az álmokat is befolyásolják.

Normális beszéd

*Nem tudok semmit az álmaidról
De az én álmaim meglehetősen elcsépeltek.
Ugyanazok a dolgok éjszakáról éjszakára.
Csak...ismétlődnek.*

*És a színük felettébb rossz-
A témák pedig gyerekesek.
És mindig megkapod, amit szeretnél –
És ez nem az, amiről az élet szól.*

*Első Nemzeti Bank? Imádom!
Új kalap? Felejtsd el!
Moby Dick? Sosem olvastam!¹⁶¹ (fordította Pogány Csilla)*

A *Smoke Rings* (Home of the Brave című performance-ában) második részében a kvíz-műsorról egy álomra terelődik a figyelem. A szövegen belüli összefüggések sem világosak

¹⁶¹ <http://www.mp3lyrics.org/l/laurie-anderson/talk-normal>
Talk Normal

I don't know about your dreams
But mine are sort of hackneyed.
Same thing, night after night.
Just... repetitive.
And the color is really bad –
And the themes are just infantile.
And you always get what you want –
And that's not just the way life is.

First National Bank? I love it!
New Hat? Forget it!
Moby Dick? Never read it!

többé, nem tudni, hogy valójában egy álmot mesélnek-e el nekünk egy kisvárosról, ahol minden lányt Betty-nek hívnak, vagy egy reklámmal állunk szemben. Az első rész utolsó mondata ugyanis arra enged következtetni, hogy a vetélkedő első fordulója véget ért, és a második forduló előtt reklámot sugároznak (“And we’ll be back in un momento.”). A TV műsor nem *valakiknek*, hanem *mindenkinek* szól: arctalan, személyiségüktől megfosztott embereknek (Bettyknek). Életformát diktál, meghatározza vágyaikat (reklámok) megfosztva őket a szabad választás lehetőségétől. A kívülről rájuk erőltetett vágyaiknak szabad utat engedhetnek, vagy ha erre nincs lehetőségük, elnyomják őket.

*„Nos, volt egy álmom, amelyben
Elmentem egy kisvárosba
És minden lányt a városban Bettynek hívtak.
És ők azt énekelték:
Dú, dú, dú, dú, dú
Dú, dú, dú, dú, dú
Ah, a vágy! Hideg, mint a jég
És aztán forró, mint a tűz.
Először piros,
És aztán kék.”¹⁶² (fordította Pogány Csilla)*

A performance-ok ideje alatt a színpadon zajló történéseket nagy képernyő közvetíti, ilyenformán a néző egyenes adás részese lesz. A művész így utal az előadás és az egyenes adásban közvetített előadás közti különbségre, a valóság (előadás “itt és most”) és közvetített előadás/valóság hiperrealizmusára.

¹⁶² <http://www.lyricstime.com/laurie-anderson-smoke-rings-lyrics.html>

„Well I had a dream and in it
I went to a little town
And all the girls in town were named
Betty.
And they were singing:
Doo doo doo doo doo
Doo doo doo doo doo
Ah desire! It’s cold as ice
And then it’s hot as fire. Ah desire! First it’s red
And then it’s blue”.

A film kitüntetett szerephez jut multimédiás kísérleteiben. A háttér többnyire egy nagy képernyő, amelyre különböző, dokumentumfilmre jellemző valóságképeket, animációt vetít ki. Ennek a médiumnak gyakori beépítése az előadásokba Walter Benjamin hatására utal, aki a filmnek óriási jelentőséget tulajdonít a modern művészet recepciójában végbement gyökeres változást illetően.

A könyv mint az emlékezés eszköze és az írott szó már művészi pályafutásának kezdetétől Laurie Anderson figyelmének középpontjában áll, és a *Moby Dick*-ben a performance „főszereplőjévé” válik. Akár keletkezésének körülményeit vizsgáljuk, akár a könyv előadásbeli funkcióját, a *Moby Dick* mindenképpen a könyv médiumának dicséretéről szól, amely képes volt megőrizni és továbbörökíteni a *léttel* kapcsolatos tudást. A könyvtár gigantikus képe pedig az emberi kultúra értékeit, de egyben útvesztőit is elének vetíti. A könyv formájában testet öltő írott szó felértékelődik, mert véglegességével, megmásíthatatlanságával az emberi emlékező képesség végtelen kapacitásra tesz szert. A véglegességen és megmásíthatatlanságon a beavatkozás lehetetlenségét kell érteni egy, már kinyomtatott könyv esetében. A számítógéppel létrehozott szöveg ezzel szemben bármely pillanatban lehetővé teszi a beavatkozást a szövegszerkesztő segítségével, így ez utóbbi észrevétlenül manipulálható. Következésképpen a hagyományos értelemben vett könyv, a számítógéppel ellentétben autentikus médium. A napló ezért a könyv legszemélyesebb és legközvetlenebb formája. A vallomásban nyilvánul meg a hitelesség. Laurie Anderson saját életének krónikáját tárja a néző elé (a szó szoros értelemben is, hiszen a kézirat formájában jelentkező „könyv”/napló/a kézírás pedig minden egyén esetén egyedi vonásokkal rendelkezik). Emlékeit pontosan nyilvántartja és beleépíti műveibe.

Multimédiás performance-ainak összeállításában jelentős szerephez jutnak a számítógép által vezérelt eszközöknek, és ez egyben a művész életfelfogását is tükrözi. Ugyanakkor bírálja ennek a médiumnak a korlátozó voltát és hatását a „digitalizálódó” gondolkodásra. Nem hisz abban, hogy a világháló összeköti az embereket, hanem inkább antiszociálisnak tarja, ahol az egyén leginkább *hiteltelen* entitásként jelenik meg. A web leginkább nagy bevásárlóközpontként működik, nem váltva be a hozzáfűződő utópisztikus reményeket: nem repítette vissza az emberiséget a McLuhani egyidejű törzsi faluba.

Eszközként segítséget nyújthat azonban a nyelvvel való kísérletezésben. Példaként az a kísérlet említhető, amelyben a művész azt a parancsot adja számítógépének, hogy sorolja fel a 100 leggyakrabban használt szót az írott angol nyelvben. A művész így számol be az eredményről:

“A legtöbb szó nyelvi ragasztó: előtt, után, mikor, túl, körül, mert. A kilistázott főnevek között szerepelt a férfi, idő, hely. Így most már a 250 szavas határt szabtam meg a gépnek. Reméltem, hogy benne lesz a “nők” is, de a “nők” szó nincs benne még a leggyakrabban használt 250 szóban sem. Benne van viszont a “fiú” és a “fiúk”, de nem szerepel a “lányok” és a “lány”. Nos, a szeretet sincs közöttük, de igaz, hogy a düh sem.”¹⁶³ (fordította Pogány Csilla)

Az andersoni performance-okban megmutatkozó nyelvi leleményesség az olvasás irányának megváltoztatásában is megnyilvánulhat, a jobbról balra való haladás visszájára fordításában, például a DOG szóból GOD lesz. Ugyanakkor az az eset is érdeklő, amikor a “tükörszónak” nincsen értelme. Ez a módszer, a Burroughs által ajánlottak között is szerepel. Így a *Songs for Lines and Songs for Waves*-ben az “ének” szövegét előre és hátrafele is lejátszották. A “One day you wake up and realize”-ből így “Ezilaer dns pu ekaw ouy yad eno” lett. Ezt a technikát J.S. Bach is alkalmazta, amikor fűgáit „tükörfordításban” játszotta el. Leonardo da Vinci pedig jobbról balra írta jegyzeteit, és az aláírásában két betűt fejjel lefelé írt le, világít rá Kamondy Ágnes a *Kígyó nyelv*¹⁶⁴-ben.

A vizsgálódás tárgya máskor a szó mint konvención alapuló jel (pl. az *As:If*-ben):

„Are words soft? (Puhák a szavak?)

Some words are soft. (Vannak szavak, amelyek puhák.)

Which words are soft? (Mely szavak puhák?)

The word “soft” because you’re saying it’s soft.,¹⁶⁵ (A “puha” szó, mert azt mondom, hogy “puha”.)

(fordította Pogány Csilla)

A következő gondolatsor szintén az *As:If*-ből való:

¹⁶³ Holthouse, David, *Strange Angel, Tweak*, 1996, 2.

„Most of the words are linguistic glue — before, after, when, beyond, around, because. The nouns were like man, time, place. So I went up to another cut — 250 words this time. I kind of hoped to get the word “women” in there, but “women” is not even in the most used 250 words. They do, however, include “boy” and “boys.” But no “women” and no “girls” or “girl.” Well, love isn’t there. But then neither is anger.”

¹⁶⁴ Kamondy Ágnes, *A kígyó nyelve*, Nappali ház, 1995/3, 30-33

¹⁶⁵ RoseLee Goldberg, Laurie Anderson, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000., 48.o.

<i>„the ties that bind</i>	<i>a kötelék mi összeköti</i>
<i>the kindred minds</i>	<i>a hasonló elméket</i>
<i>is like</i>	<i>olyan</i>
<i>is:like</i>	<i>olyan:mint</i>
<i>as:if</i> „ ¹⁶⁶	<i>a mint:ha</i>

Ezeknek a soroknak a képzőművészetben megfogalmazott analógiái, többek között, René Magritte, *La trahison des images/A képek árulása* (1926) című festményében és Joseph Kosuth, *Egy és három szék* című munkájában (1965) találhatók meg. Magritte festménye egy pipát ábrázol a dohányreklámok reprezentációs eszközeivel. A kép alá azonban a festő a következő szöveget írta: „Ceci n’est pas une pipe.”/ „Ez nem egy pipa.”, mivel a kép csupán a dolog reprezentációja. Joseph Kosuth műve szintén erre utal.

Máskor a homonimák csapdájára hívja fel a figyelmet, arra a “minthára”, amely félreértéshez vezethet, ha a kommunikáló felek nincsenek azonos “hullámhosszon”. Az ironikus történet ezúttal apjáról és Istenről szól (apja neve Art volt, az Arthur rövidítése, ugyanakkor az “art” az “are” létige régies formája is):

“Apámat Art-nak hívták, és amikor gyerek voltam azt hittem, hogy Istent is Art-nak hívják. Tudjátok, a miatt az imádság miatt, hogy ”Mi Atyánk ki vagy(art) a mennyekben, szenteltessék meg a Te neved...” Sohasem értettem ugyan, hogy miért van ott a “ki”, de egy csomó más dolgot sem értettem akkoriban az angol nyelvvel kapcsolatban.”¹⁶⁷ (fordította Pogány Csilla)

Nemcsak az anyanyelv elsajátításának folyamata, hanem a más anyanyelvű¹⁶⁸ emberekkel való kapcsolatfelvétel nehézségeinek okai is érdeklik. A nyelv, amely egyszerre köt össze és választ el egymástól, sajátos gondolkodásmód és érzésvilág közvetítője. A nyelvi kódok ismeretének hiánya azonban meggátolja az erre irányuló törekvéseket, ezért a művész olyan nyelvi elemeket épített be előadásaiba, amelyeket előzőleg lefordítottak az illető ország

¹⁶⁶ ibidem

¹⁶⁷ idem, 50.

„My father’s name is Art, and when I was a kid I thought that Art was God’s name, too. You know, because of that prayer, „Our Father (who) Art in heaven, hallowed be Thy name...” I never understood why the „who” was there but there were a lot of things I didn’t quite understand about English at that point.”

¹⁶⁸ A 70-es évek második felét a művész jórészt Európában töltötte, performance-ait előadta Genovában, Amsterdamban, Németországban és Dublinban is. Véleménye szerint az írek művészi szintre fejlesztették a mindennapi társalgás nyelvét, és az általuk beszélt angol nyelv nem kevesebb, mint a műalkotás egy formája.

nyelvére. Ezt a módszert későbbi performance-aiban is alkalmazza, hol franciául, hol spanyolul szólítva meg a közönséget.

Anderson történeteinek egyike, a *Speaking French*, pontosan ezt az élményt dolgozza fel. Meg kellett ugyanis tapasztalnia, hogy a reprodukálás (a betanult francia szavaké és mondatoké) nem valódi kommunikáció, mert ez utóbbi megvalósítása csak akkor lehetséges, ha a beszélgetőpartner üzeneteit megértjük, és reagálunk is rájuk. Hiába “beszért” a művész franciául a performance-okban, azzal áltatva magát, hogy ismeri az ország nyelvét, mert az utcán még a legegyszerűbb útbaigazításra irányuló kérdésre sem tudott válaszolni. Az újszülöttekhez hasonlóan a körülötte beszélők üzeneteinek megértése érdekében csupán a találgatások szintjén maradhatott.

A nyelv az egyetlen szemiotikai rendszer, amely képes más szemiotikai rendszerek értelmezésére. Vannak azonban olyan szemiotikai rendszerek (mint például a zene), amelyek esetében a nyelv csak nagyon szűk határok között képes betölteni ezt a funkciót, fejt ki Roland Barthes a *Le grain de la voix*¹⁶⁹ című írásában. A zene esetében a nyelv a leggyengébb szófaj, a melléknév, segítségével tudja csak meghatározni tárgyát. A melléknév pedig a képzelet védekezése, amely valaminek, ami a nyelv szempontjából megragadhatatlan, az elvesztését próbálja megakadályozni. A nyelv tehát egy olyan szemiotikai rendszer, amely a *valóságot* csak részben képes megragadni. Ezért van szükség más szemiotikai rendszerekre is, amelyek segítségével a *lét* minden megnyilvánulási formájában érzékelhetővé válik. Mivel a nyelv kifejezőereje korlátozott, a művészi szándék csak a zenei és képi eszközök segítségével teljesíthető ki. Ezt teszi lehetővé Laurie Anderson számára a performance.

Laurie Anderson szövegei egyszerűségükben egyedülállóak, a művész mondanivalóját többnyire tömondatokban fogalmazza meg, stílus eszköztára kifejezetten szegényes, puritán. Mondhatnánk, fekete-fehérben láttatja a világot. Stílusának erejét az éles kontrasztok kölcsönzik. Szövegei a nyelvi aszkézis produktumainak tekinthetőek, melyeknek célja a nyelvi cikornyák, a dagályos stílus elkerülése, a nyelv megtisztításának szándéka attól, ami fölösleges és nem kommunikatív értékű. Művészete mélyen a nyelvben gyökerezik, és elválaszthatatlan tőle:

„Mindennél jobban szeretem a szavakat. Imádom a szavakat. Mindent, amit eddig csináltam szavak keltettek életre. Valahányszor megkérdezik “A szóval, képpel vagy zenével kezded-e el? Arra a tényre kell rádöbbenem, hogy a nyelv az, ami mások munkája iránt felkelti érdeklődésemet. Lehet az zene, számítógépes dolog vagy valami, aminek nincs köze a

¹⁶⁹ angolul Roland Barthes, *The Grain Of The Voice*, in *Twentieth-Century Performance Reader*, Ed., 49-55.

*nyelvhez, valahogy mindig szavakba foglalom. Ha lefordíthatok egy festményt a szavak nyelvére, jobban tetszik.”*¹⁷⁰ (fordította Pogány Csilla)

¹⁷⁰ Clifford Ross, Laurie Anderson, BOMB Magazine Fall 1999, elektronikus változatban:
<http://bombsite.com/issues/69/articles/2271>

„More than anything, I love words. They animate everything I’ve done. No matter how many times somebody asks me, “Where do you start, with the word, image or music?” I come back to the fact that what really moves me about other people’s work is their language. Whether it’s a piece of music, a computer thing, or even something that doesn’t contain normal language, I put it into language, somehow. If I can put a painting into language, I like it better.”

A történetmesélés jelentősége a performance-okban

Mottó: “Az én munkám alapvetően a mesélés. A világ legősibb művészi formája. Számomra az elektronika mindig kapcsolatban állt a történetmondással. Talán azért, mert az emberek ősidő óta körbeülték a tüzet. *Az elektronika a modern tűz.*”

(Laurie Anderson)

Homérosz, mondja Michel Foucault, úgy tartotta, hogy „(...) az istenek azért küldték a balsorsot a halandókra, hogy azok elbeszélhessék azt, s a beszéd ebben a lehetőségben találja meg végtelen erőforrásait.”¹⁷¹ Ugyanebben az írásában utalást tesz Borges egyik történetére, amely egy halálraítélt íróról szól, akinek Isten haladékot ad a kivégzőosztag előtt, hogy megírhasa művét. Az idő felfüggesztődik, miközben az író befejezi a megkezdett drámát, de amikor elkészül, lejár a haladék, és a kivégzőosztag által kilőtt golyó, amelyet egy pillanattal azelőtt lőttek ki, eltalálja. Foucault ezzel a történettel látja beigazolódni azt a feltevést, hogy a diskurzus fő funkciója a halál elodázása, „mikor elfogadhatatlan számára immár a nyom nélküli eltűnés.”¹⁷²

Ez a gondolat több írásában is visszatér. A *Mi a szerző?*-ben például, a görög eposz jelentőségét abban látja, hogy halhatatlanságot biztosított a hősnek:

„A hős azért fogadja el korai halálát, mert élete, amelyet megszentelt és felnagyított a halál, átmegy a halhatatlanságba (...). Egy más értelemben ugyancsak a halál legyőzésének e stratégiája volt az arab elbeszéléseknek, különösképpen az *Ezeregyéjszakának* a motivációja, témája, ürügye. A késő éjszakába nyúló történetek arra szolgáltak, hogy gátat vessenek a halálnak (...)”¹⁷³

¹⁷¹ Michel Foucault, *Nyelv a végtelenhez*, in Michel Foucault, *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen 2006., ford. Sutyák Tibor, 61.

¹⁷² idem, 62.

¹⁷³ Michel Foucault, *Mi a szerző?* in Michel Foucault, *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen 2006., ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt, 122.

Az éjszaka mint a sötétség és a halál megfelelője, a mesélés ideje. A tábortűz az élet és fény továbbmentése az éjszakába, őrzése szimbolikusan az élet óvására irányul. A történetmesélés pedig az álom, a kis halál, távoltartását célozza. Laurie Anderson is ezért tulajdonít neki akkora jelentőséget. Egyik története, a *Tibet*¹⁷⁴ éppen a mesélés megtartó erejéről szól:

„Öntudatomat szinte percenként vesztettem el és nyertem vissza. Arra kértem a kísérőmet, hogy beszéljen hozzám, mert különben meghalok. A srác egyetemista volt, tapasztalt hegymászó és nagyon szégyenlős, az egész úton nem szólt egy szót sem, de most három napig egyfolytában beszélt (...). Olyan volt ez a hang, mint egy hosszú-hosszú vékony vonal. Mint egy kötél, amibe belekapaszkodhatok. Azért mesélem ezt el nektek, mert talán tudjátok milyen megmenekülni egy másik ember hangjának a segítségével. Ez történt velem, és úgy gondoltam ezt el kell mondanom nektek.”¹⁷⁵

Színpadra vitt történeteinek jellegzetességeit vizsgálva rokon jegyek mutathatók ki a Walter Benjamin¹⁷⁶ által meghatározott brechti epikus színházzal. Az említett írás különbséget tesz a regényt olvasó ember reakciója, aki olvasás közben ellazul, és a drámai (hagyományos, mimetikus) színház közönsége lelkiállapota között, amelynek minden idegszála megfeszül a cselekmény nyomon követésében. A brechti színház éppen ezt a görcsös figyelmet akarja felszámolni, és felváltja az olvasóéhoz hasonló ellazult magatartással. Ennek a szándéknak a megvalósításához elengedhetetlen a megfelelő témaválasztás. A cél érdekében olyan témát kell választani, amely megfosztja a színpadot a szenzációtól. Ilyen értelemben egy régi, ismert történet inkább megfelel ennek a célnak, mint egy új. A keletkező feszültség így nem a végkifejlet velejárója, hanem sokkal inkább az egyes eseményekkel kapcsolatos. A drámai színház hőseit, amely a görög tragédiák hősére vezethető vissza, itt a tragikumtól mentes hős váltja fel, akinek legmegfelelőbb prototípusa a gondolkodó ember, a bölcs, aki távolságtartással tudja szemlélni környezetét. Brecht drámája nem teszi lehetővé az arisztotelészi katarzist, mert felfüggeszti a néző beleérző attitűdjét azáltal, hogy csodálkozást vált ki a nézőből. Nem a cselekmény kibontakoztatása a célja, hanem állapotok érzékeltetése (elidegenítés). Ez a cél leginkább megszakítások alkalmazásával érhető el, melynek során a néző váratlan helyzetekbe kerül, amelyeket meg kell “oldania”. Laurie Anderson esetében leginkább a történetmondás megszakításáról

¹⁷⁴ a *Stories from the Nerve Bible*-ből

¹⁷⁵ Laurie Anderson, *Tibet* in *The Nerve Bible* koncertfüzet, Budapest, 1995. június 27., 5.

¹⁷⁶ Walter Benjamin, *What Is Epic Theatre?* in *The Twentieth Century Performance Reader*, Edited by Michael Huxley and Noel Wits, 2nd Edition, Routledge, New York, 2003., magyarul: *Mi az epikus színház?* Ford. Széll Jenő in *Kommentár és prófécia*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1969.

beszélhetünk, amely egy másik történettel folytatódik, amelynek azonban nincsen köze az előzőhöz. Ezeknek az előadásoknak elengedhetetlen eleme a megszakítás által okozott meglepetés. Minél többször szakad meg a játék, annál több gesztus(testbeszéd) jelenik meg a színpadon. A színész (itt a performer) művivé teszi a gesztust, amely hangsúlyosan idézetté válik, mutat rá Müllner András¹⁷⁷. Benjamin szerint ez az epikus színház legfontosabb újítása.

„A ritkítás-lassítás. Meg-megállás, a szó vagy az előadás újbóli és újbóli megszakítása, megtörése abból a célból, hogy az olvasásban, a befogadásban tudatossá váljon a kimerevített kép ideologikus alapozottsága, és így hangot - pontosabban *helyet* kapjon a kritika. Ha a reflektálatlan mozdulatot, hangot, viselkedést, vagyis a társadalmi gesztust megszakítjuk, és ezzel lelassítjuk, sőt kimerevítjük, egyúttal tudatossá is tesszük.”¹⁷⁸

Az a tudatosság, amelyről az idézetben szó esik, minden esetben az elmesélt történések jelentőségéről tanúskodik, legyenek azok látszólag bármilyen banálisak, mivel a tudatosság egyre nagyobb fokának elérése által megismerhetők a történések mögött meghúzódó okok, amelyek a buddhista művész számára nyilvánvalóan fontosak. A tudatosság szintje növelésének e módozata ugyanakkor a közönség számára is megtapasztalhatóvá lesz a montázs alkalmazásával.

A “regény” Laurie Anderson esetében az összefüggő történetlánc lehetne (ha a montázs nem törné meg), a “dokumentum” pedig a feldolgozott naplórészlet. A következő sorok találóan összegzik azt az eljárást, amely az amerikai előadó sajátja is:

“A montázs szétfeszíti a “regényt”, szétfeszíti a szerkezetét, a stílusát, és új, nagyon epikai lehetőségeknek tör utat. Mindenekelőtt a formális elemeivel. Mert a montázs anyaga korántsem tetszőleges. Az igazi montázs a dokumentumra épül. A dadaizmus a maga fanatikus műalkotás-ellenes harcában a montázs segítségével tette szövetségessé a mindennapi életet.”¹⁷⁹

A történések, amelyeket a performer elmesél, többnyire saját személyével hozhatók kapcsolatba. Az ehhez hasonló, személyes tapasztalatról szóló elbeszélést Foucault „önmagáról szóló elbeszélés”-nek nevezi, és első formáját a levelezésben véli felfedezni, „az egymásnak nyújtott különböző lelki szolgáltatások”¹⁸⁰ által. A levelek testi érzetekről, a

¹⁷⁷ Müllner András, Az írógép és a csengő, in Serta Pacifica, Tanulmányok Fried István 70. születésnapjára, Pompeji Alapítvány, Szeged, 2004., 140-146.

¹⁷⁸ idem, 142.

¹⁷⁹ Walter Benjamin, A regény válsága, in *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980., 599.

¹⁸⁰ Michel Foucault, Megírni önmagunkat, in *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 2000., 340.

testnek a lélekre való hatásáról tudósíthatnak. Tükrözhetnek egy gondolatgyakorlatot, lehetőséget adhatnak írójuknak, hogy mindennapi helyzetekben láttassa magát, „hogyan magát a többi emberhez hasonlónak mutassa be”¹⁸¹

Az önmagáról írásnak ezt a formáját már a görögök és a rómaiak is gyakorolták, de a mindennapokban fontos szerep jutott a *hüpomnémat*nak is, az „emlékeztetőül szolgáló egyéni feljegyzés”¹⁸²nek, amelybe idézeteket, gondolatokat, példázatokat írtak, azzal a céllal, hogy segítsék leküzdeni feljegyzőjük különböző fogyatékosságait, vagy útmutatóul szolgáljanak nehéz élethelyzetekben, mint amilyen a gyász, rossz anyagi helyzet, száműzetés stb. A hüpomnematát újraolvasásra, elmélkedésre szánták, arra, hogy segítsenek megjegyezni olyan dolgokat, amelyekre az emlékezet nem volt képes. „Eredetileg össze nem tartozó dolgok egybegyűjtésének szabályozott és önkényes gyakorlata, heterogén elemek válogatása.”¹⁸³

„Ez a szándékos egyveleg azonban nem zárja ki az egységesítés lehetőségét. Viszont az egység nem a komponálás eredménye: magában a feljegyzés készítőjében kell létrejönnie a hüpomnemat eredményeképpen, a feljegyzések létrehozása (vagyis az írás gesztusa), illetve áttanulmányozása (azaz elolvasása és újraolvasása) által.”¹⁸⁴

A történetmesélés ebből a szempontból, itt a meditáció egy sajátos, közösségi formájának tekinthető, amely a művész szempontjából bizonyos, a néző által nem ismert, személyes jelentőséggel bír, de ugyanakkor ez utóbbi (a néző) számára is lényegesnek bizonyulhat saját, mások számára ismeretlen okok miatt.

A napló azonban már a keresztény irodalom sajátossága, amelyben a szerzetesek lelki tapasztalataikról készítettek feljegyzéseket. Mindez azért fontos, mivel az andersoni történetláncok és történetek, illetve a fenti három „önmagáról való elbeszélés”-forma között nyilvánvaló közös jegyek érhetők tetten. Történetei igaz, személyes történetek, amelyek időnként naplóbejegyzés formájában jelentkeznek, máskor pedig a levél, már említett sajátosságait mutatják. Ha viszont a történetlánc egészét vesszük alapul, a hüpomnemat szerkezeti sajátosságai köszönnek vissza. A történetek azonban rendhagyó módon, nem *írott*, hanem *elbeszélt* vagy *képi* formában elevenednek meg. Így a művész az írott nyelvi „önmagáról való elbeszélés”-formákat átemeli a beszélt nyelvbe. A *The Nerve Bible* budapesti

¹⁸¹ Michel Foucault, Megírni önmagunkat, in *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 2000. , 341.

¹⁸² idem, 333.

¹⁸³ idem, 335.

¹⁸⁴ idem, 336.

előadása alkalmából kiosztott koncertfüzetek, amelyek néhány elmesélt történet leíratát tartalmazták, az írott hüpomnémata emlékeztetést és továbbgondolást segítő funkcióját töltötték be. Az elbeszélt és írott forma ütköztetése ilyenformán, hangsúlyossá tette a két változat közötti különbséget.

A művész gyerekkora óta feljegyzéseket készít mindarról, ami vele történik. Ezekből rendszeresen merít, és belefoglalja történeteibe, verseibe. Diákként havonta új naplót kezdett írni, amelybe csupán egyetlen mondatot jegyzett fel naponta. A művész szerint az írás hozzásegít az árnyaltabb gondolkodáshoz. A történetek iránti fogékonyságát apjának köszönheti, aki mindig tele volt anekdotákkal és történetekkel. A törekvés, hogy történeteire megteremtse a megfelelő hangulatot szintén az ő befolyásáról árulkodik.

A performance-ok előállításában alkalmazott technika nem jellemző a hagyományos színelőadásra. A művész egy teljesen más, hagyományromboló médiumra jellemző fogásokat alkalmaz. Ez a színházidegen médium nem más, mint a film. A hagyományos művészetekre gyakorolt hatását Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*¹⁸⁵ című esszéjében elemzi. A hagyományos színházi előadással ellentétben, ahol a színész közvetíti a szerep és a közönség között, a filmben a közvetítő szerepét a kamera tölti be. Ennek következményeként a kamerának nem kell igazodnia az előadás egészéhez (gondoljunk csak a különböző kameraállásokra, premier planokra stb.), a közönség pedig a kritikus szerepét töltheti be anélkül, hogy közvetlen kapcsolatba kerülne az előadóval. Következésképpen a közönség a kamera látószögéből szemléli az eseményeket, amelynek (a kamerának) funkciója a tesztelés (értékelés), ez a funkció nem felel meg a kultikus (hagyományos művészeti funkció) értékrendnek. A színész és a filmszínész szerepéhez való viszonyát egy másik lényeges különbség is meghatározza: az első teljes mértékben azonosulhat a szereppel az előadás ideje alatt, ezzel szemben a másodiknak nincs erre lehetősége, mivel ő csupán egy jelenetet játszik el egyszerre, és így állandóan meg kell szakítania a szereplést. A film esetében a vágó és a rendező dönti el, hogy az egyes jelenetek milyen sorrendben követik majd egymást, és hogy az egyes "kockák" hogyan befolyásolják majd a film egészét. A film tehát nem folytonos, hanem "töredékekből" összeálló műfaj. A filmszínész elidegenül saját énjétől a tükörbe pillantó emberhez hasonlóan, de az új médium révén a visszatükröződő kép elmozdíthatóvá, leválaszthatóvá válik az eredetiről.

¹⁸⁵ Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*, in *Kommentár és prófécia*, Budapest, 1969.

A színházi előadás a tér logikus és folytonos használatának van alávetve: a színészek vagy a színpadon vannak, vagy a színpalak mögött. Amikor a színen vannak, mindig láthatóak. Ezzel szemben a film a teret alogikusan, nem folytonosan használja, mindez a vágás révén lehetséges. A mozi „időgép”, hiszen a művészetek legfiatalabbika egyben a legtúlterheltebb is a múlt pillanataival. A filmek konzerválják az időt, feltámasztják a halottakat, de gyorsan elavulnak. A színházi előadás ugyanakkor magában hordozza a megújulás (folyamat) lehetőségét. A színház, összegző művészet *bármikor*¹⁸⁶ lehet, de a film, csupán komplexebb vagy hosszabb lehet.

Az alapvetően cselekvésközpontú performance, csak akkor valósulhat meg, ha a beszéd felfüggesztődik. A beszéden itt elsősorban párbeszéd értendő, amely a hagyományos színházi előadásban a “valós” párbeszéd utánzását szolgálja, és így próbálja megteremteni az életszerűséget. Ezért a többszereplős performance-okban az előadók nem folytathatnak párbeszédet egymással, nem használhatják a nyelvet horizontálisan. Ez azonban nem zárja ki a vertikális nyelvhasználat lehetőségét, az “à la Cantonade” beszédforma alkalmazását, amely a játészó kisgyermek önmagával folytatott beszélgetéséhez hasonló, a monológot.

A monológot Eric Bogosian alkalmazta először a performance-okban a 70-es években. Azóta is számos performance-művész építi bele műveibe (pl. Meredith Monk, Robert Wilson, Wooster Group stb.). Anthony Howell, performance-művész és teoretikus szerint minél többet beszél a performer, annál inkább fennáll a veszélye annak, hogy az előadás hagyományos, azaz mimetikus előadássá váljon. A beszéd ugyanis elnyomja a cselekvést, és elősegíti az illusztrációt vagy reprezentációt, amely a mimézis alapfeltétele.

A performance-művészek többségénél a monológ más funkciót tölt be, mint Laurie Anderson műveiben. Az esetek túlnyomó részében ők is önéletrajzi elemekből építkeznek, de lényegük a személyes vallomás (egy trauma elszenvedése; valami, ami szorongással vagy szégyennel tölti el őket).

Ezzel szemben az Anderson-történetek személyességük ellenére sem tekinthetők vallomásoknak. Az előadó szenvtelen, tárgyilagos, olykor ironikus attitűdjé nem teszi ezt lehetővé. Történetei gyakran személyes múltját idézik fel, de a jelenkori én és az akkori én nem azonosulnak egymással. Az azonosulás már csak azért sem lehetséges, mert az én, a buddhista világnézetnek megfelelően sosem állandó, mert a körülmények, érzelmek, külső és belső hatások és erők sem azok.

¹⁸⁶ Susan Sontag, *Theatre and Film in Styles of Radical Will*, Strauss and Giroux, New York, 1969.

Ez a vonás mindenekelőtt a fluxus-művész legfőbb jellemzője, akinek identitásáról Dick Higgins a következőképpen vélekedik:

„A fluxus-művésznek a munkája eredményeként létrejött identitása tehát olyan megfoghatatlan és tűnékeny, mint a virágok színei. Ha valakinek az a célja a művészetével, hogy kiterjessze a személyiségét, akkor a fluxus szörnyű hely a számára. A fluxus – a paródiától és a metapszichológiai megfigyelésektől eltekintve – sohasem az énre irányul.(...) A fluxus ugyanis az anonimitás érzetét kelti: ámbár ha az ember némi gyakorlattal rendelkezik, egyáltalán nem fogja anonimnak érezni (...)”¹⁸⁷

A tárgyilagosság létrejöttéhez a retorika is nagymértékben hozzájárul, amely „szabályozza a hallgatóságát meggyőzni szándékozó szónok művészetét”¹⁸⁸, írja Ricoeur, és azokra az eljárásokra fekteti a hangsúlyt, „melyek segítségével a mű kommunikálhatóvá válik”.¹⁸⁹ Következésképpen nem az alkotófolyamat bír itt elsősorban jelentőséggel, amely a szerző valós személyéhez lenne köthető.

„(...) az egyetlen szerzőtípus, akinek tekintélyéről van szó, nem a biográfia tárgya, nem a valóságos szerző, hanem az implikált szerző. Ő az, aki az olvasásnak az íráshoz való viszonyát fenntartó erőpróbát kezdeményezi”¹⁹⁰.

Az implikált szerző fogalma Wayne C. Booth¹⁹¹-tól származik, Ricoeur tőle kölcsönzi. A mi esetünkben az olvasást a történet hallgatása helyettesíti, ez azonban a lényegen mit sem változtat. A tárgyilagosság azért valósítható meg, mivel az implikált szerző lehetővé teszi a valós szerző eltávolodását saját történetétől. Az implikált szerző ugyanis a szöveg és a valós szerző közötti térben fejt ki hatását, a valós szerző és szövege közti kölcsönhatás eredménye.

A művész, egy kívülálló tárgyilagosságával tekint vissza múltjára, és nem értelmezi direkt módon az eseményeket. Az értelmezést inkább a jelenlevőkre bízta. A nézőre hárul annak a rejtélynek a megfejtése is, hogy van-e logikus kapcsolódás az egymást követő történetek között vagy, hogy mi a történetek mögött rejtőzködő szándék.

¹⁸⁷ Dick Higgins, Néhány gondolat a fluxus kontextusáról, <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/kontextus.html>, angolul Dick Higgins, Some Thoughts on the Context of Fluxus. In *Flash Art*, no. 84–85, October/November 1978. 34–38.

¹⁸⁸ Paul Ricoeur, A szöveg és az olvasó világa, ford. Jeney Éva, in Paul Ricoeur, Válogatott irodalomelméleti tanulmányok, Osiris Kiadó, Budapest, 1999., 314.

¹⁸⁹ idem, 315.

¹⁹⁰ idem, 315.

¹⁹¹ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961.

Susan Sontag, a *Happening: a radikális mellérendelés művészete*¹⁹²-ben, a happening műfaját elemezve aszimmetrikus meglepetéshálózatról beszél (tetőpont és feloldás nélkül), amely az Anderson-történetek esetében is igaz. A művészet szerinte az álom logikáját követi az alkalmazott szürrealista technika révén. Mindez a performance-okra is igaz, mint ahogy “a radikális mellérendelés technikája” is.

A performance-ok a legalacsonyabbrendű anyagból építkeznek (itt személyes, mindennapi történetek és egyszerű eszközök szokatlan használata). A humor és a társadalmi szatíra pedig fontos tényezők.

