

Merőleges műveletek

Metszetek a perform rövid történetéből és hosszú hagyományaiból

TILLMANN J. A.

A meglévőtől történő elszakadás merőleges művelet. Nem homlokegyenest ellenkező, hisz az ilyen művelet magával viszi ellenkezőjének öntőformáit; „kritikai” kötelék fűzi össze azzal, amitől elszakadni törekedett. Az ilyen tántorgó kettősökre a közeli múlt temérdek példával szolgált (elég csak az ún. kritikai elméletekre vagy az anti- kötőszóval kezdődő különféle mozgalmakra gondolni). Ám a merőleges művelet mégsem merőben légből kapott, vagy légürből kiinduló lépés, hiszen minden műveletnek kiindulópontja, előzménye és háttere van. A művelet alanyát – akarva-akaratlan – körülveszi egy környezet, annak pályái, bejáratott mozdulatai, kultúrává kövült megszokásai. Másként mondva: az emberi társulás természetéből adódó *tehetetlenségi nyomaték*.

Az intézményesültség inerciája, a betagoaltság támasztéka az, ami a meglévőt a megszokás és a fennmaradás pályáján tartja. Ez a közterek és a közhelyek kiemelkedéseitől a képzelet rendszeres táplálásáig terjedő övezetet alkot, amit akár hagyománynak is nevezhetünk. Ezért mindennemű elrugaszkodáshoz, legyen bár mégoly radikális, netán „forradalmi”, elengedhetetlenül képletes vagy valóságos talaj is tartozik. Amiből aztán kiindulhatnak az elszakadás merőleges műveletei. Melyek merőlegessége nemcsak a derékszögben történő kiszögélés sajátos geometriáján áll, hanem a megmozdulás merészségén is múlik...

Tillmann J. A.

(Ugrás az ürességbe)

Ha a perform kezdeteit vesszük szemügyre, Yves Klein *Ugrás az ürességbe* (1962) performansa kínálkozik kiinduló például. A mára már klasszikusnak tekinthető ugrás is két merőleges közé esik: a ház mint hagyomány (ahonnan elrugaszkodik és amit hátrahagy), és a föld (ahol földet ér) közé. A fényképen, amely az ugrás manipulált képét mutatja, Yves Klein éppen félúton van, ég és föld között. Fölötte égszín kék (*a levédett International Klein Blue*), alatta, mondhatni, a föld aszfalt- és betonszürkésége.

Abból a „történelmi távlatból”, ahonnan Yves Klein ugrását szemügyre vesszük, erőteljes tradicionalitása válik láthatóvá: a szárnyalás szabadság-szimbólumának – a repülésmitoszoktól a mai sárkányrepülésekig terjedő – egyre technikusabb színezetű tradíciója tűnik elő a háttérből. Az *ugrás* tematikai tradícióját ráadásul áthatja egy másik, amit akár nevezhetnénk atmoszférikus hagyománynak is. Ez a megelőző évtizedek szellemi légkörének tehetetlenségi nyomatéka (vagy még inkább nyomasztó tehetetlensége): az egzisztencialista üresség, a semmi kollektív belvilággá fejlesztett ürje. Aminek fölöttébb relatív és keményen korlátos univerzumára Yves Klein ugrása mutatott rá a maga teljességében: azaz a határai között. Egy metszően ironikus, némileg önvészélyesnek tűnő merőleges művelet révén.

(Az idő eleven ingája)

Jóval későbbi és inkább vérre menő az a perform, amit az osztrák Wolfgang Flatz valósított meg: 1991 szilveszter éjszakáján a lábánál fogva felfüggesztette magát két acéllemez közé egy tbiliszi zsinagógában. A kezeire hurkolt kötél segítségével, öt perccel éjfél előtt segítője oldalirányba húzni kezdte. Ennek nyomán teste eleven harangnyelvként hol az egyik, hol a másik lemeznek csapódott neki – egyszer a fejével, máskor a felsőtestével. Az így megkondított „harang” sajátos zúgását pontban éjfélkor a Kék Duna keringő váltotta fel, melyet a csillapulva lengő performer előtt egy, az alkalomhoz öltözött pár táncolt végig – mintegy 13 percen keresztül.