A történetek az *Én* és az *Ők* (közönség, társadalom) viszonyrendszere köré épülnek. Dinamikájukat a látszat és valóság közötti oszcillálás adja. Bennük a Látszat Én (=ahogyan Ők látják) és a Valós Én (= amilyen valójában, kreatív én)) vagy, más szóval a kívánság, a vágyak, a lüktetés énje és az önös én, az ennek kívülről megvalósítandó, megerősítendő kivetítése; az aktív, de nem társadalmasítható én közötti szakadék áthidalására tesz kísérletet, tudva azt, hogy ez gyakorlatilag lehetetlen. Mégis azt vallja: ”A munkám mindig a kapcsolatteremtésről szól”¹⁹³

Történeteiben visszaköszön az ősi, törzsi történetmesélés közösségformáló ereje utáni nosztalgia. Mesélőként megpróbál kitörni a művész magányából és részévé válni az *Ők*-nek, hiszen a szerepek felcserélhetőek (a mesélő beleolvadhat a hallgatóságba, amikor a hallgatóságból kiválik a következő történetmondó). A történetmondás alapvetően demokratikus jellegű (mindenki lehet mesélő), ugyanakkor a történet mindenkié, aki meghallgatja, így közösségformáló szerepe is van. A szubjektivitással átszőtt, felelevenített történelmi pillanat a közösségé is, az elmesélt személyes történet már nemcsak a mesélőé, hanem a hallgatóságé is. Lehetővé teszi egymás megismerését és az egymásra találást. A személyes tapasztalat és a közösség tapasztalata így átszövik, átjárják egymást. A mesélő jelenléte, hús-vér mivolta a hitelesség záloga.

Ezzel szemben a “történetcsinálás” modern mestere, a PR (public relations/ propagandista) ezt a visszajára fordítja azáltal, hogy megpróbálja hozzátenni egy valós személy élettörténetéhez az attól idegen elemeket, amelyek éppen az Én és a Történetem egységében, egyediségében okoznak törést. Mindezt az *Ők* nyomására teszi, amely a Látszat Én felépítésében ily módon aktívan részt vesz, és figyelmen kívül hagyja a Valós Ént. Ez

¹⁹² Susan Sontag, *Happening: a radikális mellérendelés művészete*, in *A pusztulás képei*, Európa Könyvkiadó, 1970

¹⁹³ RoseLee Goldberg, Laurie Anderson, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000., 6.
„My work is always about communicating”

utóbbi azonban előbb-utóbb zavart kelt a Látszat Én gondosan kidolgozott struktúrájában, mivel a beépített, testidegen elemeket képtelen beépíteni önmagába (a Valós Énbe). A közéleti személyiségek körül kialakuló gyakori botrányok legalább ugyanakkora mértékben az Ők hibája, mint az illető személyé. Ilyenkor a közélet színtere a mimetikus színház analógiája: a közéleti személyiség, akárcsak a színész, eljátssza azt, aki valójában nem ő maga, hanem valaki más. Ennek a “színjátéknak” esik áldozatául a hitelesség és a jelenlét.

“Amit a “mimikri-színház” kikerülhetetlen csődjének érzek, arra most talán csak egyetlen példát említenék. Ha valaki hazudik, és valóban hazudik, azt semmiféle színészkedéssel nem tudja elleplezni. Amiből nyilvánvaló, hogy az a színjátszás, amire én gondolok, mindig a dolgok vak és süket és mozdulatlan centrumában keletkezik. (...)”¹⁹⁴

Ezért Laurie Anderson performance-aiban Ronald Reagan alakja kétszeresen hiteltelen: színész és politikus lévén egyszemélyben. Az elnök alakja ilyenformán, többször is visszaköszön a művész 80-as évekbeli műveiben.

A történetmondás bizonyos ősi értelemben hagyománytiszteletet feltételez. Az orális kultúrák szájhagyomány útján adták tovább évszázadok tapasztalatát, és mivel a beszéd “raktározó” képessége kicsi (mcluhani értelemben), ezért rövid, letisztult, lényegében változatlan formát igényel. Ez a népköltészetben tetten érhető tulajdonság a különböző változatokban válik, rövid időre, a „közösségből” személyes” művészetté, hogy átadódva ismét “közösségivé” legyen.

A mesélés ilyen jellegű funkciót nem tölt be az Anderson-történetekben. A hagyomány, amelyen ebben az esetben családi hagyományt (emlékek) vagy kulturális örökséget (művészettörténet, irodalom, Biblia) kell értenünk, töredékekben jelenik meg. Olyan, mintha a művész tudatalattijából törne a felszínre, de nem azért, hogy a hagyományba ágyazott tudást továbbörökítse, hanem hogy a történetet továbbadhassa. A művész szándéka talán a hagyomány újragondolása, játékos alakítása, maga a játék. Egy új kocka-város építése a régi helyén, melynek falaiban megtalálható egy-egy régi kocka az ősi város falaiból is. Egy kocka-város építésekor ugyanis nem egy időálló építmény létrehozása a cél, hanem egy időszakosé, amelyet egy újabb ötlet hatására le lehet rombolni, aztán újra lehet építeni.

Nem a *tárgyi megvalósítás* a cél, hanem a *teremtő cselekvés* örömteljes kiélése. A nagy narratívák megszűnte után maradó bizonytalanságban és relativizálódott létben egyedül

¹⁹⁴ Pilinszky János, Beszélgetések Sheryl Suttonnal, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977., 18.o.

a játék teremtő erejével létrehozott múlandó rend nyújthat a modern embernek némi vigaszt, melynek megteremtéséhez újra és újra neki kell rugaszkodni. A cselekvő ember pedig mindig *jelen* van, mert létrehoz valamit, alakít valamit környezetén. Ez lenne az a tudás, amelyet a történetek közvetítenek: hogy játszani létfontosságú, ha *valóban* élni akarunk.

A kétfajta történetmondás összevetésekor megállapítható, hogy az Anderson-történetek esetében funkcióváltás következik be, mivel az ősi történetmondás *reprodukciós* funkciója helyett a *kreativitás* elve érvényesül. Ennek tükrében talán érthető is a művész szenvtelensége az andersoni értelemben vett hagyomány iránt, amely nem más, mint a kockákkal játszó gyermek közönye az egyes kockák és a létrejövő építmény iránt, hiszen a játék a fontos, nem a végeredmény. A gyermek azért rombolja le olyan könnyen az éppen csak felépített kockavárat, mert ismét *játszani szeretne*.

“A nagy művész legfőbb feladata, hogy újra és újra semmit se tudjon. Csak akkor képes megismételni azt a rendkívüli monológot, amit egy csecsemő folytat egy-egy különálló tárggyal az összefüggések mindennemű könnyítése nélkül. Egy gyerek monológja a világ szüntelen keletkezésével érintkezik, míg a felnőttek menthetetlenül az összefüggések okos, könnyítő, de kétségtelenül másodrendű szintjén igyekeznek bármit is megérteni és elhelyezni.
„195

Ebben rejlik a különbözőség titka, amely a hagyományos és a modern művészetet fémjelzi. Az első olyan kreatív tevékenységet feltételez, amely *külső*, már meglévő keretek között jut érvényre, a második esetében maga a *keret (struktúra, forma)* is a művész sajátja, szabadon választhatja meg, és töltheti meg tartalommal, mivel a hagyományos keret már nem érvényesül abszolút értelemben. Laurie Anderson történetei arra tesznek kísérletet, hogy az epikus műfajt (=könyvregény, amely nem szájhagyományból ered) elmozdítsák az oralitás felé, a szó szerint vett *elbeszélés* felé.

A Pilinszky-idézet érinti az összefüggés kérdését is, ezért érdemes most már nemcsak az egyes történetekre összpontosítanunk, hanem a performance-ok keretén belül összeálló történetláncot is figyelembe kell vennünk. Laurie Anderson történetei hallgatva, a hagyományos előadásokhoz szokott néző, megpróbálja egységes egészbe rendezni az egyes elemeket, összerakosgatni a mozaikkockákat (történeteket), és kiszűrni belőlük az *üzenetet*. Bizonyára talál is néhány történetet, amelyek egymással valamilyen módon összefüggésbe

¹⁹⁵ Pilinszky János, Beszélgetések Sheryl Suttonnal, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977., 17.

hozhatóak, de maga a történetlánc nem ágyazódik bele semmilyen előzőleg létező koncepcióba (keretbe). Ebben az esetben „az olvasás (itt a történet meghallgatása) *után* dől el, hogy a tájékozódás megzavarásának sztázisa hozott-e létre új tájékozódási dinamikát.”¹⁹⁶ Ricoeur szerint:

„ a 'jó' olvasat (...) az olvasónak minden, a szöveghez és annak utasításaihoz való hozzájárulási kísérletre egyszerre enged meg valamelyes illúziót (ez a Coleridge javasolta *willing suspension of disbelief*), és vállalja az értelemtöbblet (*surplus de sens*) által kiszabott cáfolatot, a mű többértelműségét. Az elidegenítés (*défamilirization*) az olvasó részéről megfelel a szöveg és az implikált szerző részéről való gyakorlati hasznosságtól való mentesítésnek (*dépragmatisation*). A műtől való 'jó' távolság az, amelyben felváltva válik az illúzió ellenállhatatlanná és tarthatatlanná. Ami e két ösztönzés egyensúlyát illeti, az soha nem befejezett.”¹⁹⁷

A nyugati ember ok-okozati összefüggés alapján szemléli a világot: valami következik valamiből, mintha valamilyen ok idézné elő a sorrendet. A tudat, melyet a racionális lény jellemzőjének tekintünk mégsem *verbális* folyamat, mivel nincs benne semmi *linearitás* vagy sorozatosság, és éppen ez a nem lineáris gondolkodásmód a természetes.

A történetek a művészi tudat nem lineáris megnyilatkozásai, melyeknek jelentése nem a történetben keresendő, hanem a történeten túl, amely szavakban meg nem fogalmazható, de a művész számára jelentőséggel bíró tartalmakat hordoznak magukban. A történetek csupán a szavakba önthető részét képezik ennek a mögöttes tartalomnak, csupán jelzés értékűek. Ez a szavakon túli csend, Pilinszky szavaival élve, „beszédes csend” a művész Valós Énjének lényegéhez tartozik. Ennek megtapasztalása vezet(ne) el a művész és az *Ők* közötti tényleges kommunikációhoz.

Richard Foreman¹⁹⁸ szerint a művészetnek arra kell törekednie, hogy felszabadítsa az embert a realitás hipnotizáló hatása alól, hogy szembesüljön a tárggyal, amelynek előzőleg rabja volt, és megkérdőjelezze annak fontosságát. A performance-ok pedig pontosan erre irányuló kísérletek, amelyek nyomán nem születnek műalkotások; a művészi forma sem az,

¹⁹⁶ Paul Ricoeur, *A szöveg és az olvasó világa*, ford. Jeney Éva, in *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999., 335.

¹⁹⁷ idem, 334.

¹⁹⁸ Foreman, Richard, *How to Write a Play (In Which I Am Really Telling Myself How, But if You Are The Right One I Am Telling You How, Too)* in *Twentieth Century Performance Reader*, Edited by Michael Huxley and Noel Witts, 2nd Edition, Routledge, New York, 2003

aminek eddig véltük („edény”, „tartály”), hanem egy törvényszerűség, amely segít beindítani az alkotói folyamatot.

A filmes technika alkalmazása segítségével önállósulnak a történetek, és az éppen soron következő történet meglepetésként éri a hallgatót/nézőt, aki nem tud összefüggést találni az előzőleg elmondott történettel. Ez a technika aktiválja a nézőt, akinek el kell játszania a vágó szerepét, hogy önmaga számára rendet teremtsen a zűrzavarban, értelmezzen, és kiélvezze saját kreativitását. A filmről mindez nem mondható el, mutat rá Walter Benjamin, mivel ott a néző nem összpontosít, mert figyelme elterelődik. A performance esetében azért beszélhetünk aktív befogadóról, mert az előadó a közvetítő, és nem a kamera, amely elidegeníti a filmszínészt saját közönségétől.

A mesélő és a hallgatóság a hagyományörző funkció hiányában is megosztozik a történeteken (akár a hagyományosokon), de ezek a történetek nem tölthetik be a közösségformáló szerepet, mivel egyediségük és hermetikus voltuk ebben megakadályozza őket. Ugyanakkor, ez utóbbi két tulajdonság nem a *kollektív/közösségi* kreativitást ösztönzi (mint a népművészeti alkotás vagy hagyományos színházi előadás esetén), hanem az *egyéni*. Más szóval a közönség nem homogén módon dolgozza fel a hallottakat egy jól bejáratott séma mentén, hanem egyénenként változó és különböző befogadói élmény megtapasztalását eredményezi. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a hagyományos színházi élmény feldolgozása során nem beszélhetünk egyéni befogadói paraméterekről, hanem sokkal inkább arról, hogy ezek az egyéni befogadói paraméterek ráépülnek a *közös* befogadói értelmezési sémára.

Befogadói élmény:

Hagyományos színházi előadás	<i>közös</i> befogadói értelmezési séma +
Népművészeti alkotás	<i>egyéni</i> paraméter

Anderson történetek	kizárólag <i>egyéni</i> befogadói élmény
	<i>egyéni</i> értelmezési sémába ágyazva

A második esetben a performer így nem a közönséggel, mint egységes egésszel teremt kapcsolatot, hanem az egyes befogadókkal, akik más-más módon csatolnak vissza a művész Valós Énjéhez, és ilyenformán megnő a befogadói kreativitás. Ilyen értelemben tehát ezek a

modern történetek felszabadítják mind az előadó, mind a befogadó kreativitását. Ez a szabadság azonban hátrányt is jelent egy olyan befogadó számára, aki nem tud a hagyományos sémán kívül kreatív lenni. Az ilyen befogadót ez a fajta történetmesélés nem tudja teljes mértékben megszólítani, így a művész és a befogadó között nem jön létre kommunikáció. Következésképpen a befogadói kreativitás egyfelől növedik, másfelől azonban a fokozott kreativitás elvárásának megfelelni nem tudó néző számára az „üzenet” megfejthetetlen marad.

Ez a jelenség szoros kapcsolatban áll a *bizalomra méltó (reliable)* illetve a *bizalomra méltatlan elbeszélő (unreliable)* fogalmával, amelyet Wayne C. Booth vezet be a *The Rhetoric of Fiction*¹⁹⁹ című könyvében. Paul Ricoeur röviden felvázolja e két fogalmat *A szöveg és az olvasó világa* című írásában. Ilyenformán a bizalomra méltó elbeszélő „ (...) biztosítja olvasóját afelől, hogy az olvasás utazására nem hiábavaló reményekkel és hamis félelmekkel vállalkozik, nem csupán az előadott tényeket, hanem a szereplők kifejtett vagy rejtett értékelését is illetően, a bizalomra nem méltó elbeszélő (*narrateur nondigne de confiance*) eltéríti ezeket az elvárásokat, bizonytalanságban hagyva olvasóját afelől a tudás felől, amelyre ő, az elbeszélő (*narrateur*) ki akar lyukadni. Ily módon gyakorolhatja a modern regény a hagyományos erkölcs feletti kritikai, esetleg provokatív és sértő szerepét (...).”²⁰⁰

Az elbeszélés erkölcsi vonatkozásokkal bír, amint erre Ricoeur szövege utal Walter Benjamin²⁰¹ megállapításából kiindulva. Ez utóbbi szerint az elbeszélés legegyszerűbb formája is tapasztalatcserére alapul, amelyen itt „a bölcsesség népi gyakorlatát”²⁰² kell érteni. A bölcsesség azonban ítéleteket és értékeléseket feltételez. Ilyenformán az elbeszélésben „sosem marad el a cselekvések jóváhagyása vagy rosszállása, a cselekvők dicsérete vagy megrovása.”²⁰³ Ezért aztán még a legsemlegesebb elbeszélés, a történettudományi, sem lehet értékelésmentes. Az erkölcsiség kérdése ugyanakkor összefonódik a jellemével.

Az elbeszélés abból a szempontból is analógnak mondható a valós történelmi eseményekkel, hogy alanyai minden esetben „cselekvők” és „szenvedők”²⁰⁴.

¹⁹⁹ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961.

²⁰⁰²⁰⁰ Paul Ricoeur, *A szöveg és az olvasó világa*, ford. Jeney Éva, in Paul Ricoeur, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999., 321.

²⁰¹ Walter Benjamin, *Der Erzähler*, *Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows*, in *Illuminationen*, Frankfurt, 1979., Suhrkamp

²⁰² Paul Ricoeur, *Az én és az elbeszélő azonosság*, ford. Jeney Éva, in Paul Ricoeur, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999., 405.

²⁰³ idem, 406.

²⁰⁴ idem, 380.

„(...)a szenvedő (patient) érdekének haszonélvezőjeként vagy érdektelenségek áldozataként jelenik meg, párhuzamosan azzal, hogy a cselekvő alany (agent) jutalmakat vagy büntetéseket osztogat.”²⁰⁵

Ricoeur fontosnak tartja tisztázni, hogy a „cselekvő” hatalommal rendelkezik, míg a „szenvedő” az elmesélt események hatása alá kerül. A történeten belül így a „cselekvő” a benjaminini nyertes (a történelmi győztes), a „szenvedő” pedig a vesztes analógiái.

„Az igaz élet szándékát elbeszélve (en narrativisant) az elbeszélés (récit) a szeretett vagy tisztelt szereplők felismerhető tulajdonságaival ruházza fel a jellemet.”²⁰⁶

A modern irodalomban azonban a jellem eltűnhet az elbeszélésből, mutat rá Ricoeur, példa erre Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regénye. Az én mégis megtartható az „erkölcs síkján”²⁰⁷, annak ellenére, hogy eltűnni látszik az elbeszélésből. Mindez azért lehetséges, mert a nem alany mégis az alany egyik megnyilvánulási formája.

„A 'Nem vagyok semmi.' mondatnak meg kell őriznie paradox alakját: a 'semmi' többé nem jelentene semmit, ha a 'semmi' valójában nem az 'én'-nek tulajdonított volna.”²⁰⁸

Laurie Anderson történetei ilyen szempontból sokkal inkább hagyományosak, mint „modernekek”. A testi jelenlét miatt ez nem is lehetne másként, mivel a művész, szerző, szereplő és rendező is egyben, aki egyenlő önmagával. Jellemző rá az „önmegőrzés” (maintien de soi), amely Ricoeur szerint nem más, mint az az igyekezet, hogy „a másik számíthasson rá”²⁰⁹, illetve az a belső kényszer, hogy „számadással tartozik valamiről”²¹⁰.

Az alábbi részlet jól példázza az andersoni történetláncot. Mindkét történet esetében jól megfigyelhető a narratív struktúra, mégis ennek ellenére inkább lírai megnyilatkozásnak tűnnek, mint történetnek. Íme egy részlet a *Dearreader* (*Kedves olvasó*) című performance-filmből:

²⁰⁵ ibidem

²⁰⁶ idem, 408.

²⁰⁷ Paul Ricoeur, Az én és az elbeszélt azonosság, ford. Jeney Éva in Paul Ricoeur, Válogatott irodalomelméleti tanulmányok, Osiris Kiadó, Budapest, 1999., 410.

²⁰⁸ idem, 409.

²⁰⁹ idem, 407.

²¹⁰ idem, 408.

“ Mikor gyerekek voltunk, a lánytestvéremmel sokszor veszekedtünk, és elcsentük egymás ruháit. Néha megkaparintotta a naplóm is, szó szerint memorizálta és aztán, veszekedéskor, elkezdett belőle idézni, kifogástalanul utánozva a hangomat.

“Ismertem egy festőt, aki a South Street Seaport-ban lakott. Elmondta, hogy majdnem beleőrült abba, hogy ahányszor csak elhaladt egy hajó, az árnyéka végig kígyózott a szobán. Az a fajta alacsony mennyezetű szoba volt, amilyenben Melville is lakhatott, amikor vámtisztviselő volt, az a fajta szoba, amelyben napvilágot láttak mindazok az énekek, amelyek bálnákról szóltak, mindazok az énekek gyors halakról és szabad halakról. És én imádtam azt, ahogy az olvasóihoz beszél egész idő alatt.(...)”²¹¹

(fordította Pogány Csilla)

A hatás azonban nem epikai, hanem lírai. A történetek nem visznek dinamikát a történetbe, hanem szokatlan módon felerősítik a statikus hatást, a “csendet”. Ez az érzés a művészi attitűdből következik, az “à la Cantonade” beszédmódból. A performer önmagának mesél, és a történetekhez lelkiállapotokat társít, így az érzelmek és hangulatok felülkerekednek a történeteken, a tudatáram pedig *valóságossá, jelenvalóvá* teszi a történetet, innen a lírai hatás.

A performance-ok és az avantgárd filmek közelebb állnak a lírához, mint a regény műfajához, a *being*(létezés)-hez, mint a *becoming*(valamivé válás)-hoz, állítja Anthony Howell²¹². A *Dearreader* nem arról szól, hogy a szóban forgó események mivé “formáltak”, honnan hova juttatták el az előadót, hanem arról, hogy miképpen volt *jelen, létezett* abban a pillanatban. Elmondható, hogy ezek a történetek paradox módon a *létezés* szavakba öntött megnyilvánulásai, és mint olyanok, ebben is eltérnek a hagyományos értelemben vett történetektől (lásd II. melléklet).

„Kedves olvasó, kedves olvasó

Vannak gyors, és vannak szabad halak

És te, kedves olvasó

²¹¹ Goldberg, RoseLee, Laurie Anderson, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000., 47.

„When we were kids, my sister and I used to fight and steal each other’s clothes. Sometimes she would steal my diary, memorize it word for word, and then, right in the middle of the fight, she would quote it to me in a flawless imitation of my voice.

„I used to know a painter who lived over by the South Street Seaport. She said that she almost went crazy because every time a ship went by, its shadow would curve around the room. It was the kind low-ceilinged room that Melville must have lived in when he was a customs inspector in the neighbourhood, the kind of room where he wrote all those songs about whales, all those stories about fast fish and loose fish. And I loved the way he talks to his readers all the time.”

²¹² Anthony Howell, The Analysis of Performance Art, Harwood Academic Publishers, 1999.

*Egy gyors hal és szabad hal vagy.*²¹³

(fordította Pogány Csilla)

Melville, Laurie Anderson kedvenc írója már nemcsak utalásként (halak, bálnák), hanem explicit módon is megjelenik a *Dearreader*-ben. A performert éppen a regény líraisága ragadta meg, amelyet ő egy hosszú, hosszú dalhoz hasonlít. A mélység titkának bűvölete, az alászállás, Moby Dick története régóta foglalkoztatta, és vissza-visszatért számos performance-ában. Végül a különleges lény, a Fehér Bálna, a habokat szelő állat magánya Andersont is megihletti a *Songs and Stories from Moby Dick*(1999) című “elektronikus operában”, amelynek keletkezéséről a következőket mondja: “Szerelmes lettem abba a gondolatba, hogy amit egész életemben keresel, végül élve fal fel téged.”²¹⁴(fordította Pogány Csilla). Itt felmerül a művészi szabadság kérdése, amelyről Ricoeur a következőképpen vélekedik:

*„A teremtő szabadság kérdése nem egyszerű kérdés. A fikció felszabadtítása a történelem korlátozása alól, az adatszerű bizonyítékokban összefoglalt korlátozásoktól, nem az utolsó szó a fikció szabadságát illetően.(...) Az adatszerű bizonyíték kényszerétől szabadon, a fikciót belsőleg ugyanaz köti, amit magán kívülre helyez. Szabadon valamitől a művésznak még szabaddá kell tennie magát valamire. (...) Így az alkotás zord törvénye, amely a művészt éltető világnézet legtokéletesebb visszaadása, vonásról vonásra megfelel a történész és a történelem olvasója holtakat megillető tartozásának.”*²¹⁵

A „holtakat megillető tartozás” ez esetben a Melville és műve iránti „tiszteletadás” megnyilvánulása kell, hogy legyen. A történelem és fikció látszólag két ellentmondó fogalom, mégis közös tulajdonságokkal bírnak. A történelemírás „az irodalmi hagyomány cselekményszövési típusait”²¹⁶ utánozza akár a „kompozíció síkját”, akár „a történelmi

²¹³ RoseLee Goldberg, Laurie Anderson, Harry N. Abram, Incorporated,

„Dear reader, Dear reader

Some fish are fast and some fish are loose

And you dear reader

Are a fast fish and a loose fish.”

²¹⁴Porter Anderson, Laurie Anderson’s ‘Moby’_the big blubber, Laurie Anderson:HOMEpage OF THE BRAVE, CNN, Web posted: June 04, 1999.

“ I fell in love with the idea that what you look for your whole life will eventually eat you alive.”

²¹⁵ Paul Ricoeur, A szöveg és az olvasó világa, ford. Jeney Éva, in Paul Ricoeur, Válogatott irodalomelméleti tanulmányok, Osiris Kiadó, Budapest, 1999., 349.

²¹⁶ Paul Ricoeur, A történelem és a fikció kereszteződése, ford. Jeney Éva, in Válogatott irodalomelméleti tanulmányok, Osiris Kiadó, Budapest, 1999., 361.

képzelet megjelenítő funkcióját”²¹⁷(pl. egy történelmi esemény is lehet tragikus vagy komikus) vizsgáljuk. A történelemírással szemben azonban a művészet „gondolati tapasztalatok mérhetelen laboratóriumának bizonyul”, ahol a történelem „számtalan képzeletbeli változata”²¹⁸ jeleníthető meg. Vagyis a fikció és a történelem különbözősége abban nyilvánul meg, hogy a fikció felszabadíthatja „a történelmi múlt némely megvalósítatlan lehetőségét”.²¹⁹

A *Songs and Stories from Moby Dick* több szempontból is új elemeket tartalmaz a korábbiakhoz képest, mivel címével is utal egy már létező szövegre. Idézetöredékek máskor is beépültek már műveibe, de ez az első alkalom, hogy a performance egy másik író szövegének feldolgozásából készült. A performance így kölcsönhatást vált ki jelen és múlt között, „a múlt és a jelen elvárási horizontjai között”²²⁰, mert „bármely mű nem csupán előzetes kérdésre felajánlott válasz, hanem a maga során új kérdések forrása is”.²²¹

Értelemszerűen nem a regény hagyományos színreviteléről van szó. A több szereplő jelenléte is új elemnek számít, igaz, hogy a *Home of the Brave*-ben is volt már rá példa, de itt más a szereplők funkciója. Laurie Andersonon kívül 4 performer alakítja a különböző szerepeket (egy emberre több szerep jut). Laurie Anderson a bálna, Pip és az olvasó szerepét játssza. A regény eredeti szövege azonban csupán 10%-át teszi ki a performance szövegének, a művész sokszor egy szóra vagy mondatra építi rá saját szövegét.

Mai szemmel olvasva Melville regénye sokak szerint a posztmodern első megnyilvánulásának tekinthető, és Ishmael, az események tanúja és résztvevője éppen azt a lelki nyugtalanságot, kalandvágyat, kíváncsiságot, vállalkozókedvet és nyitottságot képviseli, amely a performer életfelfogásával rokon. Melville és Laurie Anderson történetmondásában sok a közös vonás: Melville epikáját is ugyanaz a furcsa statikusság, képszerűség és befeléfordulás jellemzi, legfontosabb eleme az “összesűrített, esszenciává kristályosodott pillanat”²²²(P. Gorsen), a tenger és az alászállás (megértés, önismeret), a mindenségbe való beletartozás érzése, az egyéni küldetés megvalósításának szükségessége akár önmagunk ellenére is, a saját tapasztalat árán megszerzett tudás, a *lét* (mint jó és rossz erők

²¹⁷ ibidem,

²¹⁸ Paul Ricoeur, Az én és az elbeszél azonosság, ford. Jeney Éva, in Válogatott irodalomelméleti tanulmányok, Osiris Kiadó, Budapest, 1999., 399.

²¹⁹ A történelem és a fikció kereszteződése, ford. Jeney Éva, in Válogatott irodalomelméleti tanulmányok, Osiris Kiadó, Budapest, 1999., 371.

²²⁰ A szöveg és az olvasó világa, ford. Jeney Éva, in Paul Ricoeur, Válogatott irodalomelméleti tanulmányok, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 339.

²²¹ idem, 340.

²²² Gorsen, Peter, Az egzisztencializmus visszatérése a performance-művészetben, in A performance-művészet, Balassi Artpool Kiadó, Tartóshullám, Budapest, 2001., 124.

megnyilvánulási helye) misztikus totalitásának megélése és elfogadása, az ÉS szabadságával élni, és nem engedni a VAGY²²³ kirekesztő jellegének, azonos témák felé fordulás. Még a mű megvalósításának módja is hasonló valóságészlelésre utal, hiszen mindketten előszeretettel alkalmazzák a montázst (lásd Melville-nél az ámbráscetről szóló történeteket és a vele kapcsolatos leírásokat, amelyek különböző, pontosan feltüntetett forrásból származnak, de amelyeket csak egyetlen dolog köt össze: az, hogy az ámbráscetről szólnak). A segédkönyvtáros úgy jár el, mint a tudós, összegyűjti az összes rendelkezésre álló információt (mennyiségi, additív elv), és abból próbálja megérteni a dolog lényegét, amely azonban rejtve marad, mert a tények “elfedik”. Ishmael viszont tengerre száll (“A lét epikai értelemben - tenger.”²²⁴), hogy személyes tapasztalat révén (minőségi elv, a bölcsre jellemző) tegyen szert a jelenség (Fehér Bálna) megértésére. Önnön korlátaival mérten sikerül is rájönnie, hogy a világ csodálatos titok, és hogy az élet megfelfedhetetlensége csak a halál perspektívájából igazán nyilvánvaló. Anderson számára Melville a “like mind” (hasonszörű elme), akivel jó elbeszélgetni, megosztani gondolatait és közös nevezőre jutni.

Így a performance a Melville és Anderson közötti párbeszéd *aktualizálása*. Kísérlet arra, hogy egy monumentális könyvregényt szóban hívjon életre, és a Fehér Bálna történetét beépítse a jövő emlékezetébe, beágyazva azt az új oralitásba. Az elmesélt történet ugyanis valóban *él* az előadó és a közönség révén. A következő idézet akár a fenti gondolat, a két művész hasonló életfelfogásának összefoglalása is lehetne:

“(…) ami engem illet, örökös sóvárgás gyötör a messzeség után. Szeretek hajózni tiltott tengereken, szeretnék kikötni barbár partokon. Bár nem hagyom figyelmen kívül a jót, gyorsan felfogom a szörnyűséget, és mégis jó barátságban tudok maradni vele - ha engedi - hiszen helyes, ha az ember szállásának minden lakótársával jó viszonyban van.”²²⁵

A korai Melville-reminiscencia („barbár part”), amely naplójából származik, bizonyítja azt a lelki rokonságot, amelyet a művész Melville-el kapcsolatban érez. A *Songs and Stories from Moby Dick* elektronikus opera ötlete egy 1997-es felkérés kapcsán született meg (amely más művészeket is érintett, pl. Spaulding Greyt, Robin Williamst), amelynek az olvasás népszerűsítése lett volna a célja a középiskolákban. (Ishmael is iskolamesterből vedlik

²²³ a VAGY Burroughs szerint a “szóvírus” által az emberre kényszerített választás

²²⁴ Walter Benjamin, A regény válsága, in *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980., 597.

²²⁵ Herman Melville, *Moby Dick* vagy a Fehér Bálna, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989., 31.

matrózzá!). A terv ugyan nem valósult meg, de 1999-ben napvilágot láthatott az „elektronikus opera”.

Egyik interjújában²²⁶ a művész arról beszél, hogy választását jelentősen befolyásolta a *Moby Dick* szerzőjének nagyon korszerű történetmondó technikája. A mesélő olyan sok hangon szólal meg, hogy képtelenség azonosítani. Ezért így azt is lehetetlenség eldönteni, hogy melyik a szerző hangja. Igaz, hogy a regény elején Ishmael az, aki mesél, később azonban ez változik. A regénynek nincsen hagyományos narratív struktúrája. A hajóraszállás után a könyv inkább esszé-gyűjteménynek tekinthető, mint regénynek, mert valódi történetről sem beszélhetünk: a vitorlák felhúzásával vagy bevonásával egyidejűleg a történet megtorpan ahelyett, hogy kibontakozna. A kirajzolódó istenkép pedig egy olyan istené, aki nemcsak a jót, hanem a rosszat (a cápákat, a Fehér Bálnát) is megteremtette, ez derül ki Queequeg kérdéséből:

„What devil god invented that? Are you worshipping that god?” / Milyen ördögi isten találta őt ki? Imádod azt az istent?²²⁷ (fordította Pogány Csilla)

A regény a bosszúállás regénye, struktúráját Clifford Ross²²⁸ a kubistákéhoz hasonlítja. A végkövetkeztetés levonásának hiánya sem jellemző a XIX. századi írókra, ez is sokkal inkább modern sajátosság.

Az emberi felelősségvállalás, az egymás iránt érzett aggodalom és segíteni akarás szükségességéről beszél Mapple atya. Regénybeli bibliamagyarázata szépen példázza a “pásztor” felelősségének gondolatát a gondjaira bízott “nyáj” iránt: “Hogy kiáltsa az Igazságot a Hamisság arcába.”²²⁹ A vezetőt Isten “mindkét kezének súlya nyom”-ja és boldogan leereszkedne a szószeikről a többiek közé, de hivatása odaköti.

Jónás története annak az embernek a története, aki “megadá a hajóbért” azért, hogy tovább táplálhassa azt a hamis *illúziót*, hogy megszökhet Teremtője elől. Ő az utas, akinek csak passzív szerep jut, rajta van ugyan a hajón, de nem vesz részt annak irányításában, ameddig Isten akaratának engedelmeskedve alá nem száll a felismerés és önismeret tengerébe, hogy aztán ismét felbukkanjon onnan. Ishmael már az elején kifejti, hogy nem szereti sem az utas, sem a kapitány státuszt, ezért legszívesebben matrózként száll tengerre. Ő ugyanis

²²⁶ Ross, Clifford, Laurie Anderson, BOMB Magazine Fall 1999.

²²⁷ Clifford Ross, Laurie Anderson, BOMB Magazine Fall 1999.,8.

²²⁸ Clifford Ross, Laurie Anderson, BOMB Magazine Fall 1999.

²²⁹ Herman Melville, *Moby Dick* vagy a Fehér Bálna, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989., 79.

tudatában van annak, hogy a hajót valójában Isten irányítja, és minden egyéb csak *látszatvalóság*.

Érdeemes odafigyelni Melville művében a két furcsa párra: Ishmaelre és Queequegre, illetve Pipre és Ahabra. Mindkét esetben szembeötlő a “vad”- szelíd, fehér ember-bennszülött társítás, és a fehér szín ambivalenciája. Pip, Ahab, Ishmael és Queequeg sorsa egybeolvad. Két elem köti össze őket, a kötél és a koporsó: Pip is, Ishmael is és Ahab is úgy esik bele az óceánba, hogy a kötél rájuk tekeredik bálnavadászat közben, Ishmael pedig úgy éli túl a szerencsétlenséget, hogy Queequeg koporsójába kapaszkodik. A regényt olvasva az az érzésünk támad, hogy a négy szereplő ugyanannak az embernek a négy arca: Pip az életvidám fiú, aki tamburinján játszik, amíg a vízbeesést követően meg nem örül. Az ő balesetével kezdődik meg a “változás” a hajón: Ahab egyre inkább erőre kap, míg Queequeg(Ahab ellentétpárja) megbetegszik, és majdnem meghal. Ishmael az életunt ember (Pip ellentéte), aki kalandját követően megtanulja értékelni az életet, sorsuk a Yin és Yang örökös átalakulására utal. A Fehér Bálna az “eszköz”, amely Jónás felismeréséhez vezet, a mű, amelyen kersztül a *lét* üzen, alakja a Yin és Yang ábrájára emlékeztet, lehetővé teszi a mély értelmezést.

A mély interpretáció, mutat rá Danto²³⁰, a sikeres felszíni értelemzéstől függ. Ez utóbbi, a szerzőnek mint cselekvőnek és autoritásnak a szándékait fürkészi, és teljesen elkülönül az elsőtől, mely az értelmezés azon szintjét képviseli, ahol a szerző nem rendelkezik semmiféle autoritással. A szerző az értelmezést illetően itt hasonló helyzetben van, mint bárki más, ő is elsajátíthatja azt a technikát, mellyel saját művének mély értelmezését adhatja. Danto, átvéve a görög kledon²³¹ fogalmát, kifejti, hogy a szerző, anélkül, hogy tudatában lenne, rejtett üzenetet közvetít.

*„ ... így tehát az, amit /a szerző/ mélyen tesz, nem pusztán nem szándékos, de (szinte dialektikus módon) egyenesen szándéka ellen való. A beszéd felszíni rétegéből a mondottak kledon-jellege egyáltalán nem derül ki, s az a jelentés, amelyet közvetít vele, miközben azt hiszi, hogy csak egyvalamit mond, nem tőle származik. (...) A kledonokat az teszi olyan érdekessé, hogy olyan életformákhoz és beszédformákhoz adódnak hozzá, amelyek felszíni értelmezésük szerint már teljeselek önmagukban. Mintha a világ a világban rejtőznék.”*²³²

²³⁰ Arthur C. Danto, Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?, Atlantisz, Budapest, 1997.

²³¹ olyan megnyilvánulás, amely „többet jelent, mint amiről a beszélő tud”

²³² Arthur C. Danto, Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?, Atlantisz, Budapest, 1997., 68.

Laurie Anderson *Moby Dick*-jében a szereplők ki-be bújnak egy-egy szerepből/-be, így a performance a felszínen is megvalósítja a melville-i mű misztikumát, a narrátor és az olvasó együttes jelenléte a színpadon pedig az aktív (történetmondás) és passzív (reflexió) elemek váltakozásával az előadás dinamikájának fenntartását szolgálja.

Teri Tynes²³³, Anderson *Moby Dick*-jének elemzésekor, arra hívja fel a figyelmet, hogy más *Moby Dick* adaptációkkal ellentétben a művész nem Ahab kapitány alakjára koncentrál, hanem sokkal inkább a bálnára, és érvényesülni hagyja az iránta érzett szimpátiát.

²³³ Teri Tynes, Laurie Anderson, Laurie Anderson: HOMEPAGE OF THE BRAVE, Spoleto Review, <http://www.jimdavies.org/laurie-anderson/>

Darabkák és részek

*...Könnyebb körbehajózni a földet,
mint tanúja lenni annak a pillanatnak, amikor egy bálna
a felszínre emelkedik.*

*Néha olyan, mint egy kis fehér menyét
Néha olyan, mint egy mélykék mező
Mikor lemerül oda, ahol megbújik
Teljes öt öl mélyre oda, ahol lakik.
Csak részleteiben látjuk
Egy szökőkút, uszonyok, egy pont a horizonton
Hatalmas fogak, nyitott száj
Légy résen, légy résen, légy résen.
Könnyebb a tevének átbújni
Egy tűfokán
Mint megtalálni egy bálnát
Mely az óceán mélyén rejtőzik
Ha belelősz egy szuronyt az elefántba
Csak odanyúl az ormányával és kihúzza
De, ha egy bálnát találsz szíven
Az óceán vörös lesz. Vörös lesz.
Csak részleteiben fogjuk látni
Apró szemeit, dobogó szívét.
Darabkáiban, részleteiben.
Ha megütöd a fejed
Lesznek dolgok, amikre nem emlékszel
De, ha szíved éri találat*

*Darabokra törsz. Részecskékre. Darabokra és részecskékre.²³⁴ (Songs and Stories from Moby
Dick, fordította Pogány Csilla)*

²³⁴ RoseLee Goldberg, Laurie Anderson, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000., 188.

Pieces and Parts

(...)It's easier to sail around the world in a coffee cup
Than to see a whale when he comes rising up.

A mély értelmezésre törekvő személy nagy valószínűséggel a rejtett üzenetnek csupán „darabkáit” és „részeit” képes dekódolni, mivel

„ A tranzakciókat a mélyben irányító okok, amelyek fényében meg tudnánk mondani, mi történik valójában, egyformán el vannak rejtve az értelmező és a fogyasztó előtt, s a felszíni gyakorlat nem maradhatna fenn, ha a mély okok napvilágra kerülnének: nem léteznének, ha nem maradnának rejtve.”²³⁵

Az erőszak, a Fehér Bálna megölésére irányuló kísérlet, nem visz közelebb a *lét* lényegének megértéséhez, mert benjamini értelemben az erőszak a hatalmi és birtoklási vágy megnyilvánulása, a *lét* pedig nem kisajátítható. Egyedül a “szív kultúrájának” tiszta eszközei(a szívélyesség, együttérzés, bizalom) vezethet el a kívánt célhoz, ahogy erre a fenti részlet is utal. A Bálna mint a lét totalitásának jelképe, csak ritka pillanatokban pillantható meg, mert legtöbbször csupán „darabokban” és „részecskéiben” látható.

Sometimes he looks like a small white weasel
Sometimes it looks like a deep blue field
When he dives down where he hides
Full fathom five where he abides.

We see him only in parts
A fountain, fins, a speck on the horizon
Giant teeth, an open mouth
Look out, look out, look out, look out.

It's easier for a camel
To slide through the eye of a needle
Than to find a whale
Who hides at the bottom of the ocean.

Hit an elephant with a dart
He just reaches around and pulls it out with his trunk
But hit a whale in the heart
And the ocean turns red. It turns read.
We see him only in parts
His tiny eyes, his beating heart.
He's in pieces in parts.

Get hit in the head
And there may be a few things you can't recall
But get hit in your heart
And you're in pieces. In parts.
In pieces and parts.

²³⁵ Arthur C. Danto, Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?, Atlantisz, Budapest, 1997., 69.

Melville regénye számos utalást tartalmaz más szövegekre felölve nyugati legendákat (pl. a Szent György legenda) és keleti szent történeteket (Visnu története, aki egy bálnában öltött testet) is. Ez egyben arra is utal, hogy a mindenkori művek kölcsönhatással vannak egymásra, és új művekben aktualizálódhatnak.

„A képzeletbeli nem a valóság ellen működik, hogy tagadja vagy kompenzálja azt, hanem az írásjelek között könyvtől könyvig terjed, s fészkei be magát a már elhangzott szavak és kommentárok réseibe; a szövegek közt jön létre és alakul ki..”²³⁶

Ezek a művek úgy mosódnak egybe minden megszülető alkotásban, mint Queequeg tetovált karja a paplan mintájával azon az éjszakán, amikor Ishmaellel kénytelen megosztani fekvőhelyét. Így a bálna szó etimológiáját kiderítő tudóbajos iskolai segédtanár, aki “szerette porolgatni régi nyelvtanait”, és a bálnákról szóló idézeteket összegyűjtő al-segéd-könyvtáros önkéntelenül rátapint a lényegre: minden mindennel összefügg. A performerek háta mögött egy gigantikus könyvtár képe jelenik meg, amely mellett az ember eltörpül, ez Foucault „fantasztikus könyvtára”. A világ/a lét egyetlen hatalmas KÖNYV, amelyet mindnyájan megpróbálunk elolvasni, és amelyet mindenki a maga módján próbál meg, alkotótevékenysége révén *aktualizálni*. Isten kivonta magát a Teremtésből, és ezt a *könyvet* hagyta hátra nekünk. Nincs új könyv, mert csak egyetlen könyv létezik, a teremtés pedig, egyetlen hosszú történet, amelyet mindig újramesélnek:

*„Pip látta Istent, a takácsot szövőszéknél dolgozva.
Isten azt mondta, figyelj Pip, még ha meg is fulladnál itt lent a homályban
Még ha hívnál is, nem láthatlak.
Nem hallhatlak. Minden teremtés mechanikus. Minden teremtés mechanikus.”²³⁷
(fordította Pogány Csilla)*

Létezik-e egyáltalán teremtés, vagy minden csupán másolat? Arthur C. Danto *Metafora, kifejezés és stílus* című írásában a mechanikus teremtés kapcsán azt a hipotézist vizsgálja,

²³⁶ Michel Foucault, A fantasztikus könyvtár, in A fantasztikus könyvtár, Pallas-Stúdió- Attraktor Kft., Budapest, 1998., 17.

²³⁷ ibidem

„Pip saw God the weaver working at his loom.
God said, listen Pip, even if you drown, down here in the gloom
Even if you call, I can't see you.
I can't hear you. I'm busy. All creation mechanical. All creation mechanical.”

hogy miért viszonyulna másként a hallgató Bach fűgáihoz, ha történetesen kiderülne, amivel a zeneszerzót különben meg is vádolták, hogy van egy titkos fűgagyártó gépe. Vizsgálódása végén a következő eredményre jut:

„ A mechanikus fűgák (...) logikailag stílus nélküliek lennének, mivel a fűgaiíró gép egy olyan viszonyt példáz, melyben közvetítő eszközök, szabályok, listák, kódok, szerepelnek. ”²³⁸

Amennyiben viszont létezik egy eredeti példány, a másolat és az eredeti közötti viszony az alábbiak szerint alakul:

„ Bármilyen stílusa legyen is a műnek, másolata logikai szempontból stílus nélküli lesz, talán mutatni fog egy stílust, de nem fog rendelkezni vele. ” ²³⁹

A Foucault által említett „fantasztikus könyvtár” esetében viszont létezik valahol az eredeti „könyv”, történet:

„A modern élményben az elhangzott szavak, felülvizsgált, beigazolt szövegek, apró információk tömege, műemlékek parányi részletei, reprodukciók reprodukciói hordozzák a lehetetlen hatalmát. Már csak az ismétlés folytonos moraja tudja közvetíteni nekünk azt, ami csupán egyetlenegyszer következett be. ”²⁴⁰

Ilyenformán különbséget kell tenni a másolat és az ismétlés között. Ez utóbbi ugyanis nem zárja ki a kreativitást, mint ahogy az az első esetben történik. Az eredetiség az ismétlés módjában nyilvánul meg, abban, ahogy az ismert történetet minden alkalommal egy kicsit másképp mesélik el.

Mivel a Teremtő már nem teremt, hanem genetikai kódokra, fizikai törvényekre hagyatkozva reprodukálja a világot, felértékelődik az emberi kreativitás, az újramesélés, amely paradox módon csupán az ismétlés révén nyilvánulhat meg.

²³⁸ Arthur C. Danto, Metafora, kifejezés, stílus, in A közhely színeváltozása, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996., 197.

²³⁹ ibidem

²⁴⁰ Michel Foucault, A fantasztikus könyvtár, in A fantasztikus könyvtár, Pallas-Stúdió- Attraktor Kft., Budapest, 1998., 17.

Amikor művészetéről kérdezik, Laurie Anderson elsősorban történetmondónak tekinti magát, számára a lényeg a történetben és a közlésben rejlik. A történetek hangsúlyozott képiségük révén „testet öltenek” a színpadon. A képernyő, a hegedű, a maszk, a mesélés révén (cselekvés) életre keltett történetek részévé válnak az előadásnak. Az előadások gerincét a történetek alkotják, nélkülük a többi médium is elvesztené létjogosultságát. Komplex funkciót töltenek be, és segítenek újjáéleszteni a mesélőt, akit Walter Benjamin kihalt művésztípusnak gondolt. Szövegei a nézőt „közvetlen kapcsolatba hozzák elfedett valóságokkal.”²⁴¹

A *Boy Overboard*, illetve a *Pieces and Parts* már a versek irányába mutatnak, mert az időnként előforduló rímek és a szöveg tördelése révén, a vers és a történet között félúton köztes formát eredményeznek.

²⁴¹ Arthur C. Danto, *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, Atlantisz, Budapest, 1997.,140.

Versek a performance-okban

Laurie Anderson egyike a “legirodalmibb” performereknek, hiszen ő maga is irodalmi szövegek szerzőjének tekinthető. William S. Burroughs-hoz barátság fűzte és munkája nagy hatással volt művészetére, Shakespeare megihlette, metafizikus verseiben William Blake és Walt Whitman hatása érezhető, Herman Melville Moby Dickje pedig alapjául szolgált a *Songs and Stories from Moby Dick*(1999.) című elektronikus operájának.

Versei “zenés versek”, melyekben a zene és a szöveg felerősítik egymást. Ezt a zenés verselést Allan Ginsberg is gyakran alkalmazta felolvasóestjein. 1978-ban a William S. Burroughs tiszteletére rendezett Nova Conventionként ismert kétnapos fesztiválon, amelyen a New-York-i avantgarde sok képviselője is jelen volt (William S. Burroughs, John Cage, Patti Smith, Philip Glass, Merce Cunningham, Susan Sontag. A fesztivált Julia Heyward és Laurie Anderson szereplése nyitotta meg. Ez az esemény nagymértékben befolyásolta Laurie Anderson későbbi munkásságát. Itt találkozott először William S. Burroughs-szal, akivel két évvel később közös turnéra indult.

Laurie Anderson így emlékszik vissza a fesztiválra:

“ A Nova Convention volt az első alkalom, amikor a “te” szót használtam, amely azt jelentette “te, a hallgatóságból”. Performerként addig használtam az “én”-t, ameddig kifogtam a történetekből. Aztán kipróbáltam azt, hogy milyen, amikor mások olvassák a szövegeimet. De ez, ez teljesen más volt! Végre nem csak hangosan emlékeztem! Közvetlenül beszéltem az emberekhez és ez teljesen más érzés volt.”²⁴²

(fordította Pogány Csilla)

A történetekben megnyilvánuló líraiság most már önálló kifejezési formát követel magának. A történetek mellett, amelyek egy tárgyilagosabb hozzáállást feltételeznek, és amelyek némiképp az *Én* és az *Ők* közé helyezkednek, szükség volt egy másfajta megnyilatkozási formára, amely nem áttételesen, hanem közvetlenül szólíthatja meg a

²⁴² RoseLee Goldberg, Laurie Anderson, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000., 58.

„ The Nova Convention was the first time I really used the word ‘you’ meaning ‘you in the audience’. As a performer I had used ‘I’ until I ran out of stories. Then I tried having other people read my words. But this, this was different! Finally, I wasn’t just remembering things out loud! I was actually talking directly to people and it felt completely different.”

hallgatóságot az egyenes beszéd érzelmi túlfűtöttségének feláldozása nélkül. Ettől válnak az Anderson versek olyan felkavaróan őszintékké, igazi baráti “beszélgetésekké”. A párbeszéd nem a színpadon valósul meg, hanem a színpad és a nézőtér között a Pilinszky féle “beszédes csend” segítségével.

Jó megfigyelő, aki meglátja a jelentéktelen gesztusokban a jelentéssel bíró rezdüléseket.

<i>One day you wake up and realize</i>	<i>Egy napon felébredsz és rádöbbsz, hogy</i>
<i>Oh you didn't mean what you said</i>	<i>Oh, nem azt mondtad, amit gondoltál.</i>
<i>You may want to take it back</i>	<i>Vissza szeretnéd venni,</i>
<i>but the words are there to stay</i>	<i>de a szavak ottmaradnak.</i>
<i>Say what you mean! Don't lose track!</i>	<i>Mondd, amit gondolsz! Ne hagyd</i>
	<i>eltéríteni magad!</i>
<i>Words are strong and once they're gone</i>	<i>A szavak erősek, és ahogy</i>
<i>You can't take them back.</i>	<i>szertefoszlanak, nem veheted vissza őket.</i>
<i>So no matter what you do or say:</i>	<i>Szóval nem számít, hogy mit mondasz vagy</i>
<i>Say what you mean</i>	<i>teszel: mondd, amit gondolsz</i>
<i>mean what you say.</i>	<i>Gondold, amit mondasz.</i>
<i>You may have meant to be mean</i>	<i>Lehet, hogy gonosz akartál lenni,</i>
<i>You may have meant to be nice</i>	<i>Lehet, hogy kedves akartál lenni,</i>
<i>But if you didn't say it right</i>	<i>De, ha nem mondtad megfelelően</i>
<i>Then you should just go home!</i>	<i>Akkor jobb lesz, ha hazamész!</i>
<i>No matter what you do or say</i>	<i>Nem számít, hogy mit teszel vagy mondasz</i>
<i>Say what you mean</i>	<i>Mondd, amit gondolsz</i>
<i>and mean what you say!</i> ²⁴³	<i>és gondold, amit mondasz.</i>

(*Songs for Lines/Songs for Waves* című performance-ból fordította Pogány Csilla)

A hitelesség így lírájának is központi témája, itt azonban az egyén szintjén fogalmazódik meg, és nem az egyén-társadalom szintjén, mint a történetekben. A hitelesség által visszaszerezhető az elvesztett *jelenlét*. Az embernek vállalnia kell minden tettét és szavát. Ezért a kimondott szónak összhangban kell lennie gondolataival. Pontosan kell fogalmazni, mindig a lényeget kell megragadni. A nyelv sokszor csapdát állít, eltereli a figyelmet a lényegről vagy nem képes maradéktalanul kifejezni az érzéseket. Mégis törekedni

²⁴³ RoseLee Goldberg, Laurie Anderson, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000., 73.

kell arra, hogy a *valódi* mondanivalót közöljük. („Don’t lose track!”). „A szavak erősek” („Words are strong”), hatalmuk van, és kimondásuk után nem változtatható az üzenet.

A csend, az ismétlés, a változás a performance három alapvető eleme Anthony Howell²⁴⁴ performance-elmélete szerint. A csend jelentősége ezidáig már többször előkerült. Többféle csend létezik, de a meditatív csend (Zen) a versek keletkezésének igazi helye. A szemlélődő és a magát minden pillanatban meghatározni kívánó művész csak akkor önti szavakba az élményt, ha az más számára is jelentőséget hordoz. Erre enged következtetni a verseknek, a történetekhez képest elenyésző száma is.

Halhatatlan világ

Égő épületek voltak és tűzvörös tenger

Emlékszem minden szeretőmre

Emlékszem honnan származom

Emlékszem, hogyan öleltek.

Halhatatlan világ, emlékezz rám.

Kelet. A világ széle.

Nyugat. Azok, akik előttem jártak.

Mikor apám meghalt, eltemettük a földbe.

Mikor apám meghalt, mintha egy egész könyvtár

égett volna le.

*Halhatatlan világ, emlékezz rám.*²⁴⁵ (Bright Red fordította Pogány Csilla)

²⁴⁴ Anthony Howell, *The Analysis of Performance Art*, Harwood Academic Publishers, 1999.

²⁴⁵ Laurie Anderson, *World Without End*,
<http://www.musicsonglyrics.com/L/laurieandersonlyrics/laurieandersonworldwithoutendlyrics.htm>
World Without End

A vers a múlandóság és öröklét romantikus témáját dolgozza fel, amelyet ellentéteket hangsúlyozó szerkezete segít elmélyíteni. Szikár, tömör, lényegretörő nyelvezete, könyörtelen őszintesége, önreflexív jellege azonban már korunk lírájának jellegzetességeit mutatja. A szöveg dalszerűségét nem a szavak dallamosságának vagy a rímek összecsengésének köszönheti, hanem az ismétléseknek. A magánynak és a múlandóságnak tudatában levő ember szól hozzánk a versben, aki átérzi tiszavirág életének minden nyomorúságát. Egyetlen kívánsága, hogy nyomot hagyjon maga után. Csupán az emlékezés segítheti hozzá kívánsága teljesüléséhez. A halandó ember egyetlen lehetősége, hogy megmaradjon embertársai emlékezetében. Kételyek között, de azért mégis reménykedve arra kéri a halhatatlan, „végtelen világot”, hogy emlékezzék rá. Ugyanakkor a vers alanya identitásának megőrzéséért küzd ragaszkodva gyökereihez és származásához. Az „emlékszem” eltökélt ismétlése, a szubjektum felejtéssel vívott állandó harcának lenyomata. A múlttal (apa) való kapcsolat megszakadni látszik. A felhalmozott (feljegyzésekben továbbörökített) tudás nagyrésze a szülővel együtt odavész, ezért minden erőfeszítés ellenére identitása veszélybe kerül. Múltja csak emléktöredékekben létezik, mivel a szóbeliség nem képes évezredek tudását megőrizni és továbbadni.

A versek megvilágosodást magában hordozó pillanathoz kötődnek, amikor a művész egy pillanatra találkozik a *lényeggel*. Ilyen a *Nerve Bible (Idegbiblia)* című performance

There were burning buildings and a fiery red sea

I remember all my lovers

I remember where I came from

I remember how they held me.

World without end remember me.

East. The edge of the world.

West. Those who came before me.

When my father died we put him in the ground.

When my father died it was like a whole library

Had burned down.

World without end remember me.

következő dala is, amely Shakespeare-t idézi (Ariel éneke, amelyet Ferdinándnak dalol el *A viharban*) :

*„Apád öt ölnyi mélybe pihen:
Korál lett csontjaiból,
Igazgyöngy termett szemeiben;
S így semmije szét nem omol,
Hanem éri dús, csodás
Tengeri elváltozás.”²⁴⁶
„És egyedül én maradtam, hogy elmondjam a történetet.
Hívj Ishmaelnek.”²⁴⁷*

Ariel éneke az apját gyászoló hőshöz szól, aki azt hiszi, hogy apja a tengerbe veszett. Érezni a sorokban rejlő megrendülést. A „call me Ishmael” ugyanakkor utalásként is értelmezhető Charles Olson azonos című, Melville-ről írt kötetére.

Aztán a Panopén²⁴⁸, Balin és Mexikóban szerzett élményeit meséli el. Így az élmények a performance részévé válnak, átalakulnak (‘‘into something rich and strange’’). Az első két esetben (Panopen és Balin) a helyi szokásoknak megfelelő halotti szertartáson vesz részt: Panopen egy mészárlás áldozatait temetik, míg Balin a helyi herceg apjának temetését kénytelen végignézni, amelyről filmfelvétel készült. Mexikói tartózkodása alatt tudatosodik benne, hogy a szépség fogalma kultúrafüggő. Az indiánok ugyanis csúnyának találják őt, mert magasabb náluk, és a haja sincs befonva. Miután az ő haját is befonják, elégedetten megjegyzi, hogy így talán talál majd magának férjet. Kontaktlencséit ékszernek gondolják, ezért a Loscha nevet adják neki, amelynek jelentése: ‘‘a csúnya nő, akinek ékszere van’’ (‘‘the ugly one with the jewels’’).

²⁴⁶ William Shakespeare, *A vihar*, fordította Babits Mihály, Európa Könyvkiadó, 1981., 29.

²⁴⁷ RoseLee Goldberg, Laurie Anderson, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000., 162.
ez már Laurie Anderson szövege, fordította Pogány Csilla

„Full fathom five thy father lies
Of his bones are coral made.

Those are pearls that were his eyes.
Nothing of him that doth fade.

But that suffers a sea change.
Into something rich and strange.

And I alone am left to tell the tale.
Call me Ishmael.”

²⁴⁸ kis Csendes-óceáni sziget

RoseLee Goldberg, aki több ízben elemezte Laurie Anderson munkásságát, és közeli kapcsolatban áll a művésszel, megemlíti egy érdekes mozzanatot a performer életében. A művész nagyon ragaszkodott édesapjához, és egyik koncert alkalmával, amikor Goldberg a performerrel beszélgetett, Anderson elmondta, hogy az édesapja meghalt. A tény megdöbbenetette Goldberget, és azon tűnődött, vajon miért nem tudatta vele. Az előadás után, mikor ismét szóba került a dolog, a performer elmosolyodott, és azt mondta, hogy az édesapja él és jól van. Goldberg szerint a művész érezni akarta a veszteség fájdalmát addig, ameddig még élt az édesapja, és meg tudta őt vigasztalni, ugyanakkor így próbált felkészülni az elkerülhetetlen eseményre. A művész ezzel a görög szkeptikusok nyomdokaiban járt, akik úgy próbáltak felkészülni a kedvezőtlen és elkerülhetetlen helyzetekre (száműzetés, halál stb.), hogy képzeletben átélték azokat, és ez egyben egy stratégia kidolgozását is lehetővé tette a helyzet átvészelésére.

Az apa alakja számtalanszor felbukkan az Anderson szövegekben, és a szülői szerep összemosódik Ádám és Noé alakjával. Halálának felemlegetése sok versében előfordul, és kettős, egy konkrét (szülő) és egy átvitt értelmű jelentéssel bír (Isten). Számára az apa kulcs a Teremtés megértéséhez, a *valóság* elfogadásához, a legtisztább kapcsolat garanciája ember és ember között. A következő vers is, erről az érzésről tesz tanúbizonyságot:

Emlékezz rám, ennyit kérek

És, ha megemlékeztél rólam, legyen feladatod

Elfelejtetni engem.

Apu, Apu pont úgy volt, ahogy mondtad:

Most, hogy az élők számbeli fölényben vannak a halottakkal szemben.

Egy hosszú, vékony fonál mutatja, honnan jöttem

Mely keresztülág egy óceánon és egy vörös folyón

Most, hogy az élők számbeli fölényben vannak a halottakkal szemben.

*Beszélgj a nyelvemen.*²⁴⁹ (Nerve Bible, fordította Pogány Csilla)

²⁴⁹ RoseLee Goldberg, Laurie Anderson, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000., 162.

Remember me is all I ask
and if remembered be a task
Forget me.

Daddy Daddy it was just like you said:
Now that the living outnumber the dead

Az óceán, az univerzum és a tudatalatti, ki nem mondható, de annál inkább jelenlévő tartalmainak képi megjelenítése, ugyanakkor a kezdeteknek is a jelképe. A hosszú, vékony fonal az egymást követő nemzedékekre utal, akiknek emlékezetében megmaradnak a holtak. Így az élők száma meghaladja a holtakét, hiszen csak az számít igazán halottnak, akire nem emlékeznek. Ez a vers hangvételnél fogva a World Without End ellentétpárja is lehetne, hiszen az ott megfogalmazott kétségbeesést itt a remény váltja fel. Az apja halála miatt érzett kétségbeesés feloldódik abban a felismerésben, hogy gyermeki emlékezetében a szülő mindig megmarad.

Egy másfajta emberi kapcsolatról szól a My Eyes, az elhagyott szerető fájdalomáról, aki magányát teljes intenzitással éli át az éjszakai égbolt alatt. Társának hűtlensége keserűséget okoz számára, és elkeseredésében száműzné a szerelmet a világból, és inkább gazdagsággal és hírnévvel helyettesítené. A szerelem a természet törvénye, a gazdagság és a hírnév viszont a felszínhez tartozik. Az óceán már ismert jelentéstartalmához társul itt a nőiség, az ősanya gondolata. Rá gondolva lassan megnyugszik, majd miután tanúja lesz az ég és a tenger nászának, az ősi hieros gamos-nak, ráébred szerelme erejére. Szívében megfogalmazódik a vágy, hogy szerelme legalább kedvesét őrző emlékeiben éljen tovább. Úgy lép hát a gyógyulás útjára, hogy lélekben elengedi szerelmét, megtanul lemondani róla. Az alámerülés a minőségi létezés alapfeltétele is. Az ember előbb lemerül a mélybe (óceán), hogy a *lét* fájdalmát (itt: szerelem) megtapasztalja.

A tetoválás a kapcsolódás mértékének is fokmérője, hiszen a jel viselését megelőzően a fájdalom elviselésével (áldozathozattal), kell bizonyítani a szándék komolyságát. A bőrbe vésett jel minden nap arra emlékezteti viselőjét, hogy a kötelék végérvényesen megkötött. Az elhagyott szeretőről bebizonyosodik, hogy ő valóban végérvényesnek gondolta döntését. Kész lett volna „száz tűz, száz nap” nehézségeit vállalni társa oldalán, felvállalva önnön hibáit is.

Where I come from is a long thin thread

Across an ocean down a river of red

Now that the living outnumber the dead

Speak my language.

Szemeim

*Néha azt kívánom, bárcsak ne lenne ez a tetoválás
Néha azt kívánom, bárcsak hozzád mentem volna feleségül
Száz tűz, száz nap
Néha idegennek érzem magam
Néha hazudok (húá hó)
Néha majomként viselkedem
Itt jön az éj.
És akkor csillagmilliárdok kezdenek ragyogni
És jeges üstökösök suhannak el

És minden különös gyönyörrel remeg
És itt is van: a hatalmas éj.
És ú, a szemeim körülmélelnék
És ú, a lábaim. Fejjel lefele vagyok.*

Whitmani grandiózus képiség és pátosz ellensúlyozza a hétköznapi emberi érzelmeket. Mégis mindkettő a világmindenség része. A versbeli alany csapongó figyelme (szemei) hol befelé, hol kifelé fordul, de olykor az én és a világ viszonyát is vizsgálja, amelyet a viszonylagosság mindig változó szempontból enged csupán tanulmányozni. Csodálja a természetben uralkodó harmóniát, amely felsejlik ahogy leszáll az éj: csillagok járását, üstökösök suhanását. Átérti az emberi lét tökéletlenségét és jelentéktelenségét, de tudja, hogy ő is része a világmindenségben uralkodó megnyugtató összhangnak. A fájdalom azonban kizökkenti a szemlélődésből, és egy rövid ideig a dolgok rendjébe való beavatkozást fontolgatja.

*Ha elnök lennék, ha Királynő lennék egy napra
Minden pénzt a csúnya embereknek adnék
Újra írnám a Szerelem Könyvét és viccessé tenném
Szerencse Kereke, Hírnév Kereke
Kétszáznegyvenmillió hang
Kétszáznegyvenmillió név*

Aztán rádöbben, hogy a „mély, öreg óceán” nem törődik a „gyors” vagy „lassú” halak dolgaival. Az örökkévaló bölcsességével, egykedvűen viszonyul a múlandósághoz.

*És lent az óceánban, ahova senki sem megy le
Vannak gyors halak, és vannak lassú halak
Némelyek körülússzák a világot, mások megbújnak ott lent.
Ez a mély, öreg óceán.*

*És akkor csillagmilliárdok kezdenek ragyogni
És jeges üstökösök suhannak el
És minden különös gyönyörrel remeg
És itt is van: a hatalmas éj.*

Az éjszakai ég csodái és a mélység titkai egybefonódnak, a végtelenség egy pillanatra megfoghatóvá válik a halandó számára is. A sorok hangulata a Whitman versekével rokon.

*És ú, a szemeim körülmélelnék
És ú, a lábaim. Fejjel lefele vagyok.
Hát, sírj nekem egy folyót, mely elvezet egy úthoz
Mely országúttá válik és megy, és megy
És belekigyózik emlékeidbe.*

*Mindörökre. Mindörökre.*²⁵⁰ (Empty Places című perfromance-ból, fordította Pogány Csilla)

²⁵⁰ Laurie Anderson, My Eyes,
<http://www.musicsonglyrics.com/L/laurieandersonlyrics/laurieandersonmyeyeslyrics.htm>

My Eyes

Sometimes I wish I hadn't gotten that tattoo
Sometimes I wish I'd married you
One hundred fires One hundred days
Sometimes I feel like a stranger
Sometimes I tell lies (Whoa ho)
Sometimes I act like a monkey
Here come the night

And then kerjillions of stars start to shine
And icy comets go whizzing by
And everything's shaking with a strange delight
And here it is: the enormous night

And oo my eyes They're lookin all around
And oo my feet I'm upside down

If I were the president if I were Queen for a day

A pillanat varázsa azonban elszáll, a halandó ember ismét saját fájdalmára figyel, és belenyugvással veszi tudomásul, hogy számára a szenvedés a létezés megtapasztalásának keserű-gyönyörű útja.

“Sokat írtak misztika és művészet rokonságáról. Valójában a kettő úgy egy, hogy tökéletes ellentéte egymásnak. Ugyanannak az útnak, ugyanak a szeretetnek: a világból felszálló és a világba alászálló, de mindenképpen tökéletesen egybeeső két ága, az odaadó engedelmességnek és a fölszabadult extázisnak dinamikus egyensúlyában, kifürkészhetetlen békéjében. Jákob létrája: Isten föl-alá szálló angylaival a képzelet hazatalálásának közös és egyetlen módja.”²⁵¹

Ezek Pilinszky János gondolatai, a Robert Wilson által képviselt új színházról (performance), de az idézetben megfogalmazott igazság Laurie Anderson műveire is hasonlóképpen vonatkoztatható.

Az *Empty Places* Ramon-jában a Pilinszkyéhez hasonló gondolatokat találunk. Ramon azt hitte, angyallá válhat és szárnyalhat, mint ők, de emberi mivolta visszahúzza a földre. Az ember nem tudja, honnan jön, és hova tart. A felszállás és a zuhanás egyazon tengely mentén

I'd give the ugly people all the money
I'd re-write the Book of Love I'd make it funny
Wheel of fortune Wheel of fame
Two hundred forty million voices
Two hundred forty million names

And down in the ocean where nobody goes
Some fish are fast some are slow
Some swim round the world some hide below
This is the ocean So deep So old.

And then kerjillions of stars start to shine
And icy comets go whizzing by
And everything's shaking with a strange delight
And here it is: the enormous night

And oo my eyes They're looking all around
And oo my feet They've left the ground

So cry me a river that leads to a road
That turns into a highway that goes and goes
And tangles in your memories
So long So old.

²⁵¹ Pilinszky János, Beszélgetések Sheryl Suttonnal, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977.,80.

történik. Csupán a művészet révén tudja kielégíteni transzcendencia iránti vágyát. A néhány pillanatig tartó szárnyalás a művészet ihletője. A földhöz kötött ember bukásában hősiesség van, amely erőfeszítésének eredménye.

*„Múlt éjjel láttam egy sereg angyalt
És mindegyik más dalt énekelt
És úgy hangzott, mint sok fűnyíró hangja*

A szöveg egy másik, konkrétabb síkon is értelmezhető, melyben az angyalok valójában repülőgépek, akár a *Home of the Brave*-ben, és a pázsit megtelik „fűnyíró” hangjukkal az éjszakában. Aztán „hirtelen” (parancsra) távoznak „hangsebességgel szállva”, hogy küldetésüket, mely a be nem avatott számára ismeretlen, teljesítsék. Így a lezuhant férfi alakja áldozatként értelmezhető.

*Mely a pázsitomat nyírta
És fent csillagok milliárdjai
Ragyogtak az égen
És spirálok forogtak
Forogtak a mélykék éjszakában.*

*És hirtelen minden ok nélkül
Ahogy az angyalok el szokták hagyni a földet
Egyfajta örvényben távoztak
Hangsebességgel szállva.*

*És ahogy menni készültem
Ahogy megfordulni készültem
Megláttam egy lezuhant férfit*

Aki háton feküdt a hóban. ²⁵² (Empty Places című performance-ból), fordította Pogány Csilla)

²⁵²Laurie Anderson, Ramon

<http://www.musicsonglyrics.com/L/laurieandersonlyrics/laurieandersonramonlyrics.htm>

Last night I saw a host of angels
And they were all singing different songs
And it sounded like a lot of lawnmowers
Mowing down my lawn
And up kerjillions of stars
Spangled all over the sky
And they were spirals turning

A Muddy River-ben Blake-re emlékeztető apokaliptikus keretbe foglalva tér vissza az ember elesettségének témája. A világban, amelyet a víz (Özönvíz) elárasztani látszik, az ember mégis erőfeszítéseket tesz, hogy megmentsen valamit abból, amit létrehozott, erőt merítve a másik szeméből. A világvége hangulatról, amely az ezredfordulót megelőzően eluralkodik az embereken, máshol ironikusan nyilatkozik. Ebben a versben azonban nyoma sincs iróniának:

Sáros folyó

Az eső csak zuhog alá

Házak repedeznek. Emberek fulladnak meg.

Autók rozsdásodnak itt. Egy templom úszik tova

Megmártózva a bárány vérében.

És minden szuper autópálya eltűnt

Egyenként. És minden kisváros és nagyváros és jelzés

Víz alatt van. Eltűntek.

Lefelé haladunk a sáros folyó mellett

Lefelé haladunk a sáros folyó mellett

Valaki mondja meg, kérem:

Mi történt itt?

Sár mindenhol.

Halak úszkálnak a mezőkön.

Mindenki kiabálva szaladgál körbe.

Ez lenne az ismert világ vége?

Férfiak és nők a csónakokban

Turning in the deep blue night.

And suddenly for no reason
The way that angels leave the ground
They left in a kind of vortex
Travelling at the speed of sound.

And just as I started to leave
Just as I turned to go
I saw a man who'd fallen
He was lying on his back in the snow.

Megpróbálják menteni, amit elvesztettek.
Ordítóznak. Minden elveszett.
Sosem fogjuk ismét megtalálni.
De, amikor a sáros folyó emelkedni kezd
Ellep majd minket mind. És amikor a szemedbe nézek
Két aprócska óra, két kristálygolyó
Ismét nekifogunk. Megpróbáljuk.
Ismét elkezdjük. Lefelé a sáros folyó mellett
Lefelé megyünk a sáros folyó mellett, lefelé a sáros folyó mellett
Ismét elkezdjük. Lefelé a sáros folyó mellett
Lefelé gyalogolunk, lefelé a sáros folyó mellett
*Lefelé megyünk, lefelé a sáros folyó mellett.*²⁵³ (Bright Red, fordította Pogány Csilla)

A soron következő versben az egzisztencializmus visszatértének vagyunk tanúi (Peter Gorsen²⁵⁴) amelynek világnézeti vázát már az 50-es években fellelhetjük Allan Kaprow-nál.