A hagyomány tartóoszlopait ebben az esetben nemcsak az osztrák operettvilág újévi tradíciója jelenti, (melynek monarchikus kisugárzását újévkor honunkban is van szerencsénk élvezhetni). Tradicionálisnak tekinthető az eleven testekkel történő harangozás is, lévén ez a cári orosz időkben bevett kínzásmód. (A

performról készült video láttán orvosok elámultak azon, hogy a performer egyáltalán életben maradt...)

A hagyományok háttere és a tradíciók ütköztetése a helyszín megválasztásában, a kontextus kijelölésében is kifejezésre jut: a helyiség egy hitközösségét veszített zsinagóga, a tágabb térség, Georgia pedig a mártírok sokaságát adó, a 4. századtól kezdve keresztény ország. Wolfgang Flatz performja mindazonáltal mégis merőleges a konkrét és kevésbé kézzelfogható háttereihez, előzményeihez képest. Egyszerre irányul az idő példátlanul intenzív megtapasztalására, valamint „az idő ünnepe” üres konvencionalitása ellen. Az inga és a harang, az időjelzés mechanikáját megtestesítő performer az eleven embertest időzítetttségét egy olyan, a rítusok koncentráltságát idéző formában tárta fel, ami egyszerre volt messzemenően modern és mélységesen tradicionális. Az életét kockára tevő, önfeláldozó aktuálisan ugyanis nemcsak egy mai művészeti eseményt valósított meg, hanem felidézte az áldozatbemutató hosszú hagyományát, szintúgy a test időzítetttségének toposzát is. (Amit legelősebben Paul Klee fogalmazott meg naplójában: Emberállat: vérből való óra. Kevésbé aforisztikus, de annál erőteljesebb párhuzamosát pedig Edgar Allan Poe rajzolta meg a *Kutyaszorító*, valamint a *Kút és az inga* című elbeszéléseiben, ahol az idő – mechanikája révén szó szerint – húsba hatoló és életbe vágó múlását írta meg.)

A párhuzam elsősorban nem is az irodalmi tradíció miatt érdemel említést, hanem inkább azért, mert kontrasztanyagként szolgálhat némely „műfaji” különbözőség tekintetbevételéhez. Annak a nem éppen elenyésző eltérésnek a tudatosításához, ami a tett közvetlenségét elválasztja közvetett és közvetített formáitól. Ami a fejben lefolytatott folyamatot megkülönbözteti annak földi másaitól. Ami egyrészt koncepció és kivitelezés, leírás és megvalósítás, másfelől tett és teória között húzódik.

(A tett és a teóriája közti rés)

Amikor végzünk valamit, mást és másként tudunk, mint amikor visszatekintve tekintetbe vesszük a végbevitteteket. Az érdeklődés iránya és intenzitása, a test helyzete, egyáltalán: az érintettség más természetű. A figyelem fókuszában a teendő áll – azzal a komplex szövedéssel egyetemben, ami közvetlen környezetét, megmunkálendő összetevőit képezi.

A munkában egész lényem részt vesz. A testemen átvívelő tett mintegy dinamikus híd képez a megmunkálás köre és a közben

Tillmann J. A.

aktiválódott idegpályák között. Az ún. ÉN-ben ekkor szünet áll be, tetemes hányada áttelepül a megmunkálás és a test közt feszülő viszonyrendszerbe; ráfonódik a hatások és visszahatások hálózatára. Abban a részben vibrál és változtatja helyét, amit a szubjektumnak és objektumnak nevezett hatalmak határain munkálva képes kimélyíteni. (Tettleges, fizikai formáinál ez az állapot arról ismerszik meg, hogy közben a belső beszéd is mintegy más fokozatba kerül: lelassul vagy egészen leáll. Legfeljebb egy-egy szó merül fel a tudat kurzora körül, miközben a túlsúlyban lévő, néma területek és az alájuk rendelt tagok teszik a teendőjüket.)

Tett és teória egyszerre nem megy. Legfeljebb egymás után. Ennek az alaptapasztalatnak a finomszerkezetét, kölcsönös temporális kizárólagosságát tudomásom szerint C. G. Jung elemezte a legkimerítőbben. A messzemenő tanulságok tudatosítása terén mindazonáltal nem sok történt. A ritmikus váltás és reintegrálás nem vált közkeletű gyakorlattá. Pedig alighanem ebben rejlik a tevékenységterületek majd mindegyikén végighúzódo hasadék eredete, amely az idővel egyre szélesedő munkamegosztás révén az egész európai kultúrát összefüggéstelen töredékek ezzeire szaggatja szét. Jóllehet e különbözőségek nyilvánvalóan összetartoznak: váltakozásuk (valamelyest szabadon alakítható) ritmusa alapozza meg az élet elemi tényeinek feléréséhez elengedhetetlen nézőpontváltásokat. Az észlelés éjszakáinak és nappalainak váltakozását. A hol észrevétlenül múló, hol kizökkenő és megszakadó idővel való szembesülést. Az említett különbözőségek összetartozásának tükkörrendszere elég szemléletesé válik, ha Wolfgang Flatz performja mellé, képletesen odahelyezzük Emmanuel Lévinas gondolatát: „Az idő nem egyszerűen egy tartam tapasztalata, hanem dinamizmus, ami továbbvisz bennünket azon dolgoknál, amelyeket birtokolunk. Mintha az időben lenne egy mozgás azon túlmenően, ami hasonlít hozzánk. Az idő mint az elérhetetlen másság és ezáltal a ritmus és visszatértének megszakítása.”¹

(Theatron)

Úgy tűnik a performnak a filozófiai és a teológiai hagyományhoz is van köze. Ám mindezek szóba hozatalával nem a perform „tradicionalizmusát” törekszem alátámasztani, hanem

¹ Emmanuel Lévinas: *Éthique et Infini*. Paris, 1982.

eredendően azt próbáltam kideríteni, hogy milyen motívumok munkáltak annakidején saját performjaimban². Ennek során nemcsak a hagyományok háttere tűnt fel, hanem e hátterekből kiinduló erővonalak keresztezésének és integrálásának kizárólagosan a performra mint „műfajra” jellemző sajátja is. Amennyire a témák és a tartalmak nem tűnnek első látásra hagyományosnak, olyannyira kevésbé feltűnő a „műfaji” tradíció is. Pedig alaposabban szemügyre véve kiderül, hogy a leghosszabb nyomvonalú hagyományok állnak a háttérben. Az első és legszembetűnőbb a színház. A másik a szakrális színház; a liturgia és a kultusz. (Az általam látott performanszok színházakban, vagy színpadokon kerültek előadásra. Ismeretesekek persze más helyszínek is, pincék, padlások, garázsok és galériák is ...) A jelenből visszatekintve a saját kísérleteim mögött is a színház szimbolikus sínrendszerét látom a háttér egyik felében feltűnni. Mögötte pedig a (katolikus és ortodox) keresztény liturgiát. Azt a két képletes pálya- és keretrendszert, melyben az egészen más, az eltérő, a másképp, a máshol megjelenésének még helye volt a múltban – és van még a jelenben is. Ahol a szimbolikus és valóságos cselekedetekben és a képzelet valóra váltott játékaiban másként élhetjük át megjelenésünket.

Persze egy ideje létezik már a performnak saját hagyománya, sőt ennek hazai vonulata is. Számomra ezt elsősorban Kelényi³, Forgács és Szirtes előadásai, valamint – közvetve – az akkor már néhány éve halott Hajas munkássága képezik. (Utóbbi hatása az előadásokról szóló tudósítások, valamint az akkor kéziratban terjedő – azóta részben megjelent – szövegei révén terjedt tovább⁴. Hatásának intenzitása egyébként Szemző Tibor: *A halál szexepilje* című, Hajas szövegére készült darabjában ma is megtapasztalható⁵.) Mindez a népköztársasági kultúrmáz alatt, a korabeli magyar mélyvilágban valósult meg. A színház, amitől el lehetett és kellett szakadni, a szószínház, a színházi szósz volt: beszélő fejekkel, testetlenített testekkel. Amiben mintegy méretarányosan jelent meg az általános álság, a test- és tényletagadás.

² Útban a nyelvhez; Az út „oda”. (Szkéné színház; Miskolci Galéria, 1984.)

³ Bővebben Tillmann J. A.: A határjárás szertartásrendje. *Új Symposium*, 1988/1.

⁴ A tudósítások közül kiemelkedik Beke László: *A performance és Hajas Tibor*. *Mozgó Világ* 1980/10.

Hajas szövegeinek legtöbbje a *SZÓGETTŐ* c. válogatásban (vál. Papp Tamás. *Jelenlét* 1989/1-2.) jelent meg.

⁵ On: Szemző Tibor: *The Conscience CD*. Leo Records, London, 1993.

Tillmann J. A.

Mondhatni a tagadás tagadásának teátruma volt: ráolvasás-színház a Reálisan Létező révületében.