²⁵³ Laurie Anderson, Muddy River, <http://www.lyricstime.com/laurie-anderson-muddy-river-lyrics>

Muddy River

Rain keeps pouring down

Houses are cracking. People drown.

Cars are rusting here. A church floats by

Washed in the blood of the lamb

And all the superhighways have disappeared

One by one. And all the towns and cities and signs

Are underwater now. They're gone.

We're going down by the muddy river

We're walking down by the muddy river

Somebody tell me please:

What happened here?

Mud is everywhere.

Fish are swimming in the fields.

Everybody's running around, they're yelling

Is this the end of the known world?

Men and women in their boats

Try to save what they've lost.

They're yelling. It's all gone now.

We're never gonna find it again.

But when the muddy river starts to rise

It covers us all. And when I look into your eyes

Two tiny clocks two crystal balls

We begin again. We try

We begin again. Down by the muddy river.

We're going down by the muddy river

We begin again down by the muddy river

We're walking down by the muddy river

We're going down by the muddy river

Határátlépésről beszélhetünk, a mindennapokban gyökerező művészeteknek a gondolatáról. Megfigyelhető a gondolkodó ember elfordulása az “eredménylétől”, a politika, gazdaság és média manipulációitól, kételye a kapitalista társadalmi berendezkedéssel szemben. A válság, amely az említett magatartásban gyökerezik, az emberi kommunikáció kiüresedésében és az elidegenedésben nyilvánul meg.

Laurie Anderson műveiben is megjelenik Heidegger, Sartre és Jaspers gondolatainak visszhangja. Művei jól jellemezhetőek a következő sartre-i mondattal a *Lét és a semmi*-ből: “az ember először létezik, feltűnik a világban, csak azután definiálhatja önmagát.”²⁵⁵ Az ember szabadságra ítéltetett, amely abszolút, akár az ember felelőssége. Az embernek el kell köteleznie magát, állást kell foglalnia saját sorsát és szabadságát illetően.

Az egzisztencia heideggeri értelemben jelenvalólét, amelyet a jelenvaló határoz meg. A jelenvaló megnyerheti vagy elveszítheti önmagát. A jelenvalólét jelen van önmaga számára és feltárult létként értelmezhető, megvilágítja a tőle különböző létezőket. A feltárult lét három dolgot feltételez: diszpozíciót, megértést és beszédet. Heidegger számára a szorongás az a diszpozíció, amelyben a jelenvalólét önmagával szembesül, és amelyben feltárul a végesség és semmiség, melyek révén megtapasztalható a halálhoz vezető út. Az autentikus jelenvalólét ismérve az Angst (szorongás), amely akkor jelentkezik, ha az ember szembesül a semmivel, de ugyanakkor lehetővé teszi, hogy megszabaduljon a banalitás illúziójától.

A “mi”-re alapozott öntapasztalás igénye, ahogy Peter Gorsen nevezi, alapvető jellemvonása az egzisztencializmusnak és Laurie Anderson műveinek is. Ez utóbbiak a közös egzisztenciális összefüggésre utalnak, a performer pedig helyettesítőleg éli meg magát egy előzőleg egzisztenciálisan megélt egész helyett, és a mindennapok szimbolikus interpretációját valósítja meg ez által a színpadon. Ez utóbbi nem más, mint az emlékek, észlelések, érzések *valós* időbeli aktualizálása. Célja nem az esztétikai *illúzió* létrehozása. Az emocionális motívum a döntő, amelyet nem akar elenyészni hagyni.

Jaspersi gondolat, hogy az emberi létezés nem tudja önmagát megvalósítani, csak a másik ember által, és csak általa alkothat tiszta képet önmagáról. Ezért nagy szerepet tulajdonít a kommunikációnak, és úgy véli, hogy ez a szeretet, a hit és a valláserkölc segítségével valósítható meg. A kommunikáció a transzcendenciában gyökerezik, és ez lesz az ember létezésének szabadságforrása. A *határszituációk* pedig, amelyek visszavezetik az embert saját létezéséhez, a harc, a halál, a szenvedés és a bűn.

²⁵⁴ Gorsen, Peter, Az egzisztencializmus visszatérése a performance-művészetben, in A performance-művészet, Balassi Artpool Kiadó, Tartóshullám, Budapest, 2001.

²⁵⁵ Világirodalmi lexikon, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972., 998.o.

Az It's Not The Bullet That Kills You (It's The Hole) szép példája az andersoni egzisztencializmusnak. Ezt a verset barátja, Chris Burden számára írta, aki performance-aiban a fájdalommal és önkínzással kísérletezett, de nem akart arról beszélni Andersonnak, hogy miért is érdekli őt a fájdalom. Andersont csodálattal töltötte el az a műgond, amellyel a részleteket kidolgozta. Kizárólag ezekre koncentrált: a golyó kaliberére, a kés élességére.

Nem a golyó öl meg (hanem a lyuk)

Szokásom volt célpontnak használni magam, célpontnak használni magam.

Annyira beleástam magamba, beleástam magamba

Hogy beleástam magam egy lyukba.

A lyukban most oly sötét van, semmit sem látok

Könnyű szem elől téveszteni a célod.

Nem a golyó, nem a golyó öl meg. Ó nem!

A lyuk, a lyuk, a lyuk!

Mint egy hasbeszélő, messzire hajítottam hangom

Életem történetébe.

És a művész, Joseph Beuys²⁵⁶ szavait idézve

„Ha megvágod magad, jobban teszed, ha a kést kötözöd be.”

Mert egy lyukban oly sötét van, nem látsz semmit, nem látsz semmit

Könnyű szem elől téveszteni a célod.

Nem a golyó öl meg. Ó nem!

A lyuk! A lyuk! A lyuk!²⁵⁷ (Home of the Brave, fordította Pogány Csilla)

²⁵⁶ Joseph Beuys (1921-1986) – német konceptuális művész (szobrász, performance-művész, video-művész, installációkat is készített)

²⁵⁷ Laurie Anderson, It's Not the Bullet That Kills You, <http://www.jimdavies.org/laurie-anderson/lyrics/itsnotthebullet.txt>
It's Not The Bullet That Kills You (It's The Hole)

I used to use myself as a target, I used myself as a goal.
I've been digging myself so much, digging me so much,
I dug myself into a hole.

Now in a hole it's so dark, can't see a thing
It's easy to lose sight of your goal.

A fájdalom tehát a dionüszoszi lét velejárója, a semmi megtapasztalásának következménye. A művész feláldozza magát a közösségért, hogy az megtisztulhasson, és ez által újra kezdhesse a *létet*. A versben szereplő Joseph Beuys idézet, “If you get cut you'd better bandage the knife.”/ ”Ha megvágod magad, kötözd be inkább a kést.” az eszköz jelentőségére világít rá, amelynek segítségével áttörjük a banalitást, és kapcsolatot teremtünk a léttel. Az eszköz gondos kiválasztására azért van szükség, mert a nem megfelelő eszköz alkalmazásával nem érhető el a kívánt minőségbeli változás. Az eszköz maga is érzékeny, úgy kell vele bánni, hogy küldetését teljesíteni tudja. Minden a művész ügyességén és érzékenységén múlik, amellyel az eszközt kezeli. Ebben az esetben az eszköz maga a performance, amely Sartre-t idézve, “(...)konkrét felszabadítást jelent egy meghatározott elidegenedés alól.”²⁵⁸

It's not the bullet, not the bullet that kills you. Oh no!
It's the hole, it's the hole, it's the hole!

Like a ventriloquist, I've been throwing my voice
Long distance in the story of my life.
And in the words of the artist Joseph Beuys
“If you get cut you'd better bandage the knife.”
Cause in a hole it's so dark, can't see a thing, can't see a thing
It's easy to lose sight of your goal.
It's not the bullet that kills you. Oh no!
It's the hole, it's the hole, it's the hole!

²⁵⁸ Világirodalmi Lexikon, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972, 999.

Eszközök

Az eszközök, amelyek megjelennek a performance-okban a performer ötleteinek megvalósításai. Ezek az ötletek sokszor a véletlennek köszönhetőek, máskor viszont a hétköznapi élet adja őket, amelyet a művész fáradhatatlanul kiaknáz. Laurie Anderson meglátja a mindennapok jelentőséggel bíró részleteit, és beépíti előadásába. Az eszközök, amelyeket performance-aiban használ, többfélék. Akadnak közöttük tárgyak (pl.hegedű), fényképek, animáció és rajzok, kétdimenziósak, háromdimenziósak, virtuálisak (pl.hologram), elektronikusak és nem elektronikusak, sőt anyagtalank is (fény, füst, hang, árnyék).

Meglátása szerint a téma választja a médiumot, és ha valami kétdimenziós formába „kívánczik”, akkor úgy is kell létrehozni. Ez az egyik oka annak is, hogy médiumok sokaságával dolgozik, hű maradva a konceptualista elvhez, mely szerint az ötlet elsődleges, és nem számít, hogy milyen médiumban realizálódik.

Előfordul az is, hogy a használt eszköz segítségével a művész egy másik műre, művészeti irányzatra vagy művészre reflektál. Így például a *Home of the Brave*-ben használt maszkot az Oskar Schlemmer (Bauhaus) által kitalált jelmez ihlette.

A kíváncsiság, a kísérletező kedv és a játékoság mindig szerepet játszik eszközválasztásában. Úgy közelít az anyaghoz vagy anyagtalanhhoz „mint egy gyerek” (Szentjóbby Tamás), minden elvárás nélkül kipróbálva, hogy mit lehet belőle megvalósítani. Előszeretettel használ elektronikus eszközöket, amelyeket ő maga talál ki, és amelyek többnyire hétköznapi tárgyak és egyszerű elektronikus eszközök (pl. mikrofon vagy neoncső) meglepő kombinációjából születnek. Nemegyszer ezeket az eszközöket a testén vagy testében (pl. a szájában) viseli. Egy napszemüvegből és a keretére szerelt mikrofonból olyan szerkezet jött létre, hogy segítségével sokszorosára erősíthette azt a hangot, amely koponyája ütögetésével vagy fogai kocogtatásával keletkezett. A *United States*-ben még két másik szemüveg is megjelenik: a fényszóró-szemüveg (headlight glasses), és egy másik napszemüveg, amelyre egy kis kamerát szerelt azért, hogy segítségével végigpásztázhassa a közönséget, és a felvett képet pedig kivetíthesse a mögötte levő hatalmas képernyőre. A fényszóró-szemüveg egy hegesztőszemüvegből állt, melynek lencségi helyére fényszórókat illesztettek, azt a látszatot keltve, mintha a fény a művész szeméből áradna a közönségre.

Különleges, maszkyszerű hatást ért el egy két láb átmérőjű Fresnel lencse alkalmazásával is, amelyet a *Home of the Brave* egyik jelenetében az arca elé emelt.

Hegedűje elmaradhatatlan eszköz, amely mindenhova elkíséri. A hangszer annyira hozzánőtt a művészhez, hogy szinte nincs performance, amelyből hiányozna. A hangszerhez való ragaszkodását a következőképpen magyarázza:

„A hegedű számomra a tökéletes alter egot jelenti. Azt a hangszert, amely legközelebb áll az emberi hanghoz, a női emberi hanghoz. Egy sellő. (...)

Sok időt töltöttem azzal, hogy a hegedűt beszédre bírjam. Azért szeretem a hegedűt, mert romantikus, 19. sz.-i hangszer és azért, mert meg lehet fogni, körbe lehet vele sétálni. „²⁵⁹
(fordította Pogány Csilla)

A hangszerhez való viszonya több mint különleges, hiszen a hegedű egyidejűleg hangszer, különleges tulajdonságokkal bíró tárgy, és a performer alter egoja. Szobornak is tekinthető, mivel a művész állandóan változtat az alakján, megformálendő anyagnak tekinti: lehet neon-hegedű (világító vonóval), digitális hegedű, magától játszó hegedű; olyan hegedű, amelynél a vonóra magnetofonszalagot szereltek a hagyományos lószőr helyett, továbbá viofonográf (hegedű és fonográf keveréke). A művész találékonyságának eredményeként számos rendhagyó hegedű született, és tette különlegessé az előadásokat. Az első hegedűk elkészítésében Bob Bielecki²⁶⁰ is közreműködött.

Találmányainak sora ezzel korántsem ért véget. A *Home of the Brave*-ben szájába elemklámpát vett, hogy úgy tűnjön, fogai világítanak. A *Stories from the Nerve Bible*-ban pedig kezében két, fáklyához hasonló lámpával lépett fel. Nem szabad megfélekednünk a „testkosztümről” (body suit) sem, amely az alkalmazott technika révén lehetővé tette, hogy mozgáskor minden testrészhez hang társuljon, és ez által létrejöjjön a „testbeszéd”.

Régi törekvése, hogy integrálja vagy feloldja magát a műben. Jó példa erre a „testvetítővászon” (body screen), amelyet a *Songs and Stories for the Insomniac* (1975) című performance-ban alkalmazott: egy hosszú fehér ruha, melyre filmet vetítettek, a művész teste pedig árnyékokat vetett a ruhára kivetített mozgóképre, miközben ő a hegedűjén játszott. Itt a test is eszközzé válik, ugyanakkor fontos elemévé is a megvalósuló műnek.

²⁵⁹RoseLee Goldber, Laurie Anderson, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000., 77.

„For me, the violin is the perfect alter ego. It’s the instrument closest to the human voice, the human female voice. It’s a siren.” (...)

„I’ve spent a lot of time trying to teach the violin to talk. I love the violin because it’s romantic, nineteenth-century instrument, and because you can hold it, walk around with it.”

²⁶⁰ tervező

Laurie Anderson képi világának egyik eleme a grafika, amelyet általában arcok, férfi- és nőalakok, órák, házak, telefonok, repülőgépek, állatok ábrázolására használ. Az írott szöveg is része ennek a vizuális eszköztárnak, akár latin betűs írásról, akár képirásról van szó. A tárgyakat és állatokat ábrázoló rajzokból, amelyeket több lépcsős egyszerűsítési folyamatnak vet alá, eljut az illető dolog (japán) képirásos megjelenítéséig. (*How to Write, Home of the Brave*). Animációs filmjeit komputer segítségével készíti; ezek a filmek többnyire azt a célt szolgálják, hogy meglepetést vagy riadalmat keltsenek (pl. egy apa, aki éppen agyonütni készül gyermekét egy kalapáccsal).

Előadásaiban a tér is tudatosan kiaknázott tényező. A kivetített kép vagy mozgókép segítségével „kitágítható” a tér, és játékos kísérlet tárgyává válhat a dimenziók közti átjárás. Egy pódium segítségével a művész egyetlen lépéssel részévé válhat a film „terének”, így az emelvény egy jelképes küszöb szerepét tölti be, amelyet átlépve a performer a háromdimenziós létből átlép a kétdimenziósba (film). Az átjárást megkönnyítő elemek (palló, alagút) gyakran épülnek bele performance-aiba; a palló a művész és a nézőtér közti teret hivatott áthidalni, az alagút (time tunnel) pedig térben vizualizálja az időt. Ez utóbbi füst és lézer segítségével valósítható meg.

A művésznak határozott elképzelései vannak a számára ideális térről, álmairól színházáról terveket is készített *The Floating Theatre* (1988) címmel; a terv mindaddig megvalósulatlan maradt.

A háttérnek meghatározó szerep jut előadásaiban. A háttér általában egy hatalmas vetítövászon jelenti, amelyre film, animáció, szöveg, rajzok, ideogramok kerülnek kivetítésre, de a vetítövászon lehet az árnyjáték nélkülözhetetlen kelléke is. Ilyenformán a művész vizuálisan is megjeleníti azokat a dolgokat, amelyek foglalkoztatják.

A vizuális megjelenítésről és a zene kapcsolatáról a művész a következőket mondja, arra a kérdésre válaszolva, hogy számára melyik a fontosabb, a zene vagy a képek:

„Ez attól függ. Rengeteg képem van, amit soha nem fogok használni...Valahogy mindig irigykedve gondoltam a festőkre. Ők ücsöröghetnek egész nap, és munka közben zenét hallgathatnak. A zenészek nem merülhetnek el egy festményben komponálás közben. Gyakran dolgozom úgy, hogy csinálok egy rövidebb filmet, vagy vetítem magamnak a diáimat, hogy zenei inspirációt merítsek belőlük. Ritmusból is kiindulhatnak ötletek, és fordítva, egy filmkocka is ellenpontosíthat egy zenei részt. Kezdetben én magam is szobrokat csináltam, de aztán áttértem a filmezésre. Valójában ezzel foglalkoztam a legkomolyabban a 70-es években. De ezeket a filmeket olyan fesztiválokon mutatták be, amelyek 6, maximum 8 embert érdekeltek. Különben is mindig az utolsó pillanatban lettem kész, úgyhogy nem maradt időm

zenét keverni a jelenetek alá, közé, ezért egész egyszerűen felálltam a vetítésen, és hegedülni kezdtem. Ekkor jöttem rá, hogy ez nem is olyan rossz. Azt mondtam magamban: „Milyen érdekesen hat együtt a filmem az általam szerzett zenével!” Ekkor fedeztem fel azt is, hogy a zene nem feltétlenül illusztrálja a cselekményt, sőt, egy-egy zenei rész a jelenettől, amelyre vonatkozik, akár időben elcsúszva is elhangozhat...Körülbelül ezt csinálom ma is.”²⁶¹

Az anyagtalan eszközök közül a hang sokszínűségét messzemenően igyekszik belevinni az előadásokba. Saját hangjának elváltoztatására hangtorzítót használ, amelynek segítségével akár férfias hangon is képes megszólalni. A sajátjától eltérő hangszínű hang kizökkenti saját nézőpontjából, és segíti abban, hogy mások hangján másról és máshogyan beszéljen; ezen kívül örömet lel abban, hogy olyan hangon szólalhat meg, amelyen különben nem tehetné. Játéka a hanggal egyben kísérlet is, amelyben a közönség is aktívan részt vesz azáltal, hogy különféleképpen reagál a performer különböző hangokon történő megnyilvánulásaira. 1970-es németországi turnéja során ez a kísérlet elvezette annak felismeréséhez, hogy a hangszín nagymértékben befolyásolhatja a közönség viszonyulását az előadóhoz. Amikor ugyanis férfihangon beszélt, a közönség figyelme érezhetően fokozódott. Laurie Anderson ezt azzal magyarázta, hogy a németek szeretik az autoritást, és számukra az autoritást a férfihang jeleníti meg. Az általa „autoritás hangjának”(voice of authority) nevezett hangot úgy hozta létre, hogy elektronikus úton keverte Ronald Reagan hangját William S. Burroughs-éval.

A hanghoz fűződő játékosság nemcsak a hangszínnel folytatott kísérletekben érhető tetten. Már első performance-aiban is olyan hangokat használ, amelyek a hagyományos értelemben nem nevezhetőek zeneinek. Ez történt az *An Afternoon of Automotive Transmission* (1970) esetében is, amikor a művész, barátaival, Geraldine Pontiuisszal és Richard Schneider-rel, megalapította a Rochester Horn and Engine Society-t (Rochesteri Duda és Motor Társaságot) azzal a céllal, hogy kiaknázza az autódudában rejlő zenei potenciált. Ezen a szabadtéri „koncerten”²⁶² személygépkocsik és teherautók töltötték be a hangszerek szerepét.

²⁶¹ Csejdy András és Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban(interjú), Nappali Ház, 1991/1-2, 145.

²⁶² Ehhez hasonló kísérleteket a futuristák is végeztek. Ilyen volt Arzenij Avraamov bakui koncertje 1922-ben, amely gyári szirénák, sípok és egy kórus közreműködésével jött létre. A szerző egy háztetőről vezényelte művét. Későbbi kísérletek is akadnak az 1960-as évek végéről: ilyen jellegű kísérleteket végzett Robert Rauschenberg és George Brecht is.

Multimédiás performance-aiban mikrofonnal erősíti fel a szívhangot és a fogainak összekoccanása, illetve koponyájának ütögetése nyomán keletkező hangot. A hang és a látvány közötti különbségről így vélekedik:

„A szemem közvetlenebb kapcsolatban áll az agyammal; a hang a szívemhez szól”.²⁶³

(fordította Pogány Csilla)

Az üzenet közvetítésében a ruházat is fontos tényező. Korai performance-aiban hosszú, fehér ruhát viselt, amely lehetővé tette, hogy vetítsenek rá. A későbbiekben fehér ruha helyett nadrágkosztümöt viselt, amely elfedte női identitását, érvényesülni engedve a történetmondót. Máskor a fehér nadrágkosztümöt feketére cserélte, hogy egybeolvadhasson az árnyékkal. Ruházata többnyire egyszerű, semleges és unisex jellegű. Időnként azonban figyelemfelkeltő funkciót is betölthet, mint az Oskar Schlemmer által inspirált jelmez a *Home of the Brave*-ben vagy a hosszú, ezüstsínű, női vonzerőt hangsúlyozó estélyi ruha a *Songs and Stories from the Nerve Bible*-ban és a kihívó, olcsó szerelemre csábító piros ruha a *Beautiful Red Dress*-ben.

Antony Howell²⁶⁴ a *The Analysis of Performance Art, Being Clothing* fejezetében, részletesen kitér a ruházattal kapcsolatos kérdésekre, kifejtve, hogy a performance-művész nem színész ugyan, mert önmagát játssza a színpadon, mégis felépíteni kényszerül performance-énjét. Ruházatát a hangsúlyozni vagy tompítani kívánt tulajdonságok függvényében kell alakítania, mivel a művésznak olyasmit kell viselnie, ami segíti az előadás megvalósításában. Olyan öltözékre van szüksége, amely nem tereli el a figyelmet egy nemkívánatos irányba. Mivel a performance-ot egy bizonyos elképzelés alapján valósítja meg a performer, ezért csakis olyan elemeket vonhat bele a megvalósítási folyamatba, amelyek megfelelnek az adott elképzelésnek.

Ilyen szempontból elemezve Laurie Anderson performance-ait, az egyenruhának is nevezhető semleges ruházattal a közönség figyelmét a mesélt történetre és nem saját megjelenésére kívánja irányítani:

²⁶³ Clifford Ross, Laurie Anderson, BOMB Magazine Fall 1999., 1.

„My eyes(...) are more directly wired to my brain; sound is wired to my heart.”

²⁶⁴ Howell, Anthony, *The Analysis of Performance Art*, Harwood Academic Publishers, 1999.

„ *I wanted the main thing to be the words./ Azt akartam, hogy a szavak kerüljenek előtérbe.* ”²⁶⁵ (fordította Pogány Csilla)

Performance-ainak vissza-visszatérő témája a hasonmás kérdése; a hasonmásról nemcsak elmélkedik vagy mesél történeteiben, hanem meg is jeleníti azt a színpadon bábu, klón vagy hologram formájában. Egyike ezeknek a hasonmásoknak a hasbeszélő bábu (ventriloquist puppet), amely a *Stories from the Nerve Bible*-ban Laurie Andersonnal együtt lépett fel, és akárcsak a művész, ő is hegedűn játszott. A *Live from Off Centre*-ben a performer saját video klónjával (férfi kiadásban) beszélget.

Az előzőekben felsorolt eszközök alkalmazása egyszerre több célt szolgál az előadásokban: engedi kibontakozni a művész kísérletező kedvét, és ezzel jelentős szerepet játszik a mű létrejöttében, ugyanakkor megteremti a történetmeséléshez elengedhetetlen hangulatot. Ahogy a hagyományos történetmondáshoz hozzátartozott a tábortűz fénye, az árnyak és a sötétség, úgy ezek a modern történetmesélésnek is természetes velejárói, amelyeket a modern technika helyettesít.

Az alkalmazott eszközök nem pusztán kellékek, hanem a Gestalt pszichológia értelmében olyan elemek, amelyeknek nemcsak egyszerű kombinációjáról van szó, hanem egy együttesen létrehozott egésről. Más szóval, az alkalmazott eszközök együttesen más jelentést képviselnek, mint az egyes elemek jelentése külön-külön.

Az utóbbi alkotói időszakra az alkalmazott eszközök egyszerűsödése jellemző. A performance-művész egyre inkább visszatérni látszik a (minimalista) kezdetekhez. A *Speed of Darkness*-ben (1998) csupán hegedűt, billentyűs hangszert és digitális processort használ. A 2001. szeptember 11.-ei eseményeket feldolgozó *Happiness* (2002) szintén low-tech produkció.

A *The End of the Moon* (2005) apropóján készült interjúban Laurie Anderson arról beszélt, hogy az egyszemélyes előadások nagyobb mozgásteret biztosítanak számára, mert nem kell az egész stábbal egyeztetnie, ha változtatásokat szeretne végrehajtani.

„*Az a célom, hogy trubadúr lehessenek, és csak szívjam magamba a világot, és megpróbáljam kifejezni közérthető módon.* ”²⁶⁶

²⁶⁵ Gillian Kime, Laurie Anderson Is a Story-Teller of the 21st Century?- Or Is She ?, <http://www-static.cc.gatech.edu/~jimmyd/laurie-anderson/commentary/papers/laurie-dissertation.html>, 10.

²⁶⁶ The End of the Moon, www.pomegranatearts.com/project-laurie_anderson,

„My ambition is to be a troubadour, and to just absorb the world, and to try to express it in a very light way”.

A PERFORMANCE-OK KAPCSÁN FELMERÜLŐ KÉRDÉSEK

A technológiai fejlődés és a jövő nyelve

Multi-médiás kísérleteiben Laurie Andersont a technológiai fejlődés és annak hatásai foglalkoztatják. Performance-aiban a technológia csaknem mindig a hatalommal és a manipulációval hozható összefüggésbe. Ilyenformán McLuhan utopisztikus demokratikus, globális falujának gondolata állandóan megkérdőjeleződik, mivel a valóságban nem jöttek létre az amerikai szerző által megjósolt globális közösségek. Előadásai ugyanakkor összecsengenek azzal a mcluhani gondolattal, hogy a modernkori művészetben megjelenő technika a fejlődés természetes velejárója. A technikának azonban az embert kellene szolgálnia és nem kerekedhet felül rajta. Ezért bármilyen figyelemreméltóak legyenek is a technika vívmányai, az emberi tényezőt kockázatos figyelmen kívül hagyni. Erről szól az O, Superman című dala a *United States, Part 2.*-ban. Refrénjében az O, Superman Massenet *Le Cid* című operájára utal („*O, Souverain, O Juge, O Pere/ O Sovereign, O Judge, O Father!*”).

Superman. Ó Bírám. Ó Atyám

Anyu és Apu

Ó Superman. Ó Bírám. Ó Atyám.

Szia. Jelenleg nem vagyok itthon. De ha

Üzenetet szeretnél hagyni, csak kezdj el beszélni

*a sípszó után.*²⁶⁷

²⁶⁷ Laurie Anderson, O, Superman, http://www.absolutelyrics.com/lyrics/view/laurie_anderson/o_superman

„O Superman. O Judge. O Mum and Dad.
Mum and Dad.
O Superman. O Judge. O Mum and Dad.

Hi. I'm not home right now. But if you
Want to leave a
message, just start talking at the

Laurie Anderson egy megszokott hétköznapi szituációból abszurd helyzetet teremt azáltal, hogy az üzenetrögzítőre mondott üzenet szokatlanul hosszú és meghökkentő. A gép (üzenetrögzítő) az emberi jelenlét hiányát ellensúlyozza. A hiány kettős, hiszen Massenet operájának refrénje eredetileg Istenhez szól, akinek a performance-ban már csak a távolléte érzékelhető.

*„Halló? Itt anyád beszél. Ott vagy? Hazajössz?
Halló? Van ott valaki? Nos, te nem ismeresz engem
De én ismerlek téged.
És van egy üzenetem számodra.
Jönnek a repülők.
Így jobban tennéd, ha felkészülnél
Ha készülnél az útra
Jöhetsz, ahogy vagy
De fizetned kell menet közben.
Fizetned kell menet közben...”²⁶⁸*

A rögzített üzenet csaknem szürreális: a saját gyermeke számára ismeretlen anya repülőgépekről beszél, majd felszólítja fiát, hogy készüljön fel az útra, az úticélt azonban nem

sound of the tone. „

²⁶⁸ ibidem

„Hello? This is your mother. Are you there? Are you coming home?
Hello? Is anybody there? Well you don't know me
But I know you.
And I've got a message
To give to you
Here come the planes.
So you better get ready
Ready to go
You can come as you are
But pay as you go.
Pay as you go...”

nevezi meg, mint ahogy azt sem, hogy miért kell majd fizetni. A fel nem fedett cél és ok egy szokványos üzenet helyett vészjósló parancsot sejtet. Érezzük, a megszólítottak nincs választása (... jobban tennéd, ha felkészülnél.”). Megtehetné, hogy hallgat, mintha otthon sem lenne, mégsem teszi. Tudja, hogy az ismeretlen hívó elől nem lehet elrejtőzni.

„És én azt kérdeztem: OK! De ki vagy valójában?”

És a hang azt mondta:

Ez a kéz. Ez a kéz, amely elvesz.

Ez a kéz. Ez a kéz, amely elvesz.

Jönnek is a repülők.

Amerikai repülők, Amerikában készültek.

Dohányzók vagy nem dohányzók?

A fiú válaszából kiderül, hogy készen áll a parancs teljesítésére, de mielőtt útra kelne tudni akarja a hívó valódi kilétét („De ki vagy valójában?”). A hívó nem köntörfalaz, felfedi magát: „A kéz, amely elvesz.” A konvencionális anya óvó és gondoskodó szerepe itt az ellentétébe fordul át: fia lesz az, aki életével fizet majd, ha bevonul és harcol, mert önzésből, érdekből és hatalomvágyból az anya képes feláldozni gyermekét. Ahelyett, hogy áldozatkész fia iránt érezne büszkeséget, az amerikai repülőgépekre büszke, amelyek hatékonyan tudják osztani a halált.

Aztán a hang azt mondta: sem hó, sem eső

Sem az éjszaka sötétje nem tarthatja vissza ezeket a hírnököket

Kitűzött feladatuk

gyors teljesítésétől.”²⁶⁹

²⁶⁹ ibidem

„And the voice said:

This is the hand. The hand that takes.

This is the hand. The hand that takes.

Here come the planes.

The're American planes, made in America.

Smoking or nonsmoking?

Then the voice said: neither snow nor rain,

Nor gloom of night shall stay these couriers

From the swift completion

*„Mert, ha oda a szeretet, még mindig ott az igazság
És amikor oda az igazság, még mindig ott az erő
És mikor oda az erő, még ott van Anyu. Szia, Anyu!”²⁷⁰*

A fiú mégis ragaszkodik anyjához, hiszen tartóznia kell valahova. Ölelésére vágyik akkor is, ha tudja, hogy az maga a halál.

*„Ezért ölelj át Anyu, hosszú karjaiddal.
Ezért ölelj át Anyu, hosszú karjaiddal.
Automata karjaiddal
Elektronikus karjaiddal
Karjaiddal.*

A petrokémiai, katonai és elektronikus karok mindent kizárnak, ami emberi. Egyedül a gazdasági érdek, a hatalomvágy és a szolgálatukba állított technológia tartja működésben a „hazát”.

*„Ezért ölelj át Anyu, hosszú karjaiddal.
Petrokémiai karjaiddal
Katonai karjaiddal
Elektronikus karjaiddal.”²⁷¹ (fordította Pogány Csilla)*

Of their appointed rounds.”

²⁷⁰ ibidem

„Cause when love is gone, there’s always justice,
And when justice is gone, there’s always force,
and when force is gone, there’s always Mom. Hi Mom!”

²⁷¹ ibidem

„So hold me Mom, in your long arms.
So hold me Mom in your long arms
In your automatic arms
Your electronic arms
in your arms.

So hold me Mom, in your long arms,
Your petrochemical arms
Your military arms
In your electronic arms.”

Az ember magasra tört, Superman lett belőle, de mindent elvesztett, ami számára fontos volt. Veleszületett szeretetigényét nem elégítheti ki, mivel az „elektronikus”, „petrokémiai” és „katonai” hatalom nem biztosíthatják számára azt a biztonságot és gondoskodást, amelyre szüksége van.

Egy másik történetben, *The Language of the Future*-ban (A jövő nyelve), Laurie Anderson az új kommunikációs eszközök (komputer) nyelvre gyakorolt hatását vizsgálja. A történet alanya egy fiatal lány, aki a Los Angeles-i járaton utazik:

„... És elhatároztam: ő lesz az, aki mellett ülni szeretnék. Így hát leültem, és elkezdünk beszélni, és hirtelen rádöbbszem, hogy egy teljesen különböző nyelvet beszél. Komputer nyelvet. Egyfajta high-tech nyelvet. Minden áramkörös, elektronikus, ki-be kapcsolható volt. Ha valamit nem értett, azt csak „nem sikerült szkennelni”.

Többnyire a barátjáról beszélgettünk. Ez a srác sosem volt rossz hangulatban. Rossz módban volt. Jó vagy rossz módban levő srác. Románcuk szemmel láthatóan elég döcögős volt, és ő folyton csak azt hajtogatta, „ember ó ember, tudod, olyan digitális!” Arra utalva ezzel, hogy kapcsolatuk hol működött, hol nem.

Mindig két dolog váltakozása. Az áram keresztülfut a testeken, és aztán nem. Ez a hangok, zaj, váltakozás, jelek nyelve volt. A nyúl, jávorszarvas, pingvin és a hód nyelve volt. A múlt nyelve volt. Az áram keresztülfut a testeken, és aztán nem. Bekapcsolva. Kikapcsolva.”²⁷²

Mindig két dolog váltakozása. Az egyik dolog rögtön helyettesíti a másikat. Ez volt a jövő nyelve.”

(fordította Pogány Csilla.)

A beszélő megpróbál kapcsolatot teremteni a mellette ülő lánnyal, de döbbszem tapasztalja, hogy alig értik egymást, mert a lány „digitális” nyelvet beszél, és „digitális” emberi

²⁷² RoseLee Goldberg, Laurie Anderson, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000., 59.

„...And I decided: This is the one I want to sit next to. So I sat down and we started to talk and suddenly I realized that she was speaking a totally different language. Computerese. A kind of high-tech lingo. Everything was circuitry, electronics, switching. If she didn't understand something, it just „didn't scan”. We talked mostly about her boyfriend. This guy was never in a bad mood. He was in a bad mode. Mody kind of guy. The romance was apparantly kind of rocky and she kept saying, „man oh man you know like it's so digital!” She just meant the relationship was on again, off again. Always two things switching. Current runs through bodies – and then it doesn't. It was a language of sounds, of noise, of switching, of signals. It was the language of the rabbit, the caribou, the penguin, the beaver. A language of the past. Current runs through bodies and then it doesn't. On again. Off again. Always two things switching. One thing instantly replaces another. It was the language of the future. „

kapcsolatai vannak. Szerelmi kapcsolatukat barátja hangulata befolyásolja, aki „jó vagy rossz módon van”. A lány által használt nyelv csupán a kapcsolat meglétét vagy hiányát jelzi. Szókincsének sekélyessége („ember ó ember, tudod, olyan digitális!”) megnehezíti az interakciót. Ez a kezdetleges „digitális” jelrendszer képtelen árnyaltan kifejezni az emberi lét összetettségét, a dolgok mögött rejtőzködő lényegét, amelyre egyedül az emberi nyelv képes. A „jövő nyelve” (gépi nyelv) így az ember dehumanizálódását, elgépiesedését vetíti előre.

A technológiai fejlődésnek áldozatul eső ember vízióját (O Superman) a Muddy River (*Bright Red*) ellenpontozza, ahol a világvége, természeti katasztrófa (özönvíz) nyomán következik be. Az alábbi sorok Blake költészetének hatásáról árulkodnak. A Muddy River olyan, mintha a Songs of Experience egyik versét olvasnánk:

*„Az eső csak zuhog alá
Házak repedeznek. Emberek fulladnak meg.
Autók rozsdásodnak itt. Egy templom úszik tova
Megmártózva a bárány vérében.”²⁷³*

Minden találmánya ellenére az ember tehetetlennek bizonyul, mikor a természettel szembesül. A bibliaihoz hasonlatos özönvíz elpusztítja a civilizált világot, és megszabadítja a bolygót az ember kártékony jelenlététől.