(Szakrális színház)

A perform egyik ága a színházból ered, a színház pedig a szakrális színjátékból. Eredetének forrása a kecskeének, az áldozati liturgia. Egyik a másikhoz képest mondhatni merőlegesen mozdult el. A többször 90-fokos fordulatok nyomán a késői „leszármazottak” megint közelebb kerültek a kezdetekhez. A modern színház csúcsai, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, vagy Robert Wilson színháza csakúgy, mint a performok. Hogy ez miért történt és történik ma is így, azt Ariane Mnouchkine mondja el az archaikus (keleti) színházzal szemben: „a keleti színház valójában mindig az isteneknek szól, és a közönség csak ennek az ünnepi lakomának a maradékait kapja. A színház az, amivel az istenekhez járulnak. Ez mindig áldozat. Az olyannyira kevésbé spirituális korszakokban, mint amilyen a miénk, nehéz ezt akceptálni, de így van. Ezért azt gondolom, hogy mi mindnyájan, színészek és közönség, egy megszentelt helyen foglalunk helyet, legyen az egy indiai szentély, templom, mecset, egy „városháza” vagy egy remete kunyhója. Ez a darabtól függ. De mindig az ég alatt vagyunk. Alapjában az univerzum tekintete szegeződik ránk.”⁶

(Arcközi közvetítő)

„Jelentésvesztés tükröződik a művészet minden területén, de legélesebben, leglátványosabban kétségtelenül a modern színház válságában. – írja Pilinszky, majd megállapítja: – Wilson minden bizonnyal a vallásos szertartások kimért nyugalmaát vette alapul. Pontosabban az áhítat, az álom és a büntudat közegét. [...] S ebben a néma beszédben az állatok és a tárgyak éppúgy „szóhoz jutnak”, mint az emberek [...] egy új, váratlan művészi integráció gyümölcseként. Wilsonék öt órán keresztül jelen voltak.”

Pilinszky jelentésvesztésről ír, míg Heidegger centrális gondolata a Seinsverlassenheit, a léttől való elhagyatottság, ami ennek, mondhatni, másik irányból történő megközelítése.

⁶ Die Zeit 9. 06. 95.

Mi ez a jelentésvesztés? És hogyan képesek mégis némelyek „öt órán keresztül jelen” lenni?

A válasz vélhetően abban keresendő, hogy minden művészet, miközben megjelenít, *megjelenést közvetít*. „Nem a láthatót veti vissza, hanem láthatóvá tesz.” – ahogy Klee írja *Alkotói vallomása* bevezető mondatában⁷. Közvetíti azt, ami máskülönben nem látható. (Megvalósulása előtt még alkotója vagy előadója számára sem.)

A performatív művészet is közvetít. A szó szoros értelmében interface: arcközi közvetítő. Jelenlétközvetítést végez; közvetít a jelenlévők között; közöttünk, akik éppen ezt a jelent hasítjuk át. Közöttünk, akik egyazon eseményhorizonton helyezkedünk el szerteszét szórt életszigeteinken, és olykor összegyűlünk. Közvetítése: közzététel, közkivetítés a közöttünk képződő térben.

A performatív művészet így közszolgálatot végez⁸. Görög néven leiton ergont, liturgiát tart. Analitikus szintézisszeleteket szolgáltat, felbontva összegez. A szokásostól eltérő éllel; erősen személyes színezet mellett. De nem elsősorban arról szól. A színpad eredendően *nem* személyiségszínpad. *Nem* Énjelmezbál. (Noha a közvetítésben természetesen eleven Ének vesznek részt.) Ezért áll közelebb a görögökhöz, mint a mai kőszínházi kövületekhez. Mert az, amit láthatóvá tesz, Én és Én között keletkezik. Ha ketten vagy hárman együtt vannak, az nem ugyanaz, mint amikor csak egyedül vagyunk. Nemcsak az egy főre eső magánmennységünk változik meg, hanem mintegy megváltozik a téridő természete. Ha ketten vagy hárman vagyunk, más az intenzitás. És alkalmasint nyilvánvalóbbá válik a jelentésvesztés. Vagy éppen a jelentésnövekvés.

(Performok)

Utólag derült ki számomra hogy Erdély Miklós nemcsak a perform egyik első honi művelője volt, hanem Pilinszky mellett ő érzékeltette annakidején a legélesebben Wilson szakrális színházának jelentőségét. Az *Einstein on the Beach*-ről, Wilson és Philipp Glass közös darabjáról például azt írta, hogy „színházba zárt láthatatlan tüntetés előkészület és lelki gyakorlat...” (és) „hosszú meditációs időt adva az előadás eléri” (hogy) „nem a

⁷ Paul Klee: Alkotói vallomás. BALKON 1995/9.

⁸ Görögül *leiton ergon*, ami a liturgia szóban él tovább.

történésnek, hanem magának a „kizökent időnek” a drámáját látjuk”, (és hogy egyenesen) „az idő a dráma főszereplője”.⁹

Ezekon a pontokon, akárcsak a hászid Bál Sem-Töv imájáról szóló versében, ahol szintén az idő kizökkenése áll a középpontban, Erdély kevéssé ismert oldaláról nyilatkozik meg.

Mindez egy, az előbbinél lényegibb kapcsolatot mutat Pilinszkyvel – szellemük komplementaritásán keresztül. Ezt, a talán első hallásra meglepő állításomat egy Vele folytatott hosszabb beszélgetés is alátámasztja.

Amikor elmentem hozzá, a Virágárok utcába, május volt, kint ült a kertben egy fa alatt és Mozartot hallgatott. Mint a mesében. (A világban Squat-színházként ismert Halászek Don Giovanni-filmjéhez gyűjtött anyagot, amit akkor a Balázs Béla stúdióban készültek rekonstruálni.)

A körülmények sajátos bája folytán meglehetősen meredekre emelkedő beszélgetés kerekedett.

Magam egy ponton, részben akkori Rosenzweig-olvasmányokkal és Klee-tanulmányokkal menthetően, a Dávidcsillag belülről kifelé vezető értelmezésébe bocsátkoztam. Paul Klee egyik vázlata inspirált erre, melyen egy pontból – a végtelen sűrűségből – hatféle kiinduló nyilak (vektorok?) vezetnek. A Bauhaus-előadások jegyzetei között található ábra mellett egy rövid mondat áll: *Urbewegung des Herrschers*. Az Uraló /Uralkodó ősmozdulata.¹⁰

A rajz – nyilainak három-három végpontját összekötve – hatágú, áttört csillagot ad. A nyilak dinamizmusa, melyek a Kezdetből indulnak ki, a kozmikus kinyílás máig is táguló terébe mutat. Ez a legsűrűbb síkbeli kiábrázolása a terek teljességének, az egymást átjáró háromszor három dimenzióknak.

Olyan szakrális szimbólum, melyben nemcsak a világ, hanem egyszerűbb vetületei is benne rejlenek: a fizikai kozmológiától a tér tudományán át a képzőművészetekig, és tovább.

Erdély ennek az értelmezési kísérletnek a maga részéről eléggé hevesen ellene volt. Mintegy megállt a szimbólum külső határán.

⁹ Erdély Miklós: Művészeti írások. Bp., 1991, 47.

¹⁰ Paul Klee: *Das bildnerische Denken. Form und Gestaltungslehre* Bd. 1. Basel-Stuttgart, 1981, 33.o.

Utólag úgy értelmezem, hogy álláspontja és magatartása fokozott spirituális érzékenységről, mi több (az enyémnél mélyebb) személyes érintettségéről tanúskodott: amit elmondott, az leginkább mint negatív teológia írható le. Mint olyan megközelítés, mely az ellentettből indul ki, az ellentetre irányul. A negatív teológia egyébként nem új, és nem feltétlenül mond ellent annak, amit tárgyal. (Mint Kant egy helyütt mondja: A negatív nagyságok nem a nagyságok negációi, hanem magukban véve pozitívak, melyek csak szembe vannak állítva a másikkal.)

Előbbi állításom alátámasztására szolgáljon még két idézet Erdélytől: „Ha ellentétes oldalon mindig megtalálod, aminek hátat fordítottál, úgy sohasem tévedhetsz el.” – írta a *Mondolatban*, majd a következő aförizmában így folytatta: – „Ha képes vagy állandó és hirtelen görbülettel gondolkodni, úgy gondolatod imává és gyakorlattá válik.”¹¹

A színház és a szakrális színház, az előadás és a liturgikus áldozat az európai kultúrkörben egy esetben olvad szinte elválaszthatatlanul össze – a passiójátékban. A passió szenvedéstörténet, Jézus Krisztus szenvedéstörténete.