*„És minden szuper autópálya eltűnt
Egyenként. És minden kisváros és nagyváros és jelzés
Víz alatt van. Eltűntek.
Lefelé haladunk a sáros folyón
Lefelé haladunk a sáros folyón
Valaki mondja meg, kérem:*

²⁷³ Laurie Anderson, Muddy River, <http://www.lyricstime.com/laurie-anderson-muddy-river-lyrics.html>

„Rain keeps pouring down

Houses are cracking, people drown.

Cars are rusting here. A church floats by

Washed in the blood of the lamb.”

Mi történt itt? ”²⁷⁴

A víz által elnyelt világ apokaliptikus képe tárul elénk a következő sorokban:

*„Sár mindenhol.
Halak úszkálnak a mezőkön.
Mindenki kiabálva szaladgál körbe.
Ez lenne az ismert világ vége?
Férfiak és nők a csónakokban
Megpróbálják menteni, amit elvesztettek.
Ordítóznak. Minden elveszett.
Sosem fogjuk ismét megtalálni.
De, amikor a sáros folyó emelkedni kezd
Ellep majd minket mind.”*²⁷⁵

A következő sorokban az elkeseredés lassan átadja helyét az ember makacs élni akarásának és a reménynek. Isten az ember felé fordította orcáját, ismét jelen van (Özönvíz). Ha haragja elmúlik, talán adhat még egy esélyt az embernek.

²⁷⁴ ibidem

„And all the superhighways have disappeared
One by one. And all the towns and cities and signs
Are underwater now. They’re gone.
We’re going down by the muddy river
We’re walking down by the muddy river
Somebody tell me please:
What happened here?”

²⁷⁵ ibidem

„Mud is everywhere.
Fish are swimming in the fields.
Everybody’s running around, they’re yelling
Is this the end of the known world?
Men and women in their boats
Try to save what they’ve lost.
They’re yelling. It’s all gone now.
We’re never gonna find it again.
But when the muddy river starts to rise
It covers us all.”

*„És amikor a szemedbe nézek
Két aprócska óra, két kristálygolyó
Ismét nekifogunk. Megpróbáljuk
Ismét elkezdjük. Lefelé a sáros folyó mellett
Lefelé megyünk a sáros folyó mellett, lefelé a sáros folyó mellett
Ismét elkezdjük. Lefelé a sáros folyó mellett
Lefelé gyalogolunk, lefelé a sáros folyó mellett
Lefelé megyünk, lefelé a sáros folyó mellett.”²⁷⁶
(fordította Pogány Csilla)*

Az a belső készítetés, amely arra sarkallja az embert, hogy minden nehézség ellenére építse és újraépítse a világot, segít visszanyerni és megerősíteni önbecsülését és a szolidaritás érzését. Találékonyasága csak akkor lehet valóban értelmessé, ha a növekedést, nem pedig a rombolást szolgálja. Ezért a technológiai fejlődés nem jelent szükségszerűen veszélyt az ember számára, hiszen hasznos is lehet, ha jó ügy szolgálatába állítják.

A művész feladata, hogy a világfalu lakójaként felhívja a figyelmet a technológiai fejlődéssel járó lehetséges negatív hatásokra, és hogy a technológiai fejlődést az emberi kreativitás ösztönzésére hasznosítsa, hiszen a McLuhani világfalunak is megvannak a rizikófaktorai. Ezért a szem világának közömbösségét meg kell törni, és utat kell engedni az érzéki és szenvedélyes fül világának, amelyben az emberi interakció megléte elengedhetetlen feltétel. A fül világát azonban a mágikus világszemlélet jellemzi, amely a modern kor embere számára csak akkor érhető el, ha a dolgokhoz játékos módon közelít. A technika is része lehet ennek a játéknak. Többnyire olyan eszközöket használ, amelyek hétköznapi tárgyak és egyszerű elektronikai berendezések leleményes kombinációjából születnek (pl. a suttogó párna/pillow speaker). Ezek a tárgyak nemcsak újszerűségükben, hanem alkalmazásukban is különlegesek, szokatlanok és meghökkentőek, hiszen a művész általában *magán* vagy *magában* viseli őket.

²⁷⁶ ibidem

„And when I look into your eyes
Two tiny clocks two crystal balls
We begin again. We try
We begin again. Down by the muddy river.”

Az összművészeti alkotás kérdése

A romantika általános törekvése, hogy feloldja a műfajok, művészeti ágazatok közti határokat a verses regényben (epikus és lírai műfaj), a meseregényben (mese és regény), zenei dalban (zene és vers) és a programzenében (zene és történet) jut kifejezésre. Az antik és a modern közti ellentét megszüntetését és a kettő egységét Friedrich Schlegel „progresszív univerzális poézisa”²⁷⁷ hirdeti meg, amely áthatja az élet minden területét, beteljesedésre törekedve. Ez sosem lehet azonban abszolút, mivel állandó mozgásban, változásban „levésben” van. A Gesamtkunstwerk romantikus fogalma már Schlegel költői manifestumában körvonalazódik, és elvezet annak wagneri megfogalmazásához. Wagner erről a *Das Kunstwerk der Zukunft (A jövő művészete, 1849)* című írásában tesz először említést, ahol olyan műről beszél, amelyben a különböző művészeti ágazatok egyszerre vannak jelen, és amelyben, szükség szerint, más művészeti ágazatokkal együtt, vagy tisztán nyilvánulnak meg a drámai cselekmény kívánalmainak megfelelően. Átértelmezve a weimari klasszika terminusát a három fő művészeti ágazatot, a táncot, zenét és költészetet, a „reinmenschlich” jelzővel illeti, amely annyit tesz „tisztán emberi”. A táncot illetően Wagner elsősorban a mimikára, gesztusokra és nem a balettre gondol. A képzőművészetet (szobrászat, építészet, festészet) „kiegészítő”, másodlagos művészetnek tartja. Operái elsősorban a zene, dráma és festészet megnyilvánulásainak tekinthetők, amelyekből kimarad a hagyományos értelemben vett tánc. Wagner és az építészet viszonyáról Andrew D. Lyons a *Time Space Structure – Gestalt Approaches to the Virtual*²⁷⁸ című írásában olvashatunk. Andrew D. Lyons a bayreuthi színház architektúráját elemezve megállapítja, hogy a zeneszerző elképzelései nem nevezhetők eredetieknek, mivel az 1876-ban megnyílt Festspielhaus görög amfiteátrum jellegével nem árulkodik különösebb kreativitásról.

Az "összművészeti alkotás" utópisztikus elképzelés, hiszen egy egységes világrend mesterséges létrehozására irányul. Mivel azonban ez már csak a művészet keretén belül lehetséges, megkísérli a társadalom és a tapasztalati valóság átesztétizálását, új területeket hódítva meg a művészetnek oly módon, hogy addig "művészietlen", hétköznapi dolgokat ruház fel esztétikai értékkel.

Ezzel képes ugyan kitágítani a művészet határait, viszont nem tud eleget tenni annak a

²⁷⁷ 116. Athenaum-töredék

²⁷⁸ Andrew D. Lyons, *Time-Space Texture- Gestalt Approaches to the Virtual (abstract)*, The Sidney Conservatory of Music, The University of Sidney, Sidney Vislab., 2000

naiv elvárásnak, amely az egységes világrend révén a társadalom irányításának átvételét célozza meg. A meghirdetett homogén világszemlélet csak addig tekinthető viszonylag egységesnek, amíg az esztétikum határain belül mozog, mert onnan kilépve már nem érvényesülhet.

A Gesamtkunst mitikus struktúrára épít, amelyek lehetnek már meglévő mítoszok életrekeltési kísérletének eredményei vagy új, egyéni-művészi mítoszok. Így az "összművészeti alkotásra" való törekvést bizonyos fokig olyan kísérletnek tekinthetjük, amely megpróbálja átmenteni a mindenkori kulturális tudatba a leköszönt nagy narratívákat (ha nem is társadalmi gyakorlatokként), mint esztétikai értékek tárházait.

" Így az "összművészeti alkotás" születése pillanatától napjainkig egy feloldhatatlan ellentmondás rabja marad. Ez az ellentmondás ugyanakkor - és ez egy másik paradoxon - esztétikai értelemben "termékeny" lehet. Ha ugyanis az "összművészeti alkotást" nem "kvázi-mítoszként", hanem tényleges műalkotásként interpretáljuk - ami csupán művészi értelemben használja fel, építi be a maga esztétikai világába a mítosz elemeit, akkor teljes értékű esztétikai élményt nyerhetünk általa. Mert a lehetetlen megkísértéséből zseniális művek születhetnek - ám ezek a művek ténylegesen műalkotások, művészi- metaforikus érvényességeket hordozó esztétikai világok, nem pedig "mítoszok" ²⁷⁹.

Laurie Anderson performance-ait gyakran a Gesamtkunstwerk kortárs példajaként emlegetik, ahogy ezt Vágvölgyi B. András is teszi *Gesamtkunst – Laurie*²⁸⁰ című írásában. Vizsgáljuk meg, hogy ez valóban így van-e. A fő kérdés persze az, hogy hogyan határozzuk meg a Gesamtkunst fogalmát wagneri, tatlini esetleg feminista értelemben?

Ha a Wagner által definiált összművészeti alkotást vesszük kiindulópontnak, akkor arra a következtetésre jutunk, hogy az amerikai művész performance-ai nem tekinthetők ebben az értelemben annak, a nyilvánvaló hasonlóságok ellenére sem. A wagneri Gesamtkunstwerk, a szerző által kitalált magánmitológia időnként a német nacionalizmus eszméjének befolyása alá kerül. A liberális gondolkodású New York-i művész, Laurie Anderson esetében ez a fajta nacionalista megközelítés egyértelműen kizárható, sőt mi több elmondható, hogy performance-ai a Wagnerével homlokegyenest ellentétes művészi intenció

²⁷⁹ Hegyi Lóránd, *Avantgarde és tranzavantgarde*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986. 173.

²⁸⁰ Vágvölgyi B. András, *Gesamtkunst-Laurie*, Nappali ház 1991/1-2, 154-157.

termékei, hiszen ő az, aki mítosztalanítja az amerikai történelmet (*United States I-IV, Empty Places, stb.*), és ironikus megvilágításba helyezi azt, ahogy azt Tillman J.A. is megállapítja *Egy szivárlány színtartománya*²⁸¹ című elemzésében.

Akadnak azonban más különbségek is. Ezeknek egyike a tánc, amely Wagner operáival ellentétben, jelen van Laurie Anderson művészetében. Drámai cselekményről sem beszélhetünk, mert az előadások történetmesélésre épülnek. Továbbá a performance műfaja nem tesz különbséget elsődleges és másodlagos művészeti ágazatok között, hiszen a legtöbb performance-művész képzőművészként kezdte pályafutását. Így az anyag, a szín, a forma, a térbeli elhelyezés, a megvilágítás fontos elemei ezeknek az előadásoknak. Laurie Andersonnál a szöveg nagyon fontos, de nem elsődleges (wagneri értelemben) eleme a performance-oknak, mert nem kerekedik felül a többi, nem verbális elemen, hanem azokkal együtt hozza létre az előadást. Susan Sontag a testművészetnek ezt a tulajdonságát az elemek között létrejövő mellérendelő viszonyból eredezteti. Az egyik tényező hangsúlyos volta egyébként, bármely Gesamtkunst jellegű törekvésnél tetten érhető (Tatlinnál az építészet, Wagnernél a dráma stb.)

Laurie Anderson sokoldalú művész, hiszen zeneileg is, képzőművészeti szempontból is képzett. Első operája, a *United States*, legalább egy évtized anyagát (dal, szöveg, állókép, film) sűríti össze egy 8 órás, időtartamát tekintve, valóban wagneri előadásba. Keletkezésének körülményeit firtatva megtudjuk, hogy a 70-es évek végén és a 80-as években avantgárd körökben divatos lett az opera, és sok művész próbált meg alkotni ebben a műfajban. Philip Glass és Robert Wilson áttörést jelentő műve, az *Einstein On the Beach* (1975) volt az első az avantgárd operák sorában. Újszerűsége abban rejlett, hogy a képi elemeket zenei elemekkel ötvözte. Erről az időszakról Laurie Anderson a következőket mondja, megemlítve John Adams, Philip Glass, Meredith Monk és Robert Wilson nevét is:

*„Minden barátom a belvárosi zenei körökben operákat írt. Ha sétáltál az utcán, és találkoztál egy barátoddal, azt kérdezted tőle, 'Hogy haladsz az operáddal? Igen, nos az enyém is készülöben van...'”*²⁸² (fordította Pogány Csilla)

²⁸¹ Tillman J.A., *Egy szivárlány színtartománya: Laurie Anderson, Merőleges elmozdulások (utak a mai művészetben)*, Palatinus Kiadó, 2004.

²⁸² RoseLee Goldberg, Laurie Anderson, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000., 86. „All my friends in the downtown music world seemed to be writing operas. You'd be walking down the street, see a friend and say, 'So how's your opera going? Yeah, well mine's coming along too.'”

Ez a törekvés az opera elavult műfajának újragondolását célozta meg. John Cage például, az *Europas 1-2*-ben, létrehozta az operaműfaj emlékművét, kiválogatva az operairodalom bizonyos elemeit, és újraserkesztve bemutatja azokat a változásokat, amelyek a zenében történtek az elmúlt néhány évtizedben. Így a zene már nem hallgatható csendben, hanem csakis technikai környezetünk zajában. Szünetben Cage a *Nibelung-gyűrű* egyik régi bayreuthi előadását vetítette le mindössze pár percben, ironikusan utalva az eredeti, túlméretezett műre, valamint arra, hogy a modern kor embere kénytelen egy más, sokkal gyorsabb életritmust követni.

Laurie Anderson másik nagyméretű operája, a *Songs and Stories from Moby Dick* (1999) arányaiban még a *United States*-et is meghaladta. Ezt megelőzően került sor a *Songs and Stories from the Nerve Bible* 1995-ös bemutatására, amelyet a magyar közönség is láthatott a budapesti Petőfi Csarnokban.

Az avantgárd szerzők az elavultnak ítélt műfaj ellenére mégis az opera felé fordultak. Ennek indokaira is fény derülhet, ha a műfaj történetét szem előtt tartjuk. Az opera az ókor zenéjének reneszánsz újjáélesztését célzó kísérletként született meg a XVI. századi Itáliában. A műfaj legfontosabb előzményeként az úgynevezett *intermediumot* tartják számon, amely a felvonások közé beékelődött közjátékokból, tréfás zenés jelenetekből állt. Funkciója a cselekmény tagolása vagy a dráma eseményei között eltelt idő érzékeltetése volt. Kezdetben az intermedium madrigál²⁸³ jellegű volt, de fokozatosan operává nőtte ki magát, amely vagy parodisztikus (ebből fejlődött ki az opera buffa) vagy pasztorális jegyekkel bírt. Az összművészeti törekvések a kezdeteket is meghatározták, hiszen a Camerata²⁸⁴ a költészet és a dallam egyenrangúságának megvalósítását tűzte ki célul. Az intermedium így értelemszerűen művészeti ágazatok közötti átjárást is lehetővé tesz, ugyanakkor etimológiájában a performance-ra jellemző „köztességet” is egyaránt képviseli.

Az intermedium fogalma Dick Higgins írásában a *Néhány gondolat a fluxus kontextusáról* is megjelenik, ahol a szerző az „intermedium” szót nem zenei értelemben használja, de a két jelentés közötti átfedések így is nyilvánvalóak.

„A fluxus egyik alapfeltevése, hogy a dolgok között szoros megfelelések vannak (...). Mindez a művészet esztétikájára nézve azt jelenti (és természetesen nem minden esztétika művészetesztétika), hogy a különféle művészetek (a gondolkodás művészetét, a filozófiát is beleértve) elég hasonlóan viselkednek ahhoz, hogy médiumoknak tekintsük őket, s a köztük lévő területek így szükségképpen inter-médiumok (hogy Samuel Taylor Coleridge

²⁸³ irodalmi ihletésű, többszólamú reneszánsz énekes műfaj

²⁸⁴ firenzei értelmiségiek, akik az ókori zene újjáélesztését szorgalmazták a XVII. században

terminusával éljek, amelyet 1963-ban élesztettem újjá). Minden intermédium a maga jogán új médiummá válik, mihelyt elegendő hivatkoznak rá. A konkrét költészet és a kalligráfia például egyaránt az irodalom és a vizuális művészetek közti intermédium, de miért ne létezhetne egy intermédium a konkrét költészet és a kalligráfia között, vagy a konkrét költészet és a vizuális művészetek között (ez utóbbi talán az olasz poesia visiva ideájára emlékeztetne), vagy a konkrét költészet és a populáris zene között (...) és így tovább.”²⁸⁵

Az opera buffa parodisztikus jellege és az irodalmi ihletettség olyan jellegzetességek, amelyeket az andersoni performance-okban is fellelhetünk. Az irodalmi ihletettség az utalások és bizonyos szerzők stílusának, hangulatiságának, témáinak vagy akár szövegeinek beemelése szintjén érhető tetten, ahogy erre a szövegek elemzésében is többször utalás történt. A közjáték mindennapokból merített jelenetei pedig az avantgárd számára annyira lényeges „valóság” megnyilvánulását is lehetővé teszi. Az idő múlása ugyanakkor kétszeresen is meghatározóvá válik. Egyfelől az idő maga is tematizálódhat hangsúlyossá téve ezáltal az intermedium átmeneti jellegét, másfelől a „beékelődés” az „üzenet” minél hatékonyabb, gyorsabb és egyszerűbb eszközök révén való átadásának, a „sűrítésnek” irányába hat. Ez utóbbit Dick Higgins a fluxus-művészet alapkövetelményének tekinti:

„(...)akárcsak a matematikában, az elegancia azt jelenti, hogy annyit és csak annyit nyújtunk, amennyi ahhoz kell, hogy munkánk lényege vagy a prezentáció teljesen világossá váljon.”²⁸⁶

Az opera műfajának újragondolásakor Laurie Anderson nemcsak a drámát nélkülözi a műben, hanem a tematikát is megújítani törekszik azáltal, hogy az operára jellemző szerelmi történeteket számúzi előadásaiból a legkülönbözőbb témájú történetek javára, amelyeket a szabad asszociáció szürrealista technikájával fűz össze.

A Nappali Háznak nyilatkozva a művész elmondja, hogy operája nem bel canto ugyan, mindazonáltal tudatos alkotás:

„Mert például nálam is van valamiféle díszlet, még ha nem is úszkálnak hattyúk körbe-körbe, és fáklyások sem rohagálnak össze-vissza a színpadon. Az én előadásaim is az emberi

²⁸⁵ Dick Higgins, Néhány gondolat a fluxus kontextusáról, magyarul <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/kontextus.html>, angolul Dick Higgins, Some Thoughts on the Context of Fluxus. In *Flash Art*, no. 84–85, October/November 1978. 34–38.

²⁸⁶ Dick Higgins, Néhány gondolat a fluxus kontextusáról, magyarul <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/kontextus.html>, angolul Dick Higgins, Some Thoughts on the Context of Fluxus. In *Flash Art*, no. 84–85, October/November 1978. 34–38.

hangra épülnek. Különféle beszéd- és éneklési módokra. Ennyiben kétségtelenül nagyon hasonlítanak munkáim az operához. Nálam áriák ugyan nincsenek, de játszom az előbeszéd éneklésbe²⁸⁷ való átjátszásával.”²⁸⁸

Ha az összművészeti alkotás kérdését a képzőművészet felől közelítjük meg, megállapíthatjuk, hogy Gesamtkunstwerk jellegű próbálkozások szép számmal akadnak különböző avantgárd irányzatokban is. Példaként Vlagyimir Tatlin, konstruktivista művész *A 3. Internacionálé emlékműve* című művét (1919) említhetnénk, amely „ég felé törő” épületplasztika, ami egyszerre épület, tehát "hasznos", funkcionális, rendeltetésszerűen alkalmazható tárgy, s ugyanakkor jelkép, egy eszme, egy új hit kifejeződése, azaz "ideologikus", "eszmei" vagy "kvázi-szagrális"²⁸⁹ funkciót tölt be.

Az "összművészeti" alkotás jellemzőit a következő pontokban foglalhatnánk össze:

- 1) a mitologikus világkép semmivé fozlásának tudatosulásából és e hiány pótlására jön létre
- 2) maga teremt egységes mitológiai világképet, "kvázi-vallást",
- 3) ehhez azonban csak művészeti eszközök és módszerek állnak rendelkezésére
- 4) expanzív jellege miatt kitolja a hagyományos művészet határait,
- 5) kollektív alkotás,
- 6) utópisztikus törekvése a társadalmi gyakorlat esztétizálása, a valós élet és a művészet között húzódó határvonal eltörlése

A fenti pontokat figyelembe véve, megállapíthatjuk, hogy Laurie Anderson művészetére ezek sem maradéktalanul érvényesek, mivel a 2-es és az 5-ös kitétel az amerikai művész esetében nem valósul meg.

²⁸⁷ A firenzei operát megjelenésekor (XVII. század), amely a műfaj kezdeteit fémjelzi, hangszerrel kísért énekbeszédként²⁸⁷ nevezték határozták meg. ; énekbeszéd= recitativo (ritmikájában pontosan követi a szöveget)

²⁸⁸ Csejdy András és Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban(interjú), Nappali Ház, 1991/1-2, 142-153

²⁸⁹ Hegyi Lóránd, Avantgarde és transzavantgarde, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986., 112.

Nem véletlen, hogy sok avantgárd irányzat tudhat a magáénak hasonló kísérleteket, hiszen a fenti jellemvonások a mindenkori avantgárd művészet sajátjai is egyben, amely "több mint művészet"-nek tartja magát. Ezt a többletet minden irányzat másban látja kifejezésre jutni: a futurizmus a technika és a művészet fúziójára törekszik, a szürrealizmus a tudatalatti tartalmakkal kísérletezik, míg a dada magát a társadalmat célozza meg.

Az "összművészeti alkotás" áthelyezi a hangsúlyt a műtárgyról a művészi aktusra. Ha a műtárgy, mint olyan, jelen is van a Gesamtkunst esetében, csak ürügyül szolgál és szerepe a művészi aktus „elindítására” korlátozódik. Ezt Vlagyimir Tatlin a *A 3. Internacionálé emlékműve* is tanúsítja. A műtárgy hiányában a művész vállalja az "indítógomb" szerepét, mint ahogy ez a happening esetében is történik.

Hegyi Lóránd²⁹⁰ a romantika utáni művészeti helyzetkép értelmezésére bináris modellt alkalmaz. E kettősségben nem csupán az avantgárd és transzavantgárd bizonyos időközönkénti váltakozásáról van szó, hanem a két művészi kifejezőmód ugyanazon művészeti "kis korszakon" belüli párhuzamos létezéséről is.

Az avantgárd vagy modern szituációt az aktivitás, expanzió, egyetemességre való törekvés és ebből kifolyólag a történelmi pillanat figyelmen kívül hagyásának, az egymással ellentétes és vitatkozó teljességkoncepciók közti küzdelemnek tekinthető. Ezzel szemben a transzavantgárd vagy posztmodern szituáció a befelé fordulást és szubjektivizálódást foglalja magába. A történelem ismét fontos tényezővé válik, elsősorban, mint helyi vagy egyéni történelem. A művészet nem akar "több mint művészet" lenni, önmaga révén kíván újat hozni, a saját elemeiből építkezik, intenzív és nem extenzív (avantgárd) módszerekhez folyamodik. Nem törekszik egyetemességre, hanem egyéni kifejezőmódokban gondolkodik. A kettő között helyezkednek el az átmeneti formák, azok a jelenségek, amelyek nem sorolhatóak egyértelműen sem az egyik, sem a másik kategóriába.

A konceptuális művészet művelői szándékosan elutasítják az eladhatóság elvét, ellentétben a pop art és a minimalista művészet művelőivel. Rehabilitálni kívánják a sámán és a titok birtokában levő ember szerepét a kultúrában. A konceptuális művész a formalizmus ellenében lép fel. A művészi gondolat, ötlet válik lényegessé, a forma, amelyben az testet ölt, másodrangú. Így a minimalista művészet forma-centrikussága a konceptuális művészetben feloldódik. Mindezt Sol Le Witt a következőképpen fogalmazza meg 1967-ben:

²⁹⁰ Hegyi Lóránd, *Avantgarde és transzavantgarde*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986.

„Ebben a fajta művészetben a lehető legtakarékosabban kell bánni az eszközökkel. Az ötletet, amely két dimenzióban jobban érvényesül, nem szabad három dimenzióban megvalósítani. Az ötletek számok, fotók vagy szavak, vagy bármi révén érvényre juthatnak, amit a művész választ, a forma nem lévén fontos.”²⁹¹

A konceptualista művészek első generációja számára (pl. Joseph Kosuth, Lawrence Weiner) a nyelv vált művészetük kifejezőeszközzé. Míg annak előtte a nyelv írott szöveggént, vizuális elemként jelent meg, és alárendelődött a kompozíciónak (pl. a kubizmusban), addig a konceptualista művészek az írott szöveget és a beszédet használták a vászon és ecset helyett. Munkáikat jelentősen befolyásolták a jelentést meghatározni törekvő nyelvelméletek és az analitikus filozófia²⁹². Joseph Kosuth *Egy és három szék* (1966) című alkotásával rávilágít arra, hogy a művészeti problémák alapvetően nyelvi eredetűek.

Tatai Erzsébet²⁹³ különbséget tesz a „klasszikus” konceptuális művészet, posztkonceptuális művészet és neokonceptuális művészet között. Klasszikus konceptuális művészetnek nevezi a „nyelvi alapú” konceptualizmust, amely 1970-ig töltött be domináns szerepet, posztkonceptuálisnak a 70-es évek közepétől a nyolcvanas évek végéig tartó időszakot, melyben megtörténik a felismerés, hogy a csupán gondolati síkon való létezés korlátokba ütközik, mivel a műtárgy tényleges elanyagtalánodásával jár. Ezért voltak művészek, akik kitágították a koncept fogalmát kibővíve eszköztárukat. A kivitelezés és a megformálás ismét fontossá válik amennyiben elősegíti a „gondolat” közvetítését.

Neokonceptualista jelzővel pedig a kilencvenes évek művészetében megjelenő konceptuális irányultságot jelöli, amely nagy hatást gyakorol/t a kortárs művészetre. A feminista kritika, a gender studies és a posztkolonialista elmélet nagymértékben befolyásolta/ja a korszak műveit. Nem jellemző a „nagy kérdések” felvetése, a kortárs konceptualista művész inkább a hétköznapi dolgokból indul ki, és többnyire játékosság, humor, kételkedés jellemzik műveit. Hangsúlyossá válik a vizualitás és a kivitelezés. Így az avantgárd törekvések kifejezésére létrejött konceptuális művészet szellemisége jelentős mértékben meghatározta/za a kortárs művészetet.

²⁹¹ Corinne Robins, *Process and Conceptual Art in The Pluralist Era: American Art, 1968-1981*, Harper and Row, New York, 1984., 24.

" This kind of art should be stated with the greatest economy of means. Any idea that is better stated in two dimensions should not be in three dimensions. Ideas may also be stated in numbers, photographs or words, or any way the artist chooses, the form being unimportant."

²⁹² a gondolkodás és nyelvhasználat analízise; a XIX. század végén jött létre; legismertebb képviselője Bertrand Russel

²⁹³ Tatai Erzsébet, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*, doktori disszertáció tézisei, ELTE, Művészettörténeti Doktori Iskola, 2006., <http://doktori.btk.elte.hu/art/tataierzsebet/tezis.pdf>

Ami Laurie Anderson és az avantgárd viszonyát illeti, megtudhatunk róla néhány lényeges dolgot az 1991-ben készült interjúból, melyet a Nappali Háznak adott.

"(...) És mostanában, amikor az avantgárd törekvéseket keresem, nem igazán találom sehol. Azért van ez talán, mert a kommunikáció hihetetlenül felgyorsult. Mondjuk, hogy fiatal művész vagy N.Y.-ban, és elképzelsz magadnak egy óriási műteremlakást, nagy, zöld növényekkel, ahol partikat rendeznél, persze dolgoznál is egy keveset és így tovább. Aztán rá kell döbbed, hogy ezt nem engedheted meg magadnak. Mit teszel akkor? Elmész egy reklámügynökségbe dolgozni, és mondjuk egy hétvégén egy kiállítás-megnyitóra, s hétfőn reggel munkába menet mit látsz? Azok a képek, amiket csupán két nappal korábban láttál, máris ott vannak a kirakatokban képeslapokon. Hát ennyit a kommunikáció felgyorsulásáról.

Az avantgárd léte azon múlik, hogy képes-e rejtőzködni, hogy meg tudja-e őrizni magát ekképpen, manapság pillanatok alatt bármi a tömegkultúra részévé válik. Ezek a folyamatok már a 60-as években elkezdődtek. Andy Warhollal, akiben sok volt az amerikai archetípusból, a kereskedő ügynökből... Másolatokat készített mindenről, tömegesen gyártotta az alkotásokat, pólókat, posztereket stb...ezáltal az avantgárd számára nagyon nehéz lett a fennmaradás. Mert mit kérdez a galéria-tulajdonos? Ez lenne a következő befutó vagy sem?"²⁹⁴

Sem a *Songs and Stories from the Nerve Bible*, sem a *Home of the Brave* kapcsán nem beszélhetünk egységes mitológiai világképről vagy "kvázi-vallásról". A néző minden erőfeszítése, amely egy egységes szemlélet kialakítására törekszik, hiábavalónak bizonyul. A performance-ok felépítése mozaikszerű, amelyben a "mozaikkockák" leginkább egy furcsa kaleidoszkóp darabjaihoz hasonlíthatóak, melyek megtagadnak minden formábarendeződésre irányuló kísérletet. A befogadó hiába keresi az egyes "mozaikkockák" közti rejtett összefüggéseket, melyek elvezethetnének az üzenethez. Kénytelen tudomásul venni, hogy "csupán" üzenetek vannak, de ezek nem konvergálnak egy áttekinthető szemiotikai egységbe. A kaleidoszkóp egységei önálló életre kelnek, és függetlenednek ellenállva azoknak az erőknél, amelyek saját világuk határain túlról próbálnak hatni (formábarendeződés). Ez ugyanis azt jelentené, hogy funkciójuk az építőkockák szerepében merülne ki, világuk másodlagossá válna, mert csakis a létrehozott egész szempontjából bírna jelentőséggel. Ilyenformán a pluralizmus létjogosultságot nyer az előadás keretén belül. A "mozaikkockák"

²⁹⁴ Csejdy András és Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban(interjú), Nappali Ház, 1991/1-2, 143.

önmagukról vallanak, némelyikben felfedezhető egy másikban is meglevő, s így közösnek nevezhető vonás. Mégis van valami, ami e világok létezésének értelmet ad: az esztétikum. Ezek a performance-ok tehát nemhogy nincsenek egy egységes mitikus struktúrába ágyazva, hanem határozottan visszautasítják azt, lehetetlenné téve egy ilyen értelmezést.

Az expanzív vonás könnyűszerrel felismerhető Laurie Anderson performance-iban, amelyekben a terjeszkedés főleg a média világát célozza meg. A leginkább előforduló médiumok a tévé, komputer és a különböző távközlési eszközök. A szüntelenül áradó információ és az egyén viszonya állandó vizsgálódás tárgyát képezi előadó-művészetében, keretként szolgál, amely új tartalmakkal telítődik.

Az expanzió másik irányát a keleti vallás és hiedelemvilág (elsősorban buddhizmus; lélekvándorlás) határozzák meg. Kelet a művész számára nagy vonzerővel bír, egzotikuma a nyugat médium-centrikusságát új megvilágításba helyezi.

A médiumokkal való kísérletezés a hetvenes évek művészeti próbálkozásainak jellegzetessége. Ideológiai háttérét a mcluhanizmus szolgáltatta. A Marshall McLuhan által megfogalmazott teória egyik alaptétele kimondja, hogy a médium maga az üzenet. A *Home of the Brave* azonban a nyolcvanas évek, a Nerve Bible pedig már a kilencvenes évek termése. Hiba lenne, ha ezeket a performance-okat csupán a mcluhanizmus művészi megnyilatkozásainak tekintenénk, és figyelmen kívül hagynánk az utóbbi két évtized művészetének alakulását, melyben a transzavantgárdra (Hegyi Lóránd²⁹⁵ terminológiája) jellemző jelenségek sokkal nagyobb szerepet játszottak, mint az avantgárd megnyilvánulások.

Vajon ténylegesen expanzióról van-e szó vagy csak annak látszatáról. A mcluhanizmus hatása Laurie Anderson esetében kétségbevonhatatlan, hiszen előadásaiban nyilvánvaló utalásokat fedezhetünk fel. De ezek az allúziók elég indokot szolgáltatnak ahhoz, hogy minden kétséget kizárva kijelenthessük, hogy a mcluhani elvek közvetlen megnyilvánulásainak eredményei? Nem sokkal inkább a transzavantgárd szituációra jellemző attitűdről beszélhetnénk-e, a "tradícióérzékenységről" és történeti érdeklődésről?

A mcluhanizmus az amerikai kultúrtörténet egyik meghatározó momentuma, amely hozzájárult a média közéletben betöltött szerepének tudatosulásához. A nyolcvanas-kilencvenes évek már bizonyos távlatot biztosítanak az akkori események, változások feltérképezésében érdekelteknek. Okkal feltételezhető, hogy Laurie Anderson is közéjük tartozik, a Nappali Háznak adott interjújában ugyanis így vélekedik az avantgárdról:

²⁹⁵ Hegyi Lóránd, *Avantgarde és transzavantgarde*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986.

"(...) Ráadásul én nem hiszem, hogy feltétlenül rossz az, ha az avantgárd eltűnik. Persze az is lehet, hogy csak én nem találom. Akárhogy is, egy művész számára nagy kihívás, ha tömegkultúrában dolgozik".²⁹⁶

Performance-ait csak olyan mértékben nevezhetjük kollektív alkotásoknak, mint amilyen mértékben bármely hagyományos színházi előadás annak tekinthető. Nem beszélhetünk ugyanis nyílt struktúráról abban az értelemben, ahogy egy happening vagy alternatív előadás kapcsán megtehetnénk. Minden mozdulat, a legapróbb részlet is előre meg van tervezve, a véletlen itt nem tényező. Így a közönségnek sem adatik meg a beavatkozás, rendezés lehetősége. A művészi aktus még látszólag sem lesz társadalmi gyakorlattá. A művész egyeduralkodójává válik az általa megteremtett világnak. Tőle függ minden, ezért minden erőteljesen szubjektív színezetet kap.

Ha előadóművészetét a feminista esztétika szempontjából vizsgáljuk, találunk olyan elemeket, amelyek beleillenek a javasolt műalkotás-modellbe. A matriarchális művészet ugyanis magába foglalja mindazt, aminek köze volt a rítusokhoz, melyekben a tánc, zene, dal, processzió, drámai jelenetek és orgiák mind egységes egésszé forrtak össze. A rítusok és a hozzájuk fűződő fesztiválok az évszakok megszokott változásaihoz igazodtak. A fesztiválok jelentették a társadalmi és mitikus dimenzió legmesszebbmenő fúzióját. Az itt megvalósuló "valós aktusok" esztétikai jelentősége nem a "szép hasonlóságban"/"beautiful semblance" merült ki, hanem szerves részét alkotta a társadalmi és politikai valóságnak. A társadalmi rendszer a mítoszok struktúrájához igazodott, melyek a rítusok révén aktualizálódtak. Az emberek megpróbálták megőrizni a dolgok közötti harmóniát, mivel azt tartották, hogy közösségük az univerzum rendjének földi mása. A matriarchális (mágikus) művészet fokozatos patriarchizálódása változást idézett elő az esztétikai dimenzióban, amely a hatalom eszközévé, ideológiává degradálódott. A társadalom és a kozmosz közti harmónia megbomlott, a rítusok elvesztették mágikus sajátosságait és ábrázolásokká, allegóriává merevültek. Jó példa erre Platón²⁹⁷, aki szerint a mítoszok az emberek megtévesztésére szolgáló történetek, igaz, hogy nem határolódik el tőlük teljesen. Platónnál „a mítoszok abban a gondolkodói résben találnak otthonra, ahol az igazi filozófiát, dialektiké tekhnét nem érdemes beindítani.”²⁹⁸ Az új filozófiai gondolkodásra már nem a plasztikus képek, hanem az

²⁹⁶ Csejdy András és Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban (interjú), Nappali Ház, 1991/1-2, 143.

²⁹⁷ Platón véleménye a mítoszokról a Phaidroszban jelenik meg explicit módon

²⁹⁸ Végh Attila, A mítosz alkonya, in Nagyítás 2010/25. (2010.06.23.),
http://www.nagyitas.hu/common/main.php?pgid=cikk&cikk_id=1893&tema_id=51

absztrakciók a jellemzők.

A művészet legfontosabb jellemzői között tartható számon a fikcionalitás, és a meghatározott konvenciókhoz való feltétlen alkalmazkodás. Kommunikációs rendszere különbözik a mindennapi életétől (galéria, színpad, képkeret). A kommunikáció-elmélet úgy tekint a művészetre, mint rendszerre, melyben cserefolyamatok zajlanak a művész, galéria-tulajdonosok, közönség és kritikusok között. Ezért, ha azt szeretnénk, hogy a művészet ismét a mindennapok része legyen, számítani kellene a fikcionalitást, amely visszatérést jelentene a matriarchális művészethez.

Ez a művészet ugyanis "mágia", varázslat, vagyis beavatkozás a valóságba, és annak módosítása szimbólumok segítségével. Többnyire egy már létező "keretre" támaszkodik, amely nem más, mint a (matriarchális) mítosz. Viszont, mint minden "keret", különböző tartalmakkal tölthető ki. Nem szöveg, hanem folyamat, amelyben a résztvevők egyszerre töltik be a művészek és a közönség szerepét. A résztvevőktől elvárja összes létező képességeiknek mozgósítását. A szimbolikus tett végrehajtása, amellyel a résztvevők szellemileg és érzelmileg azonosulnak, egyidőben történik, és így jutnak el az ekstázikus állapotig. Mivel folyamat, nem teszi lehetővé egy kívülálló kritikáját, sem az áruba bocsátást.

Nem beszélhetünk különböző műfajokról sem: a dal, zene, költészet, mozgás, komédia, tragédia stb. mind egységes egészet alkotnak. A tett ("valós aktus") viszont egyé forr a művészettel, így az elmélet és művészet nem határolódik el egymástól. Más értékrendszert képvisel a patriarchálissal szemben. Az érzékiség jelentős szerephez jut a fegyellemmel, munkával és lemondással szemben, ami a patriarchális művészet sajátja. Alternatívát kínál fel az utóbbival szemben, mivel lehetővé teszi a részvételt széles néptömegek számára, így általa megvalósítható lenne a társadalom esztétizálása. Lehetővé teszi az élet "megalkotását", mivel teljes mértékben társadalmi megnyilvánulás, ezért elválaszthatatlan a társadalmi szférától.

Felismerhetők-e ezek az esztétikai elvek Laurie Anderson előadásaiban? Nem hagyományos értelemben vett műalkotásról van szó. Sokkal inkább egy rendkívül komplex, esztétizáló hatású folyamatról, mivel nem csupán egy szöveg színpadi megvalósításával állunk szemben. Minden elem egyformán fontos: zene, dal, táncszerű mozgás, képernyőre vetített árnyak, szövegek, filmek, emberi beszéd, torokhangok, mimika, a beszédbe beleszótt történetek, a mindennapi helyzetek és ezek átlényegülésének megvalósulása egységes egészet alkot.

A Home of the Brave a széttöredezett, elidegenedett amerikai társadalom allegóriája. Az előadás orvosló hatású (akár egy sámáné), játék és rítus keveréke, varázslat. H.G.

Abendroth²⁹⁹ szerint a mágia kísérlet arra, hogy a pszichében és a társadalmi szférában változás álljon be.

A művész jelmezt visel: fehér maszkot. Szája pirosra festve, hangja géphang. Ő a XX. század Amerikájának arcnélküli polgára, aki helyzetelemzést végez, elgondolkodik a 0 és 1, a számítógépes korszakra utaló számok jelentőségén. Arról beszél, hogy senki sem kíván nulla lenni, hiszen mindenki ott van a vágy, hogy "number 1" lehessen. A két szám viszont olyan közel áll egymáshoz, hogy nincs köztes állapot. Tehát két tábor létezik: a "nulláké" és a "number 1"-oké.

A második jelenetben a művész és társai az Excellent Birds című dalt éneklnek. A sámánisztikus rítusban a madár a három régió között közvetít: ég, föld, és alvilág között. A sámán ezért madárnak öltözik, mikor a kapcsolatfelvétel szükségessé válik. Ahhoz azonban, hogy mindez megvalósuljon, szükség van a törzs részvételére is. Itt ezt a funkciót a többi művész tölti be, akik mindaddig vele énekelnek, amíg ez az állapot létrejön. Ekkor valósul meg a varázslat, amely közös erőfeszítésként jön létre.

Aztán Laurie Anderson a születésnapjáról beszél, melyet inkább újjászületésnek értelmezhetünk, művészi öntudatra ébredésnek, beavatásnak. Felsorolja előző életeinek stációit: tehén (istennő jelkép), madár, tollas kalap (a toll a madárral való folytonosságra utal, a kalap pedig férfira), nő. A lélekvandorlás eszméje magába foglalja az egyre tökéletesebb lényként való újjászületést. Az ő esetében ez a folyamat zavartalanul megy végbe, nem töri meg egy alacsonyabb létformába való visszatérés. A művész módosítja a keleti filozófia azon kitételét, hogy a férfiként való újjászületés magasabbrendű létformára utal, így rehabilitálva a női létformát (pszichére kifejtett gyógyító hatás, mint a varázslat fő célja). A vers itt az önazonosság, a sajátos nyelv jele.

A Dobtánc a hangszer termékenységi rítusokban játszott meghatározó szerepére utal. A dob eredendően női hangszer, a kezdet kezdetén nők játszottak rajta, mutat rá H.G. Abendroth³⁰⁰ Valószínűleg a termékenységi rítusokban játszott meghatározó szerepet. Ezzel szemben a furulya, amely tipikusan férfi hangszer, a középkori költészetben a szexuális vonzalom jelképe. Mindkét hangszerhez fűződő társítások erotikus jellegűek. Az erotika pedig a matriarchális művészet egyik legjelentősebb jellemvonása. A "dobtáncban" a furulya szerepét a szaxofon veszi át.

²⁹⁹ Heide Göttner-Abendroth, *The Dancing Goddess. Principles of a Matriarchal Aesthetic*. Tr., M. T. Krause (Boston, Beacon Press, 1982)

³⁰⁰ Heide Göttner-Abendroth, *The Dancing Goddess. Principles of a Matriarchal Aesthetic*. Tr., M. T. Krause (Boston, Beacon Press, 1982)

A Smoke Rings átlendít minket az érzékiségből (Dobtánc) a vágy birodalmába, a szélsőségek hazájába, ahol a meleget hideg váltja fel, a jéghegy pedig vulkánná változik. A vágy alanyai lányok³⁰¹, mindegyiküket Betty-nek hívják. A vágy nyelve a spanyol, a szereplők spanyolul énekelnek, beszélnek, vágyakoznak. Mindez egy tévé-show-ban történik, ahol a játékosok megnevezik vágyaik tárgyát. A háttéralkotó vásznon S.O.S. jelzés jelenik meg, szertefoszlni akaró füstkarikák alakjában.

Laurie Anderson az alkotófolyamatról elmélkedik a How to Write-ban. A helyszín egy távolkeleti ház szobája, ahol két férfi, mester és tanítványa, az írás titkairól beszélget. A tanítvány arra kíváncsi, hogyan kell írni. A mester egy allegorikus történet segítségével válaszol a feltett kérdésre: amikor írni szeretnél, megpróbálsz koncentrálni, de megzavar egy légy zümmögése. A légy azonban nem zümmög, hanem sír. Ekkor te elhatározod, hogy megölöd, mert zavar téged az összpontosításban. Az élőléből egy csapásra élettelen dolog lesz³⁰². Ez a parabola összefoglalja a patriarchális és matriarchális művészetideál lényegét. Fontos tényező, hogy a jelenet mindkét szereplője férfi. A háttéralkotó vetítésvásznon tárgyak képei jelennek meg, amelyek egyszerűsödési folyamaton mennek keresztül. A tárgyak eleinte még felismerhetők, aztán már felismerhetetlenek, elvesztik kapcsolatukat a konkrétummal, és csak absztrakcióként³⁰³ léteznek.

A művész minden este Kokokuba látogat, az álom birodalmába. A háttérben havas hegycsúcs látható, miközben nagy pelyhekben hull a hó, és az eget repülő, a lélek modern jelképe szeli át. Önmaga elvesztéséről szól a dal, melytől csak a sikoly, saját hangjának hallatása mentheti meg. A hang ellentétben a betűvel, szorosan kapcsolódik a valósághoz, az „én”-tudathoz, mivel teljesen egyéni jellemzőkkel bír. Álom és valóság egybemosódnak, az idő megáll: a jelenet felfüggesztődik az időben. Az örökkévalóság tapinthatóvá válik, és mindezt egy keleti motívumokkal tarkított zene teszi érzékletesebbé. Talán megérkeztünk a Kék Hold völgyébe.

A Radar és a Gravity's Angel a patriarchális művészet erőre, autoritásra való törekvését domborítja ki.

A Langue d'Amour bibliai és mitológiai mélységekbe enged betekintést. A francia nyelv a szerelem nyelve. A nőiességet ezúttal ruházatával is kiemelni kívánó művész, aki hosszú, ezüstszínű, a test vonalát szorosan követő ruhát visel, elmeséli annak a nőnek és férfinak történetét, akik békésen élnek egy szigeten kölcsönös szeretetben mindaddig, amíg

³⁰¹ nemen alapuló azonosság

³⁰² a művészet, mint folyamat, a művészet, mint tárgy

³⁰³ az írás kialakulásának folyamata, a patriarchális művészet és a valóság közti áthidalhatatlan szakadék

fel nem tűnik a kígyó. A nő sétái során találkozunk a kígyóval, amely elmeséli a tájfunról szóló történetet. A nő unalmasnak kezdi találni a férfit, mivel ő mindig boldog. A férfi el akarja hagyni a szigetet és ráveszi a nőt is, hogy tartson vele. A nő azonban sehol sem találja meg nyugalmát, és napjai a kígyó utáni epekedésben telnek. A nyilvánvaló bibliai vonatkozások helyett inkább a történet mitológiai hátterére szeretnék rávilágítani, felhasználva egy részletet Robert Graves *The Greek Myths* című könyvéből:

„A kezdet kezdetén, Eurynome, Minden Dolgok Istennője, meztelenül emelkedett ki a Káoszából, de semmit sem talált, amin lábát megvethette volna, ezért elválasztotta a tengert az égtől magányosan táncolva a hullámokon. Dél felé táncolt és a szél, amely nyomában keletkezett valami új és különleges dolog volt, amellyel elkezdhetette a teremtetést. Körözve elkapta az északi szelet, megdörzsölte kezei között, és láss csodát, megjelent Ophion a nagy sárkánykígyó. Eurynome táncolt, hogy felmelegedjen, vadul és egyre vadabban, míg Ophion megkívánta, és isteni lábai köré tekeredve egyesült vele. Így Eurynome várandós lett.

Aztán vadgalamb alakot öltött, és hullámokon himbálózva jó időben kiköltötte az Egyetemes Tojást. Kérésére Ophion hétszer tekeredett körbe a tojás körül, míg az meghasadt, és kettévált. Kigurult belőle minden létező dolog, a gyermekei: a nap, a hold, a bolygók, a csillagok, a föld hegyeivel és folyóival, fáival, füveivel és élő teremtményeivel.”³⁰⁴ (fordította Pogány Csilla)

A *Home of the Brave* tehát utalást tesz a matriarchális mítoszokra és a művészet mágikus voltára, de a mítosz nem szervezőelvként van jelen, hanem csak kulturális ereklyeként, „téma”-ként. A közönség sem vesz aktívan részt a folyamatban, mint ahogy az a happeningek vagy alternatív színházi előadások esetén történik. Igaz ugyan, hogy a befogadói élmény itt eltér a hagyományostól, de attól még a jelenlevők „nézők” és nem résztvevők.

³⁰⁴ Robert Graves, *Greek Myths*, vol.1., London, 1996, 27.

" In the beginning, Eurynome, the Goddess of All Things, rose naked from Chaos, but found nothing substantial for her feet to rest upon, and therefore divided the sea from the sky, dancing lonely upon its waves. She danced towards the South, and the wind set in motion behind her seemed something new and apart with which to begin a work of creation. Wheeling about, she caught hold of this north wind, rubbed it between her hands, and behold! the great serpent Ophion. Eurynome danced to warm herself, wildly and more wildly, until Ophion, grown lustful, coiled about her divine limbs and was moved to couple with her. So Eurynome was likewise got with child.

Next she assumed the form of a dove, brooding on the waves and, in due process of time, laid the Universal Egg. At her bidding, Ophion coiled seven times about this egg, until it hatched and split in two. Out tumbled all things that exist, her children: sun, moon, planets, stars, the earth with its mountains and rivers, its trees, herbs, and living creatures".

Laurie Anderson performance-ai így nem akarnak "több, mint művészet" lenni. A következő sorok is arra ösztönzik a befogadót, hogy feltétel nélkül adja át magát annak a tiszta esztétikai élménynek, melyet művészete nyújt:

"Hangod átjárja testem.

Mintha csak ismernél engem.

*Add meg hát, ami nekem jár."*³⁰⁵

³⁰⁵ Csejdy András és Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban(interjú), Nappali Ház, 1991/1-2, 142.

A nőkérdés

Feminista írások jól ismert érve, hogy az idők során kialakult műfajok hangsúlyosan férfias jegyeket mutatnak, ezért a nők nehezen tudják érvényre juttatni jellegzetesen feminin kreativitásukat. Ilyenformán a performance, rugalmassága miatt, ideális keretet biztosít(hat) a nőnemű művészek számára. Ezért, amikor Laurie Anderson performance-ait vizsgáljuk, ezt a tényezőt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hiszen művészettörténeti tanulmányai színhelyül a New York-i, csak nők számára fenntartott, Barnard College-ot választotta. Későbbi tanulmányai színhelyéről pedig, a Columbia Universityről, a következőket nyilatkozta:

(...)amikor férfiak is voltak az órákon, határozottan favorizálták őket. És én ezt egyáltalán, egyáltalán nem élveztem. „³⁰⁶

Laurie Anderson számára a nemi kategória nem elsődleges tényező, így performance-ai sem nevezhetőek ilyen értelemben feminista performance-oknak. A nőkérdés azonban számára sem érdektelen, hiszen bebizonyosodott már, hogy olyan művésről van szó, aki nagyon érzékenyen reagál a társadalmi problémákra. Ilyenformán az ő munkáiban is megjelenik időről-időre, ez azonban ironikusan vagy higgadt, tényfeltáró módon jelentkezik.

A 70-es évekbeli feminista mozgalmak liberális, radikális és marxista arculata a 80-as, 90-es években humanista, nem-centrikus és posztmodern irányultságot vesz. Aino Saarinen a *Feminist Research -An Intellectual Adventure?*³⁰⁷ című művében egy új világnézet kialakulásának szükségességéről nyilatkozik. Fontosnak tartja, hogy lelepleződjenek a fennálló rendszer igazságtalanságai, melyek megakadályozták az elnyomottak (nők) fejlődését. Meggyőződéssel beszél arról, hogy az elnyomottak is létrehoztak olyan szellemi értékeket, melyek az egyetemes emberi értékek tárházát gazdagítják, és lényegesnek tartja,

³⁰⁶ Gillian Kime, Kime, Gillian, Laurie Anderson Is a Story-Teller of the 21st Century?- Or Is She ?, <http://www-static.cc.gatech.edu/~jimmyd/laurie-anderson/commentary/papers/laurie-dissertation.html>, 3. „(...)when there were men in the classes they were definitely favoured. And I really, *really* didn't enjoy that.”

³⁰⁷ Aino Saarinen, *Feminist Research-An Intellectual Adventure?*, University of Tampere, Research Institute for Social Sciences, Tampere, 1992.

hogy folytatódjon egy új típusú racionalitás keresésének folyamata, hogy alternatív utópiák szülessenek a jövő társadalmával kapcsolatban.

A nőket általában a férfiakhoz fűződő viszonyuk alapján ítélik meg, míg a férfiakat független lényekként kezeli a társadalom. A nem által meghatározott szerepek kiegészítik egymást, de aszimmetrikusak. Ez az egyenlőtlenség a kultúra történetére is igaz. A kultúr-történet fő (a férfiak ellenőrzése alatt álló) irányvonala olyan eseményekhez kötődik, amelyek a közélettel kapcsolatosak: háborúk, állam, politika, elit kultúra. A hagyományos női szerep ezzel szemben tiltja a közéletben való részvételt. Saarinen e probléma kapcsán említi meg Gerda Lerner nevét, akit a nők első történészeként tart számon, és aki szükségesnek tartja a történelem újrapriorizálását a következőképpen:

- a) kompenzáló történelem, mely a fő irányvonal értékeire, fogalmaira, elméleteire alapoz, de érdekelt a nők viselt dolgaiban is;
- b) kontribúciós / kiegészítő történelem, amely a nők magánszférájában érdekelt, de nem kérdőjelezi meg a nemi szerepek aszimmetrikus voltát;
- c) a nők átmeneti története, amely elszakad a fő vonulat hagyományaitól. Lényege, hogy nem a rendkívüli asszonyokat részesíti előnyben, hanem a mindennapi nők életvitelében érdekelt;
- d) szintézis, mely a társadalmat nemi hovatartozási rendszerként ítéli meg, mint a férfiak és a nők kultúrája kölcsönhatásának eredményét;

Laurie Andersonnál a nőkérdés társadalmi és gazdasági-politikai vonatkozásban van jelen. A művész ebben az értelemben is következetes marad a benjamini gondolatisághoz, ahogy azt a következő részlet is alátámasztja:

*„És ő azt mondta: „ Figyelj aranyom,
Heti 800 dollárt keresek ezzel a munkával.*

*Három gyermeket kell eltartanom
Ez a legjobb munkám, ami valaha is volt.
Ezért ha nőkről és pénzről*

*Akarsz beszélgetni
Miért nem mész le a textilgyárba
Ahol a nők 10 centet keresnek óránként
Miért nem mész le oda körülnézni?
És én azt mondtam: „Hmmmmmm...”³⁰⁸*

(Stories from the Nerve Bible, fordította Pogány Csilla)

Laurie Anderson a Listen, honey-ban szembehelyezkedik a két végletet jelentő állásponttal (a Playboy nyusziéval és a hagyományos feminista állásponttal), egy harmadikra téve javaslatot. A művész a „Hmmmm...”-el arra utal, hogy nem feltétlenül ezt a két álláspontot kell figyelembe venni. A Playboy nyuszi ugyanis túl könnyen elfogadja teste kisajátítását. A radikálisan feminista nézeteket valló egyén „támadó” magatartása pedig természetes ellenreakciót vált ki környezetéből, amely nem a megértést célozza, amire a feminista eredendően vágyik, hanem védekezést és „ellentámadást” vált ki. Ugyanakkor rámutat, hogy a társadalmi, nemi, nemzeti sztereotípiák általában nagyon behatárolják az egyén szabadságát. Ezért az önmegvalósítás csak akkor lehet teljes, ha az ember be tudja bizonyítani saját egyediségét, megkérdőjelezve azok érvényességét:

„A nézeteimet elsősorban művész mivoltom, másodsorban New York-i lakhelyem, harmadsorban pedig a női nemhez való hovatartozásom határozza meg, valószínűleg ebben a sorrendben. Ezek meglehetősen korlátozó tényezők.”³⁰⁹ (fordította Pogány Csilla)

³⁰⁸ Pamela McCorduck, Wired. America's Multi-Mediatrix, Wired Online Copyright,1993,4, Ventures USA Ltd., <http://www.maths.lth.se/matematiklu/personal/apas/laurie/pl.html>, 8.

„And she said: ”Listen honey,
I make 800 dollars a week at this job.
I’ve got three kids to support.
This is the best job I’ve ever had.
So if you want to talk about women
and money,
Why don’t you go down to the garment district

Where women make 10 cents an hour
And why don’t you go and march around
Down there?”
And I said: „Hmmmmmm...”

³⁰⁹ Pamela McCorduck, Wired. America's Multi-Mediatrix, Wired Online Copyright,1993,4, Ventures USA Ltd., <http://www.maths.lth.se/matematiklu/personal/apas/laurie/pl.html>, 5.

„My point of view is first of all as an artist, and second as a New Yorker, and third as a woman, probably in that order. This is pretty limiting.”

Németországi turnéjának (1970) tanulságaként mondja el azt az elgondolkodtatóan ironikus történetet, amelyben a nemi és nemzeti sztereotípiák kérdését a következőképpen látja:

„Amikor saját hangomon beszéltem, átlagos érdeklődést mutattak. Amikor férfiként beszéltem, és határozott voltam, hegyezni kezdték a fülüket – ja, sehr Deutsch – és én azt gondoltam, aha! Olyan emberek, akik szeretik az autoritást, és én szeretek főnök lenni, így – und so weiter, und so weiter. Megnyomtam ezt az erőt kölcsönző kis gombot. Aztán azt gondoltam, használd ezt, de keress más dolgokat is. Több autoritásra lenne szükségünk ezen a földön? Szükség van arra, hogy több ilyenfajta fájdalmat okozzunk a világnak? Inkább csak játszunk vele.”³¹⁰ (fordította Pogány Csilla)

A nőkérdés soktényezős problémakör, amelyet nyelvi szempontból is vizsgálni kell, hiszen a nyelv is korlátozó tényező lehet.

A következő párbeszéd színhelye egy TV stúdió, ahonnan éppen a Saturday Night Live című műsort sugározzák. Laurie Anderson a játékvezető, aki kérdéseket intéz a két játékoshoz, két feketebőrű nőhöz. A kérdés: „Que es mas macho?” Nemcsak a helyes válasz megadását várja el a játékosoktól, hanem minősítést is kér tőlük, a választott tárgyak (villanykörte, ananász, kés, iskolabusz) minősítését. A párbeszéd az abszurd drámákban folytatott eszmecserékre emlékeztet. A játékosoknak az említett tárgyak közül kell választani. Dönteniük kell, és csak egyetlen helyes válasz van minden kérdésre; a szabályokat, az autoritást képviselő játékvezető diktálja, aki egyben a helyes válaszok birtokában is van.

Ha figyelembe vesszük azokat a nyelvelméleteket, melyek szerint a nemek által betöltött szerepkör fogalma a nyelv révén épül be a társadalmi tudatba, az írói stílus pedig nemtől függő és azt tükröző sajátosság, akkor az alábbi párbeszéd is megfejthető:

Füstkarikák

Légy készenlétben. Adásban vagy.

Buenos noches Senores y Senoras. Bienvenido.

³¹⁰ ibidem

„When I spoke as myself, their reaction was slightly interested. When I spoke as a man, and was bossy, they listened up – ja, sehr Deutsch – and I thought, aha! People who like to be bossed, and I like to be boss, so – und so weiter, und so weiter. I pushed this powerful little button. Then I thought, stay with that, but find some other things, too. Do we need more authoritarianism in this world? Do we need to bring a little more of that particular kind of pain into this world? Only to play with. „

La primera pregunta es: Que es mas macho, az ananász vagy a kés?
Nos, lássuk csak. Úgy gondolom, hogy az ananász mácsóbb a késnél. Si! Correcto!
Az ananász es mas macho, mint a kés.
La segunda pregunta es: Que es mas macho a villanykörte vagy az iskolabusz?
Ú, az iskolabusz?
No! Lo siento, az iskolabusz es mas macho a villanykörténél.
*Gracias. Folytatjuk un momento múlva.*³¹¹ (Home of the Brave)

A magyar nyelvben is meghonosodott „macho”-t, kizárólag a férfiasság körülírására használják. A kérdés lényege ebben az esetben nem az, hogy „Mi a menőbb?”, hanem „Mi az erősebb?/ Mi bír több hatalommal?” Az amerikai katonai szlengben a „pineapple”/„ananász” értelmű „bomba”, a párbeszéd ilyenformán komoly témát feszeget. A szövegösszefüggés pedig a „macho” férfiasan pozitív értelmét az ellenkező pólus felé mozdítja el azáltal, hogy az iskolabusz felrobbantására utal. A jelentésváltozás a „gyáva, férfitlan” minősítést eredményezi a kezdeti „bátor, férfias”-sal szemben. A nőiesen felszínesnek (sztereotip megközelítés) tűnő párbeszéd tulajdonképpen a sorok közé kódolt női vélemény megfogalmazása, hiszen mindhárom szereplő nő. A Smoke Rings-ben rejlő csavar még inkább észlelhető, ha a választandó tárgyak által generált asszociációs folyamatot vizsgáljuk a „pineapple” tényleges jelentésének felismeréséig (amely a szlengben neki tulajdonított jelentéssel szemben éppen ellenkező asszociációs jelentéssel bírna):

ananász- gyümölcs- élelem- nyár- termékenység- nőiség (hétköznapi jelentés)
 kés – evőeszköz – gyilkosság – agresszió – hatalom – férfiasság
 iskolabusz – tanulók – gyerekek – utódok – anyaság
 villanykörte – fény – intelligencia - férfiasság

³¹¹ Laurie Anderson, Smoke Rings, <http://www.lyricstime.com/laurie-anderson-smoke-rings-lyrics.html>
 Smoke Rings

„Stand by. You’re on the air.

Buenos noches Senores y Senoras. Bienvenidos.

La primera pregunta es: Que es mas macho, pineapple or knife?

Well, let’s see. My guess is that a pineapple is more macho than a knife. Si! Correcto!

Pineapple es mas macho que knife.

La segunda pregunta es: Que es mas macho, lightbulb or schoolbus?

Uh, lightbulb?

No! Lo siento, schoolbus es mas macho que lightbulb.

Gracias. And we’ll be back in un momento. „

A szavak konnotációja ebben az összefüggésben minden esetben módosul: az „ananászé” a már említett módon, a „késé” pozitívabbá válik az „ananással” bekövetkező összehasonlítás alapján, az „iskolabusz” esetén az „áldozat, részvét, együttérzés” többletjelentés jelentkezik, a „villanykörte” elutasítása pedig az intelligencia, férfiasság hiányára világít rá. A nyelv korlátozó (az egyes szavak jelentésére gondolok) jellegét így oldani lehet, és a nyelvi síkon is jelentkező autoritás ilyenformán kiküszöbölhető.

Összességében azonban kiegyensúlyozott világképről beszélhetünk, ahol a női és férfi érdekek számtalanszor egymásnak feszülnek ugyan, de a két nem egymás nélkül nem definiálható, mivel komplementer módon léteznek. A vágy pedig minden látszat ellenére visszavonhatatlanul összekapcsolja sorsukat, erre utal a Smoke Rings (*Home of the Brave*) utolsó harmada is:

*„És ahányszor jéghegyet látok
Rád emlékeztet
Dú dú dú dú
Dú dú dú dú
Que es mas macho a jéghegy vagy a vulkán?*

*Hozd a takarót a hálósobából
Ismét sétálni mehetnénk
Le a tóhoz
Ahol édes szerelmünk kezdődött.
Arra gondolok, amikor gyermek voltam
Arra, amikor már járni tudtam
Arra, amikor embrió voltam
Egy kis petty. Csak egy pontocska.
Amikor Hershey csokoládé voltam
Apám hátsó zsebében.*

*Nézd! Ott! Frank Sinatra
Ül a széken. És tökéletes füstkarikákat
Ereget a levegőbe. És énekel:
A füst lépcsőként kínálkozik fel neked*

Hogy leereszkegj. Oly ritka ez.

Á, a vágy!

Á, a vágy! Oly véletlen. Oly ritka

És akárhányszor füstkarikákat látok

Arra gondolok, hogy ott vagy.

Que es mas macho a lépcsők vagy a füstkarikák?

Hozd a takarót a hálósobából

Ismét sétálni mehetünk

Le a dombok közé

Ahol édes szerelmünk kezdődött.

Ó,követni foglak téged.

Ki a mocsárhoz és a városba.

Le a stég alá

Nyomon követlek.

Dú, dú, dú, dú

Dú, dú, dú, dú

Dú, dú, dú, dú”³¹²

³¹² Laurie Anderson, Smoke Rings, <http://www.lyricstime.com/laurie-anderson-smoke-rings-lyrics.html>

Smoke Rings

And every time I see an iceberg

It reminds me of you.

Doo doo doo doo

Doo doo doo doo

Que es mas macho iceberg or volcano?

Get the blanket from the bedroom

We can go walking once again.

Down in the bayou

Where our sweet love first began.

I'm thinking back to when I was a child -

Way back to when I was a tot.

When I was an embryo -

A tiny speck. Just a dot.

When I was a Hershey bar -

In my father's back pocket.

Hey look! Over there! It's Frank Sinatra

Sitting in a chair. And he's blowing

Perfect smoke rings

Up into the air. And he's singing:

Smoke makes a staircase for you

To descend. So rare.

Ah desire!

A Smoke Rings első kétharmadához képest minden személyessé válik. Az azonos nevet viselő lányok ellentétéként hirtelen egy magát „én”-nek nevező individuum jelenléte tapasztalható a szövegben, akinek saját emlékei vannak, és önállóan, szabadon vágyakozik, gondolkozik, szeret, dönt. Emlékeiben megjelenik a „másik”, aki jéghegyre emlékeztet. Számára pőfékel Frank Sinatra, a vágy énekese, füstkarikákat az égre, melyekből egy lépcső áll össze, hogy ő, a jéghegyben megtestesült leereszkedjen a füstkarika-lépcsőn a tűzhányó mélyébe, az önmegsemmisülésbe, előkészítve saját újjászületését.

Az ereszkedés, alászállás gyakori jellemzője az Anderson-szövegeknek, A művész azonban megfordítja a negatív asszociációkat idéző paradigmát, és pozitív jelentéssel ruházza fel a szavakat, ezzel mintegy szimbolikusan megsemmisítve az emelkedés kliséjét:

emelkedés - levegő - anyagtalanság – súlytalanság – szárnyalás – fény – fenséges – szabadulás – környező világ meghódítása, megismerése

A szabadulás lehetetlen, hiszen senki sem tud önmagától megszabadulni, a Földtől (vulkán). A megismerés egyedüli módja az önismeret, a befelé és nem a kifelé fordulás. Az ember a lehetőségeket csupán a saját, anyaghoz kötött létében találhatja meg, és nem az emberi létformától idegen anyagtalanban.

A Talk Normal (*Home of the Brave*) második történetében a művész hazatérve szétdúlva találja a konyháját, amely számára az alkotóműhelyt jelenti. A hírnév kíváncsainak megfelelően berendezett konyhában már képtelen alkotni, ezért nincs maradása a házban sem: nem szabad engednie a hétköznapi klisék kísértésének.

Ah desire!
Ah desire! So random. So rare
And every time I see those smoke rings
I think you're there.
Que es mas macho staircase or smoke rings?
Get the blanket from the bedroom
We can go walking again.
Down in the boondocks
Where our sweet love first began.
Ooo I'm gonna follow you.
Out in the swamps and into the the town.
Down under the boardwalk
Track you down.
Doo doo doo doo
Doo doo doo doo
Doo doo doo doo

*„Hazajöttem
 És egyik autónk sem volt otthon
 És rózsaszín flamingók voltak
 Csillag alakban elhelyezve az egész pázsiton.
 Aztán bementem a konyhába
 És úgy nézett ki, mint tornádó után.
 És aztán rájöttem, rossz házban
 Vagyok.”³¹³*

A ház üres, mert lakói nem tartózkodnak otthon („And both our cars were gone”), a privát szférába betolakodott a hírnév és a hétköznapi esztétika („Pink flamingoes arranged in star patterns”). Rádöbben, hogy a hírnév házává átalakult otthona soha nem lesz már a régi, ezért mennie kell, ha önmaga akar maradni .

(folytatás)
*„Tegnap éjjel ismét azt álmodtam.
 Azt álmodtam, vizsgáztam
 Egy Dairy Queenben egy másik bolygón.
 És aztán körülnéztem
 És ott volt ez a nő
 És ő ezt mind kitalálta.
 És ő azt mind leírta.
 És nevetett.
 Majd szétvetette a nevetés.
 És azt mondtam: Hé!
 Add ide azt a tollat!”³¹⁴*

³¹³ Laurie Anderson, Talk Normal, <http://www.mp3lyrics.org/l/laurie-anderson/talk-normal>

„I came home today
 And both our cars were gone
 And there were all these new pink

Flamingoes arranged in star patterns
 All over the lawn.
 Then I went into the kitchen
 And it looked like a tornado had hit.
 And then I realized I was in the wrong
 House.”

³¹⁴ ibidem

Az álom a nőnemű művészre nehezedő kettős nyomás megjelenítése, akinek a férfi értékrendű világban kell megfelelnie, de az író nőalakja nevetésével feloldja az első sorok feszültségét, hiszen ő már tudja, hogy az alkotás öröme az, ami igazán fontos, nem az elismerés.

(folytatás)

„Befordultam ma Soho-ban a sarkon és valaki

Egyenesen rám nézett és azt mondta: Ó, nem!

Ismét egy Laurie Anderson klón!

És azt mondtam: Nézz rám! Nézz rám! Nézz rám!

Nézz rám! Nézz rám! Nézz rám! Nézz rám!

Nézz rám! Nézz rám! Nézz rám! Nézz rám!”³¹⁵

Sorsa nemcsak a művész megmérettetése, hanem saját neméé is a férfi értékrendű világban. Önmaga klónjaként azonosítva úgy érzi, megfosztják individuumának aurájától. Kétségbeesetten kéri az utcai járókelőt, hogy ne csak a felszínt vegye észre, hanem vegye a fáradságot, és vizsgálja meg a dolgok valódiságát („Look at me!”), próbálja megkülönböztetni az igazit a hamistól. A járókelőnek két dolgot kell megértenie ahhoz, hogy meggyőződhesen Laurie Anderson „valódiságáról”: fel kell ismernie, hogy a reprodukció korában is létezik valahol az eredeti példány, illetve azt, hogy nő is lehet művész. Mindkét esetben szembe kell fordulnia a sztereotip gondolkodással. Ez a szembefordulás előidézhetheti a nőnemű művész személyiséghasadását, melynek következményeként a női identitás elkülönül a művésztől.

„Last night I had that dream again.
I dreamed I had to take a test
In a Dairy Queen on another planet.
And then I looked around
And there was this woman.
And she was making it all up.
She was writing it all down.
And she was laughing.
She was laughing her head off.
And I said: Hey!
Give me that pen!”

³¹⁵ ibidem

„I turned the corner in Soho today and someone
Looked right at me and said: Oh no! Another Laurie Anderson clone!
And I said: Look at me! Look at me! Look at me!
Look at me! Look at me! Look at me! Look at me!
Look at me! Look at me! Look at me! Look at me!”

Magyar visszhangok

Laurie Anderson három alkalommal járt Magyarországon, 1995-ben a *Stories from the Nerve Bible* elektronikus operájával, 2001-ben a *Life on a String* című előadásával, 2007-ben pedig a *Homeland*-del. Látogatásainak nem volt túlzottan nagy visszhangja a magyar sajtóban és internetes portálokon. Az esetek többségében (hétszer) a művésszel készült interjúkról van szó, és mindössze három esetben találtam előadásaival foglalkozó elemző jellegű írásokat (Kamondy Ágnes, Vágvölgyi B. András és Tillman J. Attila írásai).

Az interjúkból egy olyan művészi egyéniség körvonalazódik, aki számára az alkotás autonómiája a legfontosabb. Laurie Anderson fenntartja magának a jogot, hogy korábbi nézőpontjait az idő előrehaladtával megváltoztassa, hiszen a társadalmi közeg is, amelyben él, állandóan változik. Ezért néhány kérdésben a később készült interjúkban saját, korábbi gondolatainak is ellentmond és ezt önironikusan meg is fogalmazza:

„Persze én is pont olyan rossz vagyok, mint ők, pont annyit papolok. Ez aztán rendesen összezavar, mert nekem ugye „mondanivalóm” van. Az őseim is azért jöttek Angliából Amerikába, mert Anglia királya megtiltotta, hogy megbüntessék azokat, akik vasárnap a Tízparancsolat ellenére játszottak. Azért keltek át az óceánon, hogy gyakorolhassák ezt az alapvető és elidegeníthetetlen jogot.”³¹⁶

Számára a művészet komoly játék. Lételeme a művészet, az egyetlen dolog, amelynek értelme van, és amelyhez a mindennapok szolgáltatják az alakítani való „anyagot”:

„(...) Megpróbálok közvetlen kapcsolatot teremteni a világgal, ezért mindenekeelőtt olyan elemeket használok fel, amelyek egyáltalán nem egzotikusak. Következésképpen képzelem el a munkámat: egy hatalmas baltával igyekszem kihalászni egy darabot a mindenkinél ott levő fagyott óceánból, aztán ezt kiemelem, és amit látok, az egyáltalán nem egzotikus, inkább olyan akármikori, átlagos valami a mindennapi életemből. De ha így nézed, vagy úgy, szemüvegen keresztül, vagy látcsövön át, mást és mást látsz. Ezt pedig megpróbálok pontosan visszaadni.”³¹⁷

³¹⁶ Csejdi András, Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban, Nappali ház, 1991/1-2., 151.