Amióta a passió-játék középkori előzményeit kihaltak vagyunk kénytelenek tekinteni, különösen kényes, sőt kétséges kimenetelű ez a játék – kivált olyan muzeális mimelései tekintve, mint amilyeneket a teátrális vagy turisztikai ipar termel (pl. a csíksomlyói passió). A modern művészetben a passiójáték egyik leginkább pervertált formája, az Orgien-Mysterien Theater tevékenysége révén ismert.

Az egykori bécsi akcionista Hermann Nietzsche orgiamisztérium színházában fehér leplekbe öltözött emberek, meghatározott koreográfia szerint, állatokat öltöttek. A leölt állatokat keresztre feszítették, és olykor az alattuk fekvő emberek fölött belezték ki.

Az imitált rituális mézszárlás nemcsak vérben, hanem a különféle holt és eleven kultuszok jelképeinek és kellékeinek elbitorlásában, továbbá utánérzésekben bővelkedett.

A vér rituális felhasználása különféle kultuszokból ismert. Az előbbi mézszárlás vérbősége sem példátlan. A későantik taurobolium során is jelentékeny mennyiségű vér kiontására került sor: egy üreg fölött leölt bika 50 liternyi,

¹¹ Erdély Miklós: Második kötet. Magyar Műhely. Párizs-Bécs-Bp., 1993, 5.

forró vére ömlött az alatta elrejtőzött harcosra és garantálta „megmentését” a következő 20 évre.¹² A művelet mondhatni „célracionális” misztérium. Alanyát nemcsak az üreg falai veszik körül, hanem bele van ágyazva ama közösség religiózus képzeteinek keretrendszerébe, melyhez tartozik, és amely ebben a rítusban részesíti. Amiként az állatáldozat vérözönében való részesülés is „rendeltetésszerű”, mondhatni „funkcionális”: egy harcos felkészítését, rettenthetetlenségének és sérthetetlenségének elérését szolgálja.

A későantik példával összevetve az Orgiamisztérium színház alapjában más: tetszőleges művészi termék. Ölélesztétizáló Gesamtkunstwerk, amiben majd minden megvan: állatáldozat és keresztthalál, dionüziáda- és passió-paródia, kötetlenség és eklektika; beavatás és belépődíj. (300 DM) Alkalmazott akcionista „művészet a technikai sokszorosítás korában”, a jól fizető közönség tömeges részvételével.

Ennek az érdeklődő közönségnek a mentális diszpozícióját alighanem Botho Strauss írta le a legpontosabban *Kezdetlenség* című könyvében: „Ma egy érdeklődő nemhívőnek vagy egy kulturális szinkretistának nem esik nehezére, hogy egymás után és próbaképpen a hindu, a marxista, a teozófikus spiritiszta helyzetébe hozza magát, vagy akár egy neandervölgyi gondolkodási szokásait vegye föl. A gondolkodás, vélekedés, érzékelés és mindahány ország és kor mindennemű mentális terméke nyitva áll az intuitív turizmus előtt.”¹³

Hermann Nietzsche színházi akciói a bécsi Akcionizmus akciók potenciáljának „kitermelése” és apró(bb-nagyobb) pénz(ek)re történő felváltása révén az ilyen intuitív idegenforgalom egyik kirívó példájának tekinthető. (A nyolcvanas évek közepén egyszer találkoztam a testes hentesmesterrel: a budapesti osztrák kultúrattasé házában egész napos bemutató volt Nietzsche és segédei munkálkodásából. (Közben egy BM-es benyomást keltő pincér olykor túrótorótát szervírozott.) Nietzsche személye tökéletes összhangban volt munkásságával: mint egy prosperáló művészszekta főnöke, aki utazó guruként mindig képes odavetni egy szikrát sajátos megvilágosodottságából annak, aki hajlandó kivenni részét a személye körül kialakított kultuszból.)

¹² Walter Burkert: *Anthropologie des religiösen Opfers. Die Sakralisierung der Gewalt.* München, 1983.

¹³ *Kezdetlenség.* ENIGMA. 1995/2.

(A szent és az erőszak)

Freud *Mózesében* nem kevesebbet állít, mint azt, hogy az Izrael vallásának alapítása egy gyilkosságra vezethető vissza. René Girard *Az erőszak és a szent* szerzője még ennél is tovább megy; azt állítja, hogy minden vallás eredete a kollektív erőszakban, egy közösen elkövetett gyilkosságban keresendő. Girard