³¹⁷ Csejdi András, Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban, Nappali ház, 1991/1-2., 144.

Alkotótevékenységének jellemzői sem állandóak. A koncept szellemében különböző üzenetekhez, művészi szándékhoz más-más megnyilvánulási formát választ. Az elektronikus operákat követően, amelyek alapján multi-média művészként tartják számon, már nem használja az erőteljes vizuális hatással bíró filmet, videót, fényhatásokat. 2001-es (*Life on a String*) és 2007-es (*Homeland*) budapesti előadásai low-tech előadások voltak.

„Ez most zene, a Homeland elég egyszerűen csak zene. A nagy multi-média-felhajtásnak nem látom értelmét. Ha az ember végigsétál a Madison Avenue-n, egy nagy multi-média-show van körülötte, mindenhol képernyők vannak, képek pörögnek napi huszonnégy órában. Ezt csinálja minden autógyár, minden divatcég. Olyanok, mint az én korábbi performanszaim, képek pörögnek. Ehhez most nem volt kedvem. Az volt a kihívás, hogy jó szöveget és jó zenét írjak.”³¹⁸

A *Homeland*, akárcsak korábban a *United States* az Egyesült Államokkal foglalkozott. A felvetett kérdések hasonlóak voltak, de a körülmények megváltoztak, ezért a válaszok sem lehettek ugyanazok. Laurie Anderson megváltozott mentalitásról beszél, amely a modern kommunikációs eszközök velejárója. Az új generáció életformája nagymértékben eltér az előzőétől, hiszen élete a teljes nyilvánosság előtt zajlik, nincs szüksége a magánéletre, élete nyitott könyv, amelynek minden mozzanatát megismerhetjük a világhálóról.

„Az én generációm vágyik a magánéletre, kimegyünk a telekre, ne hívj hétvégén, ilyenek. De ez a generáció azt mondja, hívj bármikor, mindig a rendelkezésedre állok. Warhol világa életre kelt, mániákusan kergetjük a hírnevet, a pornográfiát, az erőszakot és a halált – és a technológia nagyon könnyűvé teszi, hogy elérjük.”³¹⁹

Művészete messzemenően emberközpontú, ezért azokat a művészeket érzi közel magához, akik meg tudják ragadni az emberi dimenziót. Nem érdeklik a különös, bizarr, szürreális ötletek („Ennél én sokkal egyszerűbb vagyok”³²⁰), mert fontos, hogy interakcióba léphessen a közönséggel. Az igazi művészetnek, a közönség számára is annak kell bizonyulnia.

³¹⁸ Warhol világa életre kelt- Laurie Anderson a Quartnak, <http://www2.quart.hu/cikk.php?id=1298>

³¹⁹ Warhol világa életre kelt- Laurie Anderson a Quartnak, <http://www2.quart.hu/cikk.php?id=1298>

³²⁰ Csejdi András, Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban, Nappali ház, 1991/1-2.,144.

„Mert ha azt látom az arcukon, hogy nem fognak az egészből semmit, akkor minek? Akkor az az én hibám, én tehetek róla, én nem teremtettem elég világos helyzetet. Ilyenkor felvetődhetnek a kérdések, hogy vajon elég jól öntöttem-e formába a gondolataimat, vagy ez mások számára teljesen érdektelen. (...)Tudjátok, a művészet egy idő után iszonyú belterjessé válhat. Például, mint mikor kémikusok beszélgetnek egymással, hogy senki nem érti, sőt, el sem tudják magyarázni senkinek.”³²¹

A művész munkája leginkább a megfigyelésről szól, nagyon hasonló egy kém³²² munkájához. Feladata, hogy a mindennapi, megszokott dolgokat kissé más szemszögből vizsgálja, és hogy tükröt tartson a közönség elé megmutatva nekik a világot, amelyben élnek. A művész nyomon tudja követni a közönség reakcióját. Multimédiás performance-aiban a fény nemcsak az előadás része, hanem a nézőtér megvilágítását is célozza. Amennyiben a művész – közönség kommunikáció tényleg működik „az valamiféle kisebb csoda.”³²³, amely harmadik látogatását követően meg is valósult. A művész a következőket mondja budapesti koncertjéről:

„Nemcsak arra vár, hogy szórakoztassák, hanem létezik valódi kapcsolat előadó és közönség között, ami nagyon ritka. Nem véletlen, hogy le is fotóztam az itteni közönséget a színpadról, mert úgy éreztem, hogy ezt meg kell örökítenem, még akkor is, ha kicsit persze csodálkoztak. A fénykép ott is van a Stories from the Nerve Bible című könyvemben, egyből az elején.”³²⁴

Fontos számára a közönség, de nem akar minden áron megfelelni elvárásainak. Lényegesnek tartja, hogy a művészetet a maga kedvtelésére is művelje.³²⁵ Nem gondolja, hogy művészi üzenetét az egész világnak kellene eljuttatnia. („Nincs bennem olyan ambíció, hogy mindenkihez szóljak.”³²⁶).

³²¹ idem, 151.

³²²Inkei Bence, Laurie Anderson: „Más a magyar közönség reakciója”, <http://www.origo.hu/zene/20070611laurie.html>

³²³ Csejdi András, Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban, Nappali ház, 1991/1-2.,152.

³²⁴Inkei Bence, Laurie Anderson: „Más a magyar közönség reakciója”, <http://www.origo.hu/zene/20070611laurie.html>

³²⁵ Marton László Távolodó, Szőnyi Tamás, Világvége az nincs, Magyar Narancs 7. évf., 27. szám, 1995. júl.6., 7.

³²⁶ Déri Zsolt, „Hallod a színes levegőt”- Laurie Anderson, <http://est.hu/cikk/48045>

Laurie Anderson művészetére számos kortárs művész munkája volt hatással. Megihlette William S. Burroughs nyelvelmélete, a nyelv funkcióját azonban ma már kicsit másképp látja („Nem csupán egy kód, hanem afféle életvonal is.”³²⁷; Brian Eno-t példaképének tekinti, ami az élethez való pozitív hozzáállását illeti („Ha probléma van (...), ő sosem problémának látja, hanem lehetőségként.”³²⁸). Wim Wenderssel való véletlen találkozásának köszönheti az angyalok iránti érdeklődését („Ők nem egy más világból jönnek, ők valójában mi vagyunk. Az angyalok egyik aspektusunk.”³²⁹); Fassbinder Laurie Anderson számára „egy különös történet” („Mert hihetetlen beleérzőképességgel rendelkezik, mert fantasztikusan tud bánni az emberekkel, és emellett mesélni is róluk.”³³⁰), Bob Dylant pedig azért kedveli, mert vesztes emberekről énekel („...óriási hatást tud gyakorolni az emberekre, mert amit mond, az valami meghatározatlan módon belopja magát gondolataidba, és ott munkál tudatalattidban.”³³¹); Andreas Weininger, egykori Bauhaus művész gondolata is hatással volt rá: „...a művészeknek vannak gondolataik, amelyeket más művészek is felhasználnak, és ez nem fejlődés, hanem az időben előre és hátra mutató hosszú-hosszú beszélgetés”³³²

Az előadásnak a művészetről, nem a művésről kell szólnia. Nem kedveli a szenvedő művész szerepében tetszelgő társait, sem azokat, akik művészetük helyett magukat tolják előtérbe. A *Stories from the Nerve Bible* budapesti előadását elemezve Tillman J.A. megállapítja:

„Mégsem egy magánkultusz ünneplésének eseménye volt ez: éppenhogy a személyiség háttérbe húzódásának lehettünk tanúi. Hangok hallatása, ill. megformálása mellett Anderson jelenléte mondhatni a személyes hangsúlyok elhelyezésére, a térbeli viszonylatok jelzésére szorítkozott. (Önmaga kultikus színpadi reprezentálására nem kerített sort, csak egy mikrofonba, illetve vonóvégbe rejtett optika révén engedte magát mediatizáltan megjelenni.) Mindazonáltal mégis a személy integrálásának példátlan esetét mutatta így meg: a szétszórtságok és szétesettségek fehérizzásig fokozódó elegyítését és fellobbantását.”³³³

³²⁷ Marton László Távolodó, Szőnyei Tamás, Világvége az nincs, in Magyar Narancs, 7. évf., 27. szám, 1995. júl. 6., 6.

³²⁸ Déri Zsolt, „Hallod a színes levegőt” - Laurie Anderson, <http://est.hu/cikk/48045>

³²⁹ Csejdi András, Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban, Nappali ház, 1991/1-2., 146.

³³⁰ idem, 147.

³³¹ idem, 148.

³³² Korányi Tamás, Laurie Anderson Budapesten Nota Bene!, <http://koranyi.blogspot.com/2007/06/laurie-anderson-budapest-nota-bene.html>

³³³ Tillman J.A., Egy szivárlány szintartománya: Laurie Anderson, in Merőleges elmozdulások (utak a modern művészetben), Palatinus Kiadó, 2004., 76.

A Stories form the Nerve Bible-ban azonban (*Történetek az idegbibliából*), amint arra a címe is utal, a test nemcsak eszközként, hanem témaként is megjelenik, így az előadás „valóban az érzékelés bibliáját”³³⁴ mutatja be.

„*Laurie úgy használja a testét mint szenzort, vevőkészüléket. A kontaktlencse, a hegedű, a kamera, a computer, a papír, a stúdió, a test szerves folytatása, ahol a jelek felerősödnek és átváltoznak.*”³³⁵

Kísérletező zenész, aki John Cage nyomdokaiban jár. A zene születhet egy ritmusból vagy képből, nemkülönben egy filmrészletből. Első performance-ainak egyike *An Afternoon of Automatic Transmission*, egy szabadtéri autóduda koncert volt a Vermont állambeli, Rochesterben (1972). Tudása nem csupán a technika, a zenei stílusok és struktúrák ismeretére korlátozódik, Laurie Anderson másfajta zenész, írja Kamondy Ágnes *A Kígyó nyelvében*:

„*Ők (a másfajta zenészek) tapogatóznak, fűlelnek. Mozdulatokat, gesztusokat próbálgatnak. Szemlélődnek, aztán mozgásba lendülnek, súlyokat, csomókat, felületeket tapintanak, továbbgördülnek, energiákat továbbítanak, hangokat, szavakat, mondatokat játszanak, mert ők valamiért tudják, hogy a zenélés: felfedezés, érzékelés, élő, organikus folyamat.*”³³⁶

Tillman J. Attila³³⁷ a Brian Eno-val végzett közös munkák hatásáról beszél Laurie Anderson műveiben, amikor megállapítja, hogy a természetes és elektronikus neszek énekhanggal egészülnek ki munkáiban.

„A spoken word és a zenei avantgárd határvidékén alkotó Laurie Anderson”³³⁸ a *Strange Angels*(1989) című album elkészítése előtt énektanárhoz járt, mert egy dalközpontú megközelítésmódot akart kipróbálni. A művész természetesnek tartja, hogy az általa megbecsült zenészek munkái az ő művészetére is hatást gyakorolnak:

„*A zene egy nagy folyó, és a zene folyójába mindannyian belefolyunk. Azokat, akiket én szeretek, például William Burroughst, Ken Nordine-t vagy Captain Beefheartot én is*

³³⁴ Kamondy Ágnes, *A kígyó nyelve*, in Nappali ház, 1995/3. , 30.

³³⁵ idem, 31.

³³⁶ Kamondy Ágnes, *A kígyó nyelve*, in Nappali ház, 1995/3. , 30.

³³⁷ Tillman J.A., *Egy szivárlány színtartománya: Laurie Anderson*, in *Merőleges elmozdulások (utak a modern művészetben)*, Palatinus Kiadó, 2004., 75.

³³⁸ Déri Zsolt, „Hallod a színes levegőt”- Laurie Anderson, <http://est.hu/cikk/48045>

követem, utánzom, felhasználok bizonyos dolgaikat és tisztelgek előttük, tehát a munkámban sokat merítek tőlük, ahogy remélhetőleg tőlem is merítenek mások.”³³⁹

Kamondy Ágnes Laurie Anderson számítógép által vezérelt elektronikus zenéjét J.S.Bach zongorára (akkoriban új fejlesztésű hangszerre) írt első preludiumaihoz és fűgáihoz hasonlítja (*Wohltemperiertes Klavier*).

„Laurie Anderson számára a számítógép a wohltemperiertes Klavier, amely lehetővé teszi a korlátlan átjárást a különféle világok, nyelvek között.”³⁴⁰

Munkái a hangköltészettel is kapcsolatba hozhatók. Szkárosi Endre *A hang autonómiája a költészetben*³⁴¹ című írásában összefoglalja a hangköltészet történetét rámutatva, hogy a rítusban a környezeti és az emberi hang elválaszthatatlan egységben vannak jelen. A középkorban a szövegeket kézírással másoló szerzetesek írás közben hangosan olvasták a szöveget, így az írott nyelv és a hang még nem különültek el egymástól teljesen. A modern hangköltészet kialakulása azonban kétségtelenül a modern civilizációval hozható kapcsolatba. A nyelvi közlés először a futuristáknál talál vissza a „hang érzéki egészéhez”³⁴² (Marinetti „szinoptikus és dinamikus deklamációja”, Francesco Cangiullo „poesia pentagrammata-ja”), ők teszik azt függetlenné a szintaxistól. A dadaisták (Cabaret Voltaire) létrehozzák a hangverset, amelyben a nyelvi jelet nem kötik már szükségképpen egy jelölthöz (tárgyhoz vagy fogalomhoz), a nyelvi jel totális autonómiáját valósítva meg ez által. Az ötvenes-hatvanas évek technológiai fejlődése aztán, nagymértékben befolyásolta a költészet gyakorlatát. A magnetofon lehetővé tette nemcsak a hangok visszajátszását, de a lassítást, gyorsítást és a mesterséges hangerősítést is. A technológiai fejlődés által biztosított lehetőségeket elsősorban az amerikai művészek használták/ják ki. Az amerikai hangköltészet rendkívül gazdag és változatos. Ezek a művészek nemcsak költők, hanem többnyire gyakorló zenészek is. Ide sorolhatók a korábban már említett John Cage, a stúdió- és a komputer technikát kihasználó Robert Ashley és Charles Amirkhanian, de az experimentális- és rockzenét szövegkompozíciókkal ötvöző John Giorno és Laurie Anderson is.

Szoros kapcsolata a technikával lehetővé teszi a modern médiumokra vonatkozó klisék megkérdőjelezését, és rávilágít a konvencionális érvelések gyenge pontjaira:

³³⁹ ibidem

³⁴⁰ Kamondy Ágnes, A kígyó nyelve, in Nappali ház, 1995/3. , 31.

³⁴¹ Szkárosi Endre, A hang autonómiája a költészetben, in Szkárosi Endre (szerk.), Hangköltészet.

Szöveggyűjtemény, Artpool, Budapest, 1994., 3-9.

³⁴² idem, 4.

„ Azt állítják, hogy a komputer antiszociális. De ugyanezt egy könyvről is el lehet mondani. Olvasás közben nemigen élsz társadalmi életet”³⁴³

Rezidens művészként az űrtechnológiával is ismerkedhetett, és részese lehetett a NASA mindennapjainak. Az ott töltött két év alatt megismerte minden részlegét, tudósokkal találkozhatott. Betekintve munkájukba sok hasonlóságot talált a tudomány művelőinek gondolkodása és a művészeké között:

„Fantasztikus volt, mert olyan emberek voltak, akikkel egyébként nem találkozik egy művész, robotikusok, nanotechnológusok, asztrofizikusok. Mind másként látták a világot, de sok szempontból hasonlóan, mint a művészek. A művésznek van egy ötlete, csinál belőle valamit, aztán felmerül a kérdés: elkészült? Mikor készült el? Mit jelent az, hogy készen van? Ezeket a kérdéseket állandóan fel kell tenni, és a tudósok nagyon hasonlóan dolgoznak. Meglepődtem, amikor azt mondták például, hogy éppen újra vizsgálják Einstein egyes tételeit, mert az egyenletek nem elég szépek”³⁴⁴

A számítógép nyelvezetét ugyanakkor kezdetlegesnek tartja, a kibernetikus teret pedig bizarnak, „mert a testedet, a személyiségedet elhagyva lebeghetsz benne.”³⁴⁵ Ugyanakkor a multi-média „hihetetlenül intim dolgokra képes. Az intimitást romantikusnak tartom, szinte egy és ugyanaz a kettő.”³⁴⁶

A dolgokat szokatlan szempontból vizsgálja rákérdezve, hogy valami miért jó vagy éppen rossz.³⁴⁷ Az értékítélet, értékrend és gondolkodás mind kulturálisan meghatározottak. Ennek megfelelően az átlag amerikai ember az elektronikus kultúra képviselőjeként a tévé hipnozisában él, így a politikusok is a tévé révén üzennek.

„Az utópiagyártás persze a politikusokra is nagyon jellemző. Közhely, hogy milyen előszeretettel ígérnek soha be nem teljesülő dolgokat.”³⁴⁸

³⁴³ Szőnyei Tamás, Hallgatni a Nemzet Macskáját, in Magyar Narancs, 7. évf. 28. szám, 1995. júl. 13., 30.

³⁴⁴ Warhol világa életre kelt- Laurie Anderson a Quartnak, <http://www2.quart.hu/cikk.php?id=1298>

³⁴⁵ ibidem

³⁴⁶ Marton László Távolodó, Szőnyei Tamás, Világvége az nincs, Magyar Narancs, 7. évf., 27. szám, 1995. júl. 6., 7.

³⁴⁷ ibidem

³⁴⁸ Nagy Piroska, Bojár Iván András, Különös angyal énekel nekünk, in Magyar Narancs, II. évf. 25., 1990. december 20., 1.

A direkt politizálás alól nincs kibúvó a művész számára sem. „Túlságosan a szemed előtt van minden. El sem kerülheted a konfrontációt.”³⁴⁹ A politikai véleménynyilvánítás ugyanakkor nem feltétlenül a művészetten keresztül jut érvényre. Nem lehet mindent zenében kifejezni. „Ez leginkább groteszk lenne.”³⁵⁰ Ezért, ha szükségesnek tartja, beszédekert mond, mint ahogy a jótékonysági AIDS-esteken is tette. Konkrét ügyekből nem lehet művészetet csinálni. Távolatra van szükség ahhoz, hogy bizonyos politikai korszakot elemezni lehessen, és hogy felismerhetők legyenek az összefüggések. Egyik interjújában arról beszél, hogy a politikai nyomás gyakorlása a cenzúra révén nyilvánul meg az ezredforduló utáni Amerikában. Ezzel magyarázható az is, hogy az öbölháborút csupán egyetlen tévécsatorna közvetíthette (a CNN), mert a Pentagon fontosnak tartotta, hogy a háború népszerű és nagy esemény legyen.

*„Hogy a polgár odáig legyen tőle és motiválva legyen, hogy odamenjen megöletni magát. Ehhez igazi, őszinte lelkesedés kell. És ezt fel kell építeni, akár egy reklámkampányt, zenével, tévével, a férfiasságról szóló beszédekkel. Sok szó esett George Bush férfiasságáról is ezekben.”*³⁵¹

Az sem véletlen, hogy az amerikai értelmiség tartózkodik a véleménynyilvánítástól, mivel elhallgattatták azokat, akik ezt megtették.

*„Erre legjobb példa Susan Sontag esete, aki az egyik legelismertebb értelmiségi volt, mégis sikerült elhallgattatni, miután olyasmit mondott, amit nem lett volna szabad: szeptember 11. után emlékezetes, hogy Bush gyáváknak nevezte a terroristákat. Erre válaszul írta azt Sontag, hogy már bocsánat, de ha valaki képes feláldozni a saját életét azért, hogy belevezessen egy repülőgépet egy épületbe, az lehet bármilyen gonosz ember, lehet maga az ördög is, de gyávának semmiképpen sem gyáva, ellentétben azokkal, akik biztonságos távolságból bombázzák az ellenséget. Ettől kezdve neki vége volt (...): hivatalosan természetesen nem tiltották be, de számos kapu végleg bezárult előtte. Az ő példáját látva pedig mások úgy gondolják, hogy inkább jobb csöndben maradni.”*³⁵²

³⁴⁹ Csejdi András, Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban, Nappali ház, 1991/1-2., 148.

³⁵⁰ ibidem

³⁵¹ Marton László Távolodó, Szőnyei Tamás, Világvége az nincs, Magyar Narancs, 7. évf., 27. szám, 1995. júl. 6., 6.

³⁵² Inkei Bence, Laurie Anderson: „Más a magyar közönség reakciója”, <http://www.origo.hu/zene/20070611laurie.html>

Ezért gondolja azt Laurie Anderson, hogy a politika és a művészet között nagyon vékony a választóvonal. Ha más nem teszi meg, a művésznek kell rámutatnia a visszasságokra, beszélnie kell, amikor mindenki más hallgat. Úgy véli, hogy a zűrzavarban való eligazodásban a nők különösen fontos szerepet töltenek be a társadalomban, mivel nincs, aki reagálna az aktuális eseményekre. Az amerikai színházban nincsen „görög kórus”³⁵³, ezért előadásaiban a lányok fogalmazzák meg a társadalomkritikát. „Ők a társadalom lelkiismerete.”³⁵⁴

*„ (...) mert valójában nekünk nincs sok vesztenivalónk, mivel nem vagyunk hatalmon. Úgy vizsgálhatjuk a dolgok állását, hogy kimondhatunk bármit, mert az úgylis csak olyan, mintha a partvonal mellől beszélnénk be a pályára.”*³⁵⁵

Az interjúból kirajzolódó művészportré olyan embert tár elénk, aki bármit tesz, mély meggyőződésből teszi. Bár Laurie Anderson tagadja, hogy hisz Istenben, buddhista hite ellenére sem tudja megtagadni puritán hátterét (nagyanyja misszionáriusként buddhistákat térített keresztény hitre Japánban; a sors ironiája, hogy unokája éppen a buddhista vallást vallja magáénak). Műveiben számtalan hivatkozást találunk a keresztény mitológiára.

*„ (...) nekem csakúgy, mint az amerikaiak jó részének, igen puritán az örökségem. Tudjuk, hogy a dolgoknak, hogy kéne lenniük, hogy mi helyes és helytelen. És én magam is ilyen dolgokat szeretnék csinálni. De ez valahogy csak nem akar összejönni.”*³⁵⁶

A művész számára az alkotás: út a tökéletesség felé.

*„Valamit létrehozni: ez az igazi cselekedete egy isteni lénynek. Pontosan ezért saját magunkat tartom istennek. Mi vagyunk azok, akik létre tudunk hozni dolgokat. Megváltoztatni dolgokat. Meglátni dolgokat. És valamilyen módon tökéletesíteni önmagunkat. Hiszek abban, hogy elsajátítható valamiféle tökéletesség. Hogy egy olyan emberi lény, mint a dalai láma, tökéletes.”*³⁵⁷

³⁵³ Csejdi András, Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban, Nappali ház, 1991/1-2.,153.

³⁵⁴ ibidem

³⁵⁵ Csejdi András, Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban, Nappali ház, 1991/1-2.,153.

³⁵⁶ idem, 151.

³⁵⁷ Marton László Távolodó, Szőnyi Tamás, Világvége az nincs, Magyar Narancs, 7. évf., 27. szám, 1995. júl.6., 6.

A számosnak nem nevezhető forrásanyag ellenére, Laurie Anderson művészetének fontos témái és a művészre jellemző sokoldalúság, nyitottság és kíváncsiság kikövetkeztethető a rendelkezésre álló információból. Az interjúban kifejtett művészi álláspont pedig segít megérteni a munkáiban rejlő összefüggéseket, az utalások talán kevésbé nyilvánvaló üzenetét.

Az egyén boldogulása, kreativitása, véleménye végső soron csak akkor nyer értelmet, ha valamilyen módon hozzájárul a közösségéhez is. Laurie Anderson performance-ai szembesítenek a közösségi léttel, tükröt tartanak a néző elé. „Nyilvánosan, élőben” járják „körül a közös problémákat”.³⁵⁸

Éppen ezeket a vonásokat hiányolja Schilling Árpád színházrendező *Demokrácia-játszóház* című dolgozatában a „hivatalos” magyar kortárs színház esetében. Kiemeli a színháznak, mint társadalmi fórumnak a fontosságát, és rámutat arra, hogy a magyar színház kétféleképpen próbálja meg visszahódítani a közönséget: „könnyen értelmezhető, klasszikus történetmeséléssel, illetve szórakoztató és veszélytelen elkendőzéssel.”³⁵⁹ Mindez annak a következménye, hogy a színházi szakma ezidáig nem nőtt fel „a jelenidejűség misztériumához”³⁶⁰, amelyet a magyar rendező a következőképpen fogalmaz meg:

*„(...) a színház a találkozás művészete, és ebben a minőségben mindig ahhoz a korhoz kell igazodnia, amelyikben éppen életre hívják. A színház csak olyan aktus lehet, amely az élő anyagot formázza, vagyis önmagunkat, azokat a személyeket, akik adott térben és időben kénytelenek együtt élni.”*³⁶¹

Egyedül a korszerű színházi módszerek alkalmazása vezethet el, Schilling Árpád szerint, egy felnőttebb társadalomhoz. Vannak ugyan kezdeményezések, mutat rá a Krétakör alapítója, amelyek „nevelnek és aktivizálnak a színházzal”, de ezek kívül esnek a „hivatalos” magyar színház berkein, amely egyelőre nem mutat irántuk befogadókészséget.

A színháznak, mint a társadalmi felelősségvállalás megnyilvánulási helyének, amely Laurie Anderson performance-ai esetén teljes mértékben meg is valósul, hozzá kell segítenie a nézőt saját személyes történetének megelégséséhez. Ameddig ez nem valósul meg, a néző csupán a következőt teheti, Italo Calvino egyik hőiséhez hasonlóan:

³⁵⁸ Schilling Árpád, *Demokrácia-játszóház*, www.komment.hu/print/tartalom/20100504-velemen-y-osszefugg-a-szinhaz-es-a-demokracia-valsaga.html

³⁵⁹ ibidem

³⁶⁰ ibidem

³⁶¹ Schilling Árpád, *Demokrácia-játszóház*, www.komment.hu/print/tartalom/20100504-velemen-y-osszefugg-a-szinhaz-es-a-demokracia-valsaga.html

„azért nem nézem hosszabban egyik műsort sem, mert én egy másik műsort keresek, tudom, hogy ott van, de biztos vagyok benne, hogy ezek közül egyik sem az, ezeket csak azért adják, hogy becsapják és elbátortalanítsák azokat, akik hozzám hasonlóan meg vannak győződve róla, hogy csakis a másik műsor számít. Ezért térek át egyik csatornáról a másikra: nem azért, mert az agyam már annyira sem tud összpontosítani, hogy végignézzek egy filmet vagy egy párbeszédet vagy egy lóversenyt. Épp ellenkezőleg: a figyelmem teljes egészében egyvalamire irányul, valamire, amit semmiképpen sem szabad elmulasztanom, valami egyedire, ami e pillanatban jön létre, miközben az én képernyőmet még mindig azok a fölösleges, felcserélhető képek töltik be, és az elejét már biztosan elszalasztottam, de ha nem sietek, lemaradok a végéről is. Az ujjam ide-oda szökdécsel a távirányító gombjain, letépve a puszta látszat csomagolópapírjait, mint egy színes hagyma egymásra simuló rétegeit.

Eközben az igazi műsor tovaúszik az éter hullámain, egy számomra ismeretlen frekvenciasávon, talán elvész a térben, mielőtt elkaphatnám: van valahol egy ismeretlen állomás, ahol egy olyan történetet adnak, amelyből megtudhatom, ki vagyok, honnan jövök és hová tartok. A történetemmel e pillanatban csakis egyetlen módon tudok kapcsolatba kerülni, kizárásos alapon: elutasítom az összes többi történetet, félredobok minden hazug képet, amit elélem tálalnak. A gombnyomogatással hidat verek a felé a másik híd felé, amely legyezőszerűen terül szét az űrben, s amelyet kapocsvasaimmal nem érek el: két elektromágneses impulzusból álló, meg-megszakadó híd, amelyek nem kapcsolódnak össze, és elvesznek a darabokra tört világ finom porában.”³⁶²

³⁶² Italo Calvino, A végső csatorna, fordította Todero Anna, in Nagyvilág, LIII. évf., 10.szám, 2008. október, 1031-1035.

Laurie Andersonról magyarul

Interjúk:

1. Csejdi András, Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban, in *Nappali Ház*, 1991/1-2., 142.-153.
2. Déri Zsolt, „Hallod a színes levegőt” - Laurie Anderson, <http://est.hu/cikk/48045>
3. Inkei Bence, Laurie Anderson: „Más a magyar közönség reakciója”, <http://www.origo.hu/zene/20070611laurie.html>
4. Nagy Piroska, Bojár Iván András, Különös angyal énekel nekünk, in *Magyar Narancs*, II. évf. 25., 1990. december 20., 1.
5. Marton László Távolodó, Szőnyei Tamás, Világvége az nincs, in *Magyar Narancs*, 7. évf., 27. szám, 1995. júl.6., 6-7.
6. Szőnyei Tamás, Hallgatni a Nemzet Macskáját, in *Magyar Narancs*, 7. évf. 28. szám, 1995. júl. 13., 30.
7. Öcsike (írói álnév), Warhol világa életre kelt- Laurie Anderson a Quartnak, <http://www2.quart.hu/cikk.php?id=1298>

Elemző írások:

1. Kamondy Ágnes, A kígyó nyelve, in *Nappali Ház*, 1995/3., 30-33.
2. Tillman J.A, Egy szivárlány szintartománya: Laurie Anderson, in *Merőleges elmozdulások (utak a modern művészetben)*, Palatinus Kiadó, 2004., 71-78.
3. Vágvolgyi B. András, Gesamtkunst-Laurie, in *Nappali Ház*, 1991/1-2., 154-157.

Irodalomjegyzék:

Anderson, Laurie, Foreword. This Is The Time And This Is The Record Of The Time, in RoseLee Goldberg, Performance. Live Art Since 1960, Performance Art from Futurism to the Present, Thames and Hudson, repr. 1996

Anderson, Laurie, The Speed of Change in Twentieth Century Performance Reader, Edited by Michael Huxley and Noel Witts, 2nd Edition, Routledge, New York, 2003.

Anderson, Laurie, Home of the Brave, Warner Reprise Video, 1986 Warner Bros Records inc. And Talk Normal Productions Inc.

Anderson, Laurie, Történetek az idegbibliából (Részletek), in *Nappali Ház*, 1995/3, 34-43

Anderson, Porter, Laurie Anderson's 'Moby'_the big blubber, Laurie Anderson:HOMEpage OF THE BRAVE, CNN, Web posted: June 04, 1999.

Apollinaire, Guillaume, Az új szellem és a költők, in Tanulmányok, ford. Réz Pál, Magyar Elektronikus Könyvtár, <http://mek.oszk.hu/00300/00313>

Artaud, Antonin Teatrul si dublul sau, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997.

Balassa Péter, A színeváltozás, vagy: Engedj el, és láncolj magadhoz in A színeváltozás, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982.

Bányai János, Diszkontinuitás és versbeszéd. Az Új Symposion homályos útja az avantgárdtól a neoavantgárd és posztmodern felé, in Né/Ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből, szerk. Deréky Pál és Müllner András, Ráció Kiadó, Budapest, 2004.

Bahtyin, Mihail, A népi nevetéskultúra és a groteszk, in A szó esztétikája, Gondolat Kiadó, Budapest, 1976.

B.Hood, Woodrow, Laurie Anderson and the Politics of Performance in Postmodern Culture, Volume 4., Number 3., May, 1994.

Barthes, Roland, The Grain Of The Voice, in Twentieth-Century Performance Reader, Ed. Michael Huxley and Noel Witts, 2nd ed., repr. 2003

Bécsy Tamás, A dráma esztétikája, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1988.

Bécsy Tamás, A dráma lételméletéről, Akadémia Könyvkiadó, 1984.

Bécsy Tamás, A színjáték lételméletéről, Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 1997.

Beke László, Az emberi test és a médiumok – képzőművészet és színház között, in *Másvilág Bölcsészindex*, Budapest, 1985, 74-91

Beke László, A magyar konceptuális művészet szubjektív története, in NÉ/MA?Tanulmányok a magyar neoavangárd köréből, szerk. Deréky Pál és Müllner András, Ráció Kiadó, Budapest, 2004.

Beke László, Beszélgetés Szentjóbby Tamással, in *Jelenlét*, 1989/1.-2.(14-15), 255-262

Benjamin, Walter, Az alkotó mint termelő, in *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980.

Benjamin, Walter, Az erőszak kritikájáról, in *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980.

Benjamin Walter, A regény válsága, in *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980.

Benjamin, Walter, Sors és jellem, in *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980.

Benjamin, Walter, The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, in *Illuminations*, London:Fontana, 1973., magyarul: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában, in *Kommentár és prófécia*, Budapest, 1969.

Benjamin, Walter, A történelem fogalmáról, in *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980.

Benjamin, Walter, What Is Epic Theatre? in *The Twentieth Century Performance Reader*, Edited by Michael Huxley and Noel Witts, 2nd Edition, Routledge, New York, 2003.

Blau, Herbert, To all appearances: ideology and performance, Routledge, New York, 1992

Borbély István, Ritmurile corpului in Grecia antica, in *Gradina magistrului Thomas*, Editura Didactica si pedagogica, Bucuresti, 1995.

Bollobás Enikő, Az amerikai irodalom története, Osiris Kiadó, Budapest, 2005.

Booth, Wayne C., The Rhetoric of Fiction, 2nd Edition, University of Chicago Press, 1983.

Bóna László, Színházzal terhes világ, *Másvilág Bölcsész Index*, Budapest, 1985, 9-15

Bowman, Jack, Performance Art, <http://www.bright.net/~dapoets/performa.htm>

Braiker, Brian, Moon Rocks, Newsweek, www.cc.gatech.edu/jimmyd/laurie-anderson/works/interviews/msnbc2004.txt

Brentano, Rbyn, Outside the Frame: Performance, Art and Life, in *Outside the Frame and the Object. A Survey History of Performance Art in the U.S.A. since 1950*, Catalogue published by the Cleveland Center for Contemporary Art, 1994

Brown, Trisha and Livet, A., An Interview in *Twentieth Century Performance Reader*, 2nd Edition, Routledge, New York, 2003.

Brustein, Robert, A lázadás színháza, Európa Könyvkiadó, 1982.

Burroughs, S. Williams, Meztelen ebéd, Holnap Kiadó, Budapest, 1982.

Burroughs, S. Williams, The Electronic Revolution, Expanded Media Editions, Bresche Publikationen Germany, 1970.

Calvino, Italo, A végső csatorna, fordította Todero Anna, in *Nagyvilág*, LIII. évf., 10.szám, 2008. október, 1031-1035.

Chedwick, Whitney, *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, London, Revised Edition 1996.

Csejdy András és Horányi Attila, Egy Amerikai New Yorkban(interjú), in *Nappali Ház*, 1991/1-2, 142-153

Clifford Ross Interview, July 1999, www.cc.gatech.edu/jimmyd/laurie-anderson/work/interviews/cliffordross.html

Connor, Steven, *Postmodernist Culture (An Introduction to Theories of the Contemporary)*, Blackwell Publishers, Oxford UK and Cambridge USA, 1989

Dánél Mónika, *Nyelv-karnevál*, in *NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. Derék Pál és Müllner András, Ráció Kiadó, Budapest 2004

Danto, Arthur C., *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, Atlantisz, Budapest, 1997.

Danto, Arthur C., *Műalkotások és pusztán valóságos dolgok*, in *A közhely színeváltozása*, Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996.

Davis, Jim, *Songs and Stories from Moby Dick*, The Dallas Morning News, April, 1999.

Derék Pál és Müllner András (szerk.), *NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció Kiadó, 2004.

Derék Pál, *A magyar neovantgárd irodalom. Jelentéstelenítés, szabadság, levegő (lélegzet)*, in *NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. Derék Pál és Müllner András, Ráció Kiadó, 2004.

Déri Zsolt, „Hallod a színes levegőt”- Laurie Anderson, <http://est.hu/cikk/48045>

Di Felice, Attanasio, *Renaissance Performance: Notes On Prototypical Artistic Actions in the Age of Platonic Princes*, in *The Art of Performance. A Critical Anthology*, ed. By Gregory Battcock and Robert Nickas, E.P. Dutton, Inc., New York, 1984., 3-23.

Diliberto, John and Kimberly Haas, *The Laurie Anderson Interview*, in *Electronic Musician*, September, 1985

Drozdowsky, Ted, *Fast Food for Thought Laurie Anderson's Latest Line of Work*, Boston Phoenix, September 13-20, 2001

Fischer-Lichte, Erika, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.

Forgách András, *Az unalom a színházművészetben*, in *Másvilág Bölcsészindex*, Budapest 1985., 72.-73.

Foreman, Richard, How to Write a Play (In Which I Am Really Telling Myself How, But if You Are The Right One I Am Telling You How, Too) in Twentieth Century Performance Reader, Edited by Michael Huxley and Noel Witts, 2nd Edition, Routledge, New York, 2003.

Foucault, Michel, A diskurtzus helye, in Michel Foucault, A fantasztikus könyvtár, Pallas Stúdió- Attraktor Kft., Budapest, 1998., ford. Romhányi Török Gábor

Foucault, Michel, A fantasztikus könyvtár, in Michel Foucault, A fantasztikus könyvtár, Pallas Stúdió- Attraktor Kft., Budapest, 1998., ford. Romhányi Török Gábor

Foucault, Michel, A hatalom mikrofizikája, in Nyelv a végtelenhez, Latin Betűk, Debrecen, 2000., ford. Kicsák Lóránt

Foucault, Michel, Az önmagasság technikái, in Michel Foucault, Nyelv a végtelenhez, Latin Betűk, Debrecen, 2000., ford. Kicsák Lóránt

Foucault, Michel, A végtelenbe tartó nyelv, in Michel Foucault, A fantasztikus könyvtár, Pallas Stúdió- Attraktor Kft., Budapest, 1998., ford. Romhányi Török Gábor

Foucault, Michel, Becstelen emberek élete, in Michel Foucault, A fantasztikus könyvtár, Pallas Stúdió- Attraktor Kft., Budapest, 1998., ford. Romhányi Török Gábor

Foucault, Michel, Mi a szerző, in Michel Foucault, Nyelv a végtelenhez, Latin Betűk, Debrecen, 2000., ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt

Foucault, Michel, Nietzsche, a genealógia és a történelem, in A fantasztikus könyvtár, Pallas Stúdió- Attraktor Kft., Budapest, 1998., ford. Romhányi Török Gábor

Földényi F. László, „...saját lábába botlik...” Erdély Miklós és az irodalom, in Né/Ma? Tanulmányok a magyar neoavangárd köréből, szerk. Deréky Pál és Müllner András, Ráció Kiadó, Budapest, 2004.

Földényi F. László, Romépítészet (Hajas Tibor: Húsfestmény IV.), in A testet öltött festmény, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998.

Földényi F. László, Tanulj meg felejteni! Erdély Miklós: Ásványgyapot c. írásában, in A testet öltött festmény, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998

Földényi F. László, Az érzékek purgatóriuma: Rudolf Schwarzkogler, in A performance-művészet, (szerk.) Szőke Annamária, Artpool- Balassi Kiadó- Tartóshullám, Budapest, 2001.

Glusberg, Jorge, Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance, in A performance-művészet, (szerk.) Szőke Annamária, Artpool- Balassi Kiadó- Tartóshullám, Budapest, 2001.

Goldberg, RoseLee, Laurie Anderson, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 2000.

Goldberg, RoseLee, Performance. Live Art Since 1960, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1998

- Goldberg, RoseLee, Performance Art from Futurism to the Present, Thames and Hudson, repr. 1996
- Gorsen, Peter, Az egzisztencializmus visszatérése a performance-művészetben, in A performance-művészet, Balassi Artpool Kiadó, Tartóshullám, Budapest, 2001.
- Graves, Robert, Greek Myths, vol.1., London, 1996
- Gubbins, Teresa, Found at sea Anderson turns 'Moby Dick' into all-encompassing quest, Laurie Anderson: HOMEPAGE OF THE BRAVE, in *The Dallas Morning News*, April 30th, 1999.
- Göttner-Abendroth, Heide, The Dancing Goddess. Principles of a Matriarchal Aesthetic. Tr., M. T. Krause, Beacon Press, Boston, 1982.
- György Péter, A metaforák vége in Az elsüllyedt világ, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992.
- György Péter, „Egyedüli példány” in Az elsüllyedt világ, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992.
- György Péter, A metaforák vége in Az elsüllyedt világ, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992.
- György Péter, Művészet és média találkozása a boncasztalon, Kulturtrade Kiadó, 1995.
- György Péter és Beke Zsolt, „Nincs mit keresnem itt tovább, telt a szív, üres a világ” in *Élet és Irodalom*, 1995. október 13.
- György Péter, Televízió in Az elsüllyedt világ, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992.
- Hajas Tibor, Performance: a halál szexepilje, Jelenlét, 1989/1.-2.(14-15), 130.-131.
- Halász László, Vége a Gutenberg-galaxisnak?, Gondolat Kiadó, Budapest, 1985.
- Hardison Londré, Felicia, The History of World Theatre From The English Restoration To The Present, The Continuum Publishing Company, New York, 1999.
- Havasréti József A punk/rockkultúra és az avantgárd „élő folyóiratok”. A Fölőpéldány-csoport, in *NÉ/MA?* Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből, szerk. Derék Pál és Müllner András, Ráció Kiadó, Budapest, 2004.
- Hegyi Lóránd, Avantgarde és transzavantgarde, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986.
- Hegyi Lóránd, Új szenzibilitás, Magvető Kiadó, Budapest, 1983.
- Henkin Melzer, Annabelle, The Dada Actor and Performance Theory, in Anthony Howell (szerk.), The Analysis of Performance Art, Harwood Academic Publishers, London, 1999.

Higgins, Dick, Some Thoughts on the Context of Fluxus. In *Flash Art*, no. 84–85, October/November 1978. 34–38., magyarul Dick Higgins, Néhány gondolat a fluxus kontextusáról, <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/kontextus.html>

Holthouse, David, Strange Angel, <http://www.tweakcom/phonetag/anderson>

Hopkins, David, *After Modern Art 1945 – 2000*, Oxford University Press, USA, 2000.

Hood, Woodrow B., Laurie Anderson and the Politics of Performance , in *Postmodern Culture*, Volume 4, Number 3, May, 1994.

Howell, Anthony, *The Analysis of Performance Art*, Harwood Academic Publishers, London, 1999.

Humm, Maggie, *Practising Feminist Criticism*, Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire, 1995.

Inkei Bence, Laurie Anderson: „Más a magyar közönség reakciója”, <http://www.origo.hu/zene/20070611laurie.html>

James, William, *The Stream of Consciousness*, in *Psychology*, Cleveland and New York, World, 1892.

Jaspers, Karl, *Die geistige Situation der Zeit*(1931), Berlin, 1971. (7. Abdruck d. 5.Auflage.), S.

Johnson C., Louise, Browsing the Modern Kitchen-a feast of gender, place and culture, in *A Journal of Feminist Geography*, 1360-0524, Volume 13, Issue 2, 2006,123 – 132.

Kamondy Ágnes, A kígyó nyelve, in *Nappali Ház*, 1995/3, 30-33

Kékesi Kun Árpád, Tükörképek lázadása, József Attila Kör, Kijarat Kiadó, Budapest, 1998

Kékesi Zoltán, Nyelviség és színrevitel. Erdély Miklósról és Nagy Pálról, in *Né/Ma? Tanulmányok a magyar neoavangárd köréből*, szerk. Deréky Pál és Müllner András, Ráció Kiadó, Budapest, 2004.

Kappanyos András, „Kettő vagyok: alany és tárgy” Hajas Tiborról, in *NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavangárd köréből*, szerk. Deréky Pál és Müllner András, Ráció Kiadó, 2004,

Kime, Gillian, Laurie Anderson Is a Story-Teller of the 21st Century?- Or Is She ?, <http://www-static.cc.gatech.edu/~jimmyd/laurie-anderson/commentary/papers/laurie-dissertation.html>

Klaniczay Gábor, Elgyötört test és megtépett ruha. Két kultúrtörténeti adalék a performance gyökereihez, in *A performance-művészet*, (szerk.) Szőke Annamária, Artpool- Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2001.

Kolozsi Orsolya, Marlyi tézisek. Erdély Miklós művészetelmélete és Kant teóriája a fenségesről, in *NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. Deréky Pál és Müllner András, Ráció Kiadó, Budapest, 2004.

Korányi Tamás, Laurie Anderson Budapesten Nota Bene!,
<http://koranyi.blogspot.com/2007/06/laurie-anderson-budapesten-nota-bene.html>

Krauss, Rosalind E., Az avantgárd eredetisége. Egy posztmodernista ismételés, in *Enigma*, 1994/3., 88-101.

Kuspit, Donald, *The Cult Of The Avantgárd Artist*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Laurie Anderson in the Sunday Times, 9/16/2001, www.gatech.edu/jimmyd/laurie-anderson/work/interviews/sundaytimes9-2001.txt

Lepage, Robert, Robert Lepage in Discussion in *The Twentieth Century Performance Reader*, Edited by Michael Huxley and Noel Witts, 2nd Edition, Routledge, New York, 2003.

Lyons, Andrew D., Time-Space Texture- Gestalt Approaches to the Virtual (abstract), *The Sidney Conservatory of Music*, The University of Sidney, Sidney Vislab., 2000.

Marinetti, Tommaso Filippo, A varieté, ford. Magyarósi Gizella, in *Színház*, XXIX. évf. 9 szám, 1996., 40-44.

Marinetti, Tommaso Filippo, Emilio Settimelli, Bruno Corra, A szintetikus futurista színház, ford. Magyarósi Gizella, in *Színház*, XXIX. évf. 9 szám, 1996. szeptember, 44-46.

Martin, Randy, *Performance as Political Act*, Bergin and Garvey Publishers, New York, 1990.

Marton László Távolodó, Szőnyi Tamás, Világvége az nincs, in *Magyar Narancs*, 7. évf., 27. szám, 1995. júl.6., 6-7.

McCorduck, Pamela, *Wired. America's Multi-Mediatrix*, Wired Online Copyright, 1993, 4, Ventures USA Ltd., <http://www.maths.lth.se/matematiklu/personal/apas/laurie/pl.html>

Melville, Herman, *Moby Dick vagy a Fehér Bálna*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989.

Müllner András, Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története, in *NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. Deréky Pál és Müllner András Ráció Kiadó, Budapest, 2004

Müllner András, Az írógép és a csengő, in *Serta Pacifica*, Tanulmányok Fried István 70. születésnapjára, Pompeji Alapítvány, Szeged, 2004.

Molderings, Herbert, *Life Is No Performance: Performance by Jochen Gerz*, in *The Art of Performance. A Critical Anthology*, ed. By Gregory Battcock and Robert Nickas, E.P. Dutton, Inc., New York, 1984

- Nagy Piroska, Bojár Iván András, Különös angyal énekel nekünk, in *Magyar Narancs*, II. évf. 25., 1990. december 20., 1.
- Nyíri Kristóf, A hagyomány fogalma, in *Magyar Tudomány*, 1994/8. 969-980.
- Nietzsche, Friedrich, A tragédia születése avagy a görögség és pesszimizmus, Európa Kiadó, Budapest, 1986.
- Okamoto David, Songs and Stories from Moby Dick by Laurie Anderson, Laurie Anderson: HOMEPAGE OF THE BRAVE, The Dallas Morning News, April, 1999.
- Palopoli, Steve, Untitled, Metro Santa Cruz, April 28-May 5, 2004
- Pilinszky János, Beszélgetések Sheryl Suttonnal, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977.
- Schechner, Richard, A performance, Múzsák Kiadó, Budapest, 1984.
- Schilling Árpád, Demokrácia-játszóház, www.komment.hu/print/tartalom/20100504-velemenyo-osszefugg-a-szinhaz-es-a-demokracia-valsaga.html
- Papp Zsolt, Utószó, in Walter Benjamin, Angelus Novus, Magyar Helikon, Budapest, 1980.
- Phipps, Keith, Interview, Onion, 9/2001
- Powell, Alison, Laurie Anderson (aural-visual artist) (Interview), Brent Publications, Inc., March 1997.
- Ricoeur, Paul, A szöveg és az olvasó világa, ford. Jeney Éva, in Paul Ricoeur, Válogatott irodalomelméleti tanulmányok, Osiris Kiadó, Budapest, 1999.
- Robins, Corrine, Process and Conceptual Art in The Pluralist Era: American Art, 1968-1981, Harper and Row, New York, 1984.
- Ross, Clifford, Laurie Anderson, BOMB Magazine Fall 1999.
- Rothenberg, Jerome, Új modellek, új nézőpontok, jegyzetek a performance poétikája elé (1977), in A performance-művészet, (szerk.) Szőke Annamária, Artpool- Balassi Kiadó- Tartóshullám, Budapest, 2001., 69.
- Prasad, Anil, The Big Picture, March 24, 1990, www.innerviews.org/inner/anderson.html
- Saarinen, Aino, Feminist Research-An Intellectual Adventure?, University of Tampere, Research Institute for Social Sciences, Tampere, 1992.
- Sayre, Henry, Performance in Critical Terms for Literary Study, Ed. by Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, The Univ. of Chicago Press, Chicago, 1995.
- Schechner, Richard, A performance, Múzsák Kiadó, Budapest, 1984.
- Schilling Árpád, Demokrácia-játszóház, www.komment.hu/print/tartalom/20100504-velemenyo-osszefugg-a-szinhaz-es-a-demokracia-valsaga.html

Schlemmer, Oskar, *Man And Art Figure in The Twentieth Century Performance Reader*, Edited by Michael Huxley and Noel Witts, 2nd Edition, Routledge, New York, 2003.

Schneider, Carrie, *Star Gazing*, in *Pittsburgh City Paper*, 10/7/2004

Schröder, Johann Lothar, Bevezetés. A performance valamint más rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése, in *A performance-művészet*, (szerk.)Szőke Annamária, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2001.

Shakespeare, William, *A vihar*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981.

Sichy, Ingrid, Interview, www.cc.gatech.edu/jimmyd/laurie-anderson/work/interviews/ingrids/html

Smith, Eric, Interview with Laurie Anderson, [www.jericsmith.com,laurieint.htm](http://www.jericsmith.com/laurieint.htm), 1998

Szentjóby Tamás, Kötő kötéssel a tehenet, in *Jelenlét*/1989. 1.-2. (14.-15), 268.-269.o.

Szőke Annamária, „A titok a jövő jelenléte”, in *NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. Derék Pál és Müllner András, Ráció Kiadó, Budapest, 2004.

Sz. Molnár Szilvia, A neoavantgárd poétikájáról, in *NÉ/MA? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. Derék Pál és Müllner András Ráció Kiadó, Budapest, 2004.

Solomon, Deborah, Questions for Laurie Anderson Post-Lunarism, *New York Times*, January 30 2005.

Sontag, Susan, *Styles of Radical Will*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1969.

Sontag, Susan, *Theatre and Film in Styles of Radical Will*, Strauss and Giroux, New York, 1969.

Sontag, Susan, *What's Happening in America*(1966) in *Styles of Radical Will*, Starus and Giroux, 1969.

Sontag, Susan, *Happening: a radikális mellérendelés művészete, A pusztulás képei*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1968.

Sontag, Susan, The basic unit of contemporary art is not the idea, but the analysis of an extension of sensations, in Gerald E. Stearn, *McLuhan Hot and Cool*, New York, 1967.

Sounds Feature, The Mick Sinclair Archive:Laurie Anderson, June 1982, www.micksinclair.com/sounds/anderson.html

Szkárosi Endre, A hang autonómiája a költészetben, in Szkárosi Endre (szerk.), *Hangköltészet. Szöveggyűjtemény*, Artpool, Budapest, 1994.

Szőnyi Tamás, Hallgatni a Nemzet Macskáját, in *Magyar Narancs*, 7. évf. 28. szám, 1995. júl. 13., 30.

The End of the Moon, www.pomegranatearts.com/project-laurie_anderson

- Tatai Erzsébet, Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években, doktori disszertáció tézisei, ELTE, Művészettörténeti Doktori Iskola, Budapest, 2006., <http://doktori.btk.elte.hu/art/tataierzsebet/tezis.pdf>
- Tábor Ádám, Démonkritika, in *Jelenlét* /1989. 1.-2. (14-15), 278.o.
- Thomson, Steven, Is There a God?, in *The Onion* A.V. Club Archives, October 9/2002, Volume 38, Issue 37.
- Tillman J.A., Egy szívárlány színtartománya: Laurie Anderson, in *Merőleges elmozdulások(utak a mai művészetben)*, Palatinus Kiadó, Budapest, 2004.
- Tillman, J.A., John Cage Europerája, in *Merőleges elmozdulások (utak a mai magyar művészetben)*, Palatinus Kiadó, Budapest, 2004.
- Takiff Jonathan, Laurie Anderson's Whale of a Project, Laurie Anderson: HOMEpage OF THE BRAVE, <http://www.phillynews.com/daily-news/99/May/14/features/FLAN14.htm>
- Thomson, Steven Is there a God?,The Onion A.V Club Archives, Oct.9, 2002 ,vol.38.,issue 37.
- Tomkiss Tamás, Arkánum non coronat. Az Arkánum című észak-amerikai magyar avantgárd irodalmi folyóirat története és szerepe, www.tomkiss.hu/belsok/arkanum.html
- Tynes, Teri, Laurie Anderson, Laurie Anderson: HOMEpage OF THE BRAVE, Spoleto Review
- Vay Tamás, A posztmodern Amerikában, Platon, Budapest, 1991.
- Vágvolgyi B.András, Gesamtkunst-Laurie, in *Nappali Ház* 1991/1-2, 154-157
- Végh Attila, A mítosz alkonya, in *Nagyítás* 2010/25. (2010.06.23.), http://www.nagyitas.hu/common/main.php?pgid=cikk&cikk_id=1893&tema_id=51
- Világirodalmi Lexikon, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.
- Visual Paraphrases.Studies In Mass Media Imagery, Uppsala, 1984.
- Vergine, Lea, Body Art and Performance, Skira Editore, Milan, 2000.
- Warhol világa életre kelt- Laurie Anderson a Quartnak, <http://www2.quart.hu/cikk.php?id=1298>
- Wilson, Robert, Interview in *The Twentieth Century Performance Reader*, Edited by Michael Huxley and Noel Witts, 2nd Edition, Routledge, New York, 2003.

Tartalomjegyzék

Az új érzékelésmód	2
A vágy színháza	6
A testben rejlő megváltás lehetősége	12
A modern művészet és a művészetfilozófia viszonyáról Arthur C. Danto írásainak tükrében	17
A PERFORMANCE ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSE	
A performance meghatározása	23
Richard Schechner performance-modellje	33
Robert Wilson performance-modellje: a képszínház	37
Politikum és test	42
A performance-ok, a nyelv és a modern médiumok	60
A történetmesélés jelentősége a performance-okban	74
Versek a performance-okban	99
Eszközök	115
A PERFORMANCE-OK KAPCSÁN FELMERÜLŐ KÉRDÉSEK	
A technológia fejlődése és a jövő nyelve	122
Az összművészeti alkotás kérdése	130
A nőkérdés	147
Magyar visszhangok	158
Bibliográfia	171
Tartalomjegyzék	181
Melléklet	182

MELLÉKLET

LAURIE ANDERSON

koncert

1995. június 27. BUDAPEST

THE NERVE BIBLE



NÉHÁNY RÖVID TÖRTÉNET
A „NERVE BIBLE”-BÓL



FEJLŐDÉS

– Mi a történelem? – kérdezte a lány.

– Egy angyal amely háttal száguld a jövőbe – felelte a fiú – A történelem egy rakás szemét, egy halom ócskavas és az angyal visszarepülne hogy rendbetegye a dolgokat, de a Paradicsom felől tomboló vihar elsodorja őt, vissza a jövő felé.

Ezt a vihart fejlődésnek hívják.

Néhány dolog mindössze kép. Látvány, amely felbukkan az orrod előtt.

Ne nézz most! A hátad mögött vagyok.

MI A TÖRTÉNELEM?

Egy időben művészettörténetet tanítottam néhány New York környéki főiskola esti tagozatán. Egyiptomi építészetet és asszír szobrászatot. Nem voltam egy professzionális művészettörténész, a tanítást csak egy állásnak tekintettem, és az az igazság, hogy nem igazán tartottam lépést az egyiptológiai szakirodalommal. Megesett, hogy diákat vetítettem és amikor feltűnt egy-egy piramis vagy templom képe a vásznon, hirtelen semmi nem jutott róla az eszembe. Nem emlékeztem semmire vele kapcsolatban. Ilyenkor kitaláltam mindenféle történeteket különböző fáraókról, a diákok meg jegyzeteltek. Végül levizsgáztattam őket a tárgyból.

Aztán persze lebuktam, a diákok hivatkozni kezdtek a történeteimre más órákon, jómagam pedig kezdtem büntudatot érezni amiatt, hogy "kitalálok" a történelmet – no nem mintha a történelemmel kapcsolatban nem alapulna amúgy is sok minden feltételezéseken – de egy szó mint száz végül felmondtam, mielőtt kirúgtak volna. Azóta gyakran eltűnődtem azon, hogy vajon mi lett ezekkel a történetekkel. Emlékszik-e rájuk valaki, tudja-e valaki, hogy mi történt velük?

Steven Hawkins-nek van egy elmélete arról, hogy mi lesz az információ sorsa miután eltűnik. Nézete szerint a dolog úgy működik mint amikor egy Fekete Lyuk magába szívja az anyagot az összes információval együtt, és egy végtelen hosszú alagútban elnyeli őket. A számok, a számítások és a tévedések mind egy hatalmas forgószelemben örvénylenek. Felmerül néhány kérdés: Hosszú-e az idő? Vagy széles? Egyre jobbak lesznek-e a dolgok, vagy egyre rosszabbak? Kezdhethük-e az egészet előlről?

Egy alkalommal interjút készítettem John Cage-dzsel, aki egy nagyon boldog ember benyomását tette rám. Az idős emberek gyakran megkeseredettek és rosszkedvűek, de ő nyolcvan évesen is mindig mosolygott és alapvetően vidám volt. A zenéről és az információelméletéről kellett volna kérdeznem, de én valójában arra voltam kíváncsi, hogy egyre jobbak lesznek-e a dolgok, vagy egyre rosszabbak? Ez a probléma járt a fejemben, de a kérdés olyan bután hangzik, hogy nem mertem feltenni. Megpróbáltam körüljárni a dolgot, úgy tettem mintha az evolúció problémaköre érdekelné: „Ha versenyt rendeznének egy mai és egy ősló között akkor az előbbi nyerne, mivel gyorsabb, hatékonyabb, jobban alkalmazkodott a körülmé-

nyekhez. Vajon ugyanez történik-e velünk is? Richard Dawkins szerint ez a megközelítés kissé problematikus, mivel szerinte nagyszerű lett volna ha például tűzokádó állatok fejlődtek volna ki, tűzálló orlyukakkal, akik meg tudták volna sütni az ételt evés előtt és ez aztán igazán kényelmes és praktikus lett volna...” Ekkor Cage közbevágott: „Mit akar valójában mondani?” Mire én: „Egyre jobbak lesznek a dolgok, vagy egyre rosszabbak?” Egy másodpercre eltöprengett, aztán azt mondta: „Jobbak. Sokkal jobbak ebben biztos vagyok. Egyre gyorsabbak, okosabbak és jobbak leszünk, csak nem vesszük észre, mert olyan lassan történik az egész.”

TIBET

Nemrég elmentem Tibetbe, hogy megnézzek egy tavat. Ez a tó Tibetnek egy különösen távoli, elhagyatott részén terül el nagy tengerszint feletti magasságban, fenn a Himaláján. Amikor a Dalai Láma meghal sok láma odamegy, hogy nézze a tavat, mivel a víz felszínén titokzatos módon instrukciók jelennek meg arra vonatkozólag hogy hol és hogyan találják meg az új Dalai Lámát. Például megjelenik a víztükroön egy jel, ami nyugatot, aztán egy másik amely kaput és egy harmadik amely poros utat jelöl. Akkor az új Dalai Lámához úgy jutnak el, hogy elmennek Nyugat-Tibetbe, megtalálják a kaput, aztán a poros utat, amelynek a végén ott játszik egy körülbelül két éves kisfiú, és tudják hogy benne született újjá a Dalai Láma.

Némiképp gyanakvó ember lévén látni szerettem volna ezt a tavat, gondoltam hátha felfedezek a remeték barlangjaiban egy-két gondosan elrejtett Xenon projektort, amely megmagyarázná ezt a különös természeti jelenséget. Tizenketten vágtunk neki az útnak, nyolc serpa és huszonkét jak társaságában, és hamarosan alaposan eltévedtünk. Valójában nem voltunk felkészülve ilyen hosszú útra. Reggelente amikor felébredtünk nagyon hideg volt és havazott, megittunk egy kávé és neki-vágtunk az útnak, és csak mentünk-mentünk...

Körülbelül hétezer méteres magasságban hegyibetegséget kaptam és nem tudtam tovább menni.

Több mint negyven fokos lázam volt és napi húsz fájdalomcsillapítót vettem be. Meg voltam győződve arról, hogy a fejem egyszerűen kettéhasadt. Amikor társaim megpróbáltak segíteni nekem és a gyógyszeres dobozban kutattak, arra gondoltam, milyen szép tőlük hogy úgy tesznek mintha orvosságot keresnének és még csak nem is említik, hogy a fejem szétnyílt.

Egyszerre csak elmúlt a fejfájásom. Ezután csak harangokat hallottam. Az égbolt mesészép mutatványokkal kápráztatott el. Arany színben tündökölt, pulzált és színes fénycsíkok vibráltak. Végül elértük a tavat, de szinte semmit nem láttam belőle, mivel addigra már csak az aranyló fényeket voltam képes érzékelni. Azon az éjszakan, mint később megtudtam, a vezető azt mondta a csoportnak: „Fel kell készülnünk arra az eshetőségre, hogy ma éjjel meghal.” Rám gondolt.

Ezután leküldtek egy számár hátára szíjazott kosárban egy serpa vezetésével, egy társam és néhány oxigénpalack társaságában. Öntudatomat szinte percenként vesz-

tettem el és nyertem vissza. Arra kértem a kísérőmet, hogy beszéljen hozzám, mert úgy érzem különben meghalok. A srác egyetemista volt, tapasztalt hegymászó és nagyon szégyenlős – az egész úton nem szólt egy szót sem, de most három napig egyfolytában beszélt: „Nézd ott azokat a cserjéket! Odanézz, megfagyott jakszar! Nézd milyen gyönyörűek a csillagok!” Olyan volt ez a hang, mint egy hosszú, vékony vonal. Mint egy kötél, amibe belekapaszkodhatok. Azért mesélem ezt el nektek, mert talán tudjátok milyen megmenekülni egy másik ember hangjának a segítségével. Ez történt velem, és úgy gondoltam ezt kell mondanom nektek.

AZ ÉSZAKI SARK -

1974 nyarán kibírhatatlan meleg volt New York-ban, és arra gondoltam, milyen kellemes lenne most az északi sarkon. Aztán eszembe jutott: „Miért is ne?” Úgy tenni ahogy a rajzfilmekben szokás, kiakasztani egy táblát az ajtókilincsre: „AZ ÉSZAKI SARKRA MENTEM”, és nyomás. Hetekig készültem az útra. Szereztem baltát, hátizsákot, térképeket, késeket, hálózsákot, csalit és három hónapra elegendő zabkenyeret valamint magas fehérje tartalmú krémsajtot. Úgy döntöttem hogy stoppal megyek. Egyik nap lesétáltam a Houston Street-re harminckilós hátizsákkal. Megálltam az út szélén és kivettem a kezem.

– Északra tart?” kérdeztem a sofőrt miközben próbáltam a hátizsákomat begyömöszölni a furgonjába. New York-tól a Hudson öbölíig főleg kamionokkal utaztam, onnantól kis postai repülőgépekre keredzkedtem fel. A pilóták többsége vagy a behívó elől lépett le Kanadába, vagy kiábrándult vietnámi veterán volt, akinek nem volt kedve többé hazamenni. Állandóan repülő mutatványaikkal akartak szórakoztatni. Mélyrepülés a folyó felett, hurkok a levegőben és egyéb szédítő akrobatikus elemek. Leszálláskor pedig azt mondták: „Néhány hét múlva jön egy gép amivel tovább tudsz menni. Na szia, sok szerencsét.”

Végül soha nem jutottam el az Északi Sarkra. Kiderült hogy ez egy tiltott terület, hová engedély nélkül senki sem repülhet. Sikerült viszont néhány mérföldre megközelítenem az északi mágneses pólust, úgyhogy végül is nem voltam túlságosan csalódott. Esténként főzéssel és dohányzással ütöttem agyon az időt, gyönyörködve a kanadai naplemente káprázatos fényeiben, amelyek szinte lángba borították a tavat. Később a hátamon fekve, az északi alkonyt bámulva, azon töprengtem, hogy vajon egy nukleáris holocaust egyetlen túlélőjeként mit is tennék. És amikor kihunytak a naplemente fényei, elnyújtóztam a földön és belefeledkeztem a csillagok távoli, csendes körforgásába.

Végül a fejsze miatt döntöttem úgy, hogy hazamegyek. Egyik nap favágás közben egy rossz mozdulatnál kirepült a balta a kezemből, fel a magasba. És akkor azt tettem amit ilyenkor nem szabad: felnéztem hogy kiderítsem vajon merre szállt. Jött lefelé. WWWWWFFFFF, éppencsak hogy elsüvített a fejem mellett. És akkor azt gondoltam: „Atyaúristen, itt sétálgatnék egy baltával a fejemben tíz mérföldre a legközelebbi leszállópályától. És a világon senki se tudná, hogy itt vagyok.

RONDA LÁNY ÉKSZEREKKEL

Egy alaklommal meglátogattam a bátyámat Mexikóban, aki akkoriban antropológusként dolgozott a Totzil indiánok, a maja törzsek utolsó leszármazottai körében. A totzilok egy gyönyörű, a madarak énekléséhez hasonlatos nyelvet beszéltek és nagyon kis termetűek voltak. Valósággal kimagaslottam közülük. Napjaim nagy részét a nők társaságában töltöttem, mivel a bátyámnak ezt nem engedték meg. Hajnali háromkor keltünk és kukoricaszemeket válogattunk szét színek szerint. Ezután megfőztük, majd elszaladtunk a malomba és végül nekiláttunk elkészíteni a tortillákat. Az összes többi nő tortillái tökéletesen átsültre és kerek formájúakra sikerültek, az enyémekek még hosszú gyakorlás után is mindig asszimetrikusak és égettek voltak. Amikor azt hitték hogy nem figyelek, odadobták a kutyáknak. Reggeli után a nap hátralevő részét a folyónál töltöttük, ahol a kecskékre vigyáztunk és azzal szórakoztunk, hogy befontuk egymás haját. Egyik nap elhatározták hogy megcsinálják a hajamat olyanra, mint az övék. Miután végeztek, megnéztem a tükörképemet egy tócsában. Nevetségesen néztem ki, de ők azt mondták: „Na most végre már nem vagy ronda. Lehet hogy így már férjet is fogsz találni magadnak.” Együtt éltem velük a jurtában, ami egy kuglóf formájú, zsupfedeles építmény volt. A közepén egy tűzhely állt, amelyet fekhelyek vettek körül, és az egész úgy nézett ki, mint egy kiszáradt hód vár. A totzil nevem „Loscha” volt, amely valami olyasmit jelent, hogy „ronda lány ékszerekkel.” Ronda, na jó. Végül is szörnyen magas voltam hozzájuk képest. De mit értettek ékszerek alatt? Erre egészen addig nem jöttem rá amíg egy este éppen vettem ki a kontaktlencséimet és mivelhogy elvesztettem a tokjukat, megpróbáltam gondosan elhelyezni őket az alvóhelyem polcán, amikor észrevettem hogy mindenki engem néz. Akkor hirtelen rájöttem, hogy senki közülük nem látott még szemüveget se soha, nemhogy kontaktlencsét. Ezek voltak tehát az ékszerek, átlátszó, kerek ékkövek, melyeket éjszakánként fekhelyem mellett rejtegettem, reggel pedig hogy biztonságban legyenek, a szemeimbe raktam. Szóval ronda vagyok, de mit számít, vannak ékszereim!

Atyád öt öl mélyen nyugszik. Csontjai korallá lettek.

Ama gyöngyök egykor a szemei voltak. És ő el nem halványul soha.

Változik ahogy a tenger. Gazdag és különös.

Csak én maradtam, ki a mesét elmondjam.

Szólítsatok Ishmael-nek.

A KIFESZÍTETT KÖTÉL

Álmomban fenn vagyok a magasban, egy kifeszített kötélén,

Előre-hátra billegek, hogy egyensúlyom megtartsam.

Alattam rokonaim,

Ha lezuhanok porrá zúzom őket.

Ez a hosszú, vékony vonal, ez a hangvonal, ez a kiáltás,
Csak ez az ami összeköt az alattam levő világgal,
Az összes emberrel, zajjal, hangokkal és ordításokkal.
Ez a hosszú vékony vonal. Ez a kifeszített, hangokból sodort kötél.
Ez a hosszú, vékony vonal. Ez a kifeszített, saját véremből sodort kötél.

CYBERSPACE

A cybertérben a híreket kedvelem a leginkább. A közelmúltban az úgynevezett AP bejelentette, hogy a Microsoft megvásárolta az úgynevezett Vatikánt. Egy úgynevezett érsek kommentálta az üzletet. „Fel vagyunk villanyozva. Mi már kétezer éve használunk ikonokat, a Microsoft pedig még csak három éve. Gondolják csak végig az ebben rejlő lehetőségeket.”

Azért szeretek az Interneten lenni, mert a Föld bármely pontjáról kaphatok időjárásjelentést. Megtudhatom merre járnak éppen a hatalmas tartályhajók, és hogy várható-e vihar az Északi Sarkon.

És ha van szoftvered, a megfelelő számokkal és kódokkal bebarangolhatod az egész világot, eljuthatsz bárhová.

Nyomd meg a return-t, tartsd a választógombot folyamatosan lenyomva és üsd le háromszor a zárójel, zárójel, pont, vessző, kék, kék ég kódot.

H-a-w-a-i-i, pont vessző Hawaii

Standby

H a w a i i pont, vessző Hawai

Standby.

HOLNAP UGYANEKKOR

Tudod van az a kis óra amelyik ott villog a videódon, és mindig déli 12 óra van rajta, mivel soha nem jöttél rá hogyan kell beállítani. Így mindig ugyanazt az időt mutatja, azóta hogy a gyárból kikerült.

Jó reggelt. Jó éjszakát. Holnap ugyanekkor.

Felvételi üzemmódban vagyunk.

Szóval felmerül néhány kérdés:

Az idő hosszú? Vagy széles?

És a válaszok? Néha postán érkeznek. Egy nap megjön a levél, amelyre mindig vártál, minden ami benne van igaz, és az utolsó mondata az, hogy égesd el.

Amit igazán tudni szeretnék az az, hogy egyre jobbak lesznek-e a dolgok, vagy egyre rosszabbak? Merthogy a történelem olyan történetekből áll, melyekre csak vég-meddig emlékezünk. És a legtöbbet nem írták le soha.

És amikor például azt mondják: „A könyv tanításának szellemében fogunk élni.”

Meg kell kérdezni: „Melyik könyv?” Mert egészen másról van szó ha Dosztojevskij vagy ha éppen az Ivanhoe.

Stop. Pause. Felvételi üzemmódban vagyunk.

Kelet: a világ pereme

Nyugat: azok akik előttem jöttek.

Felvételi üzemmódban vagyunk. Jó reggelt.

Jó éjszakát. Holnap ugyanekkor.

Beszélj a nyelvemen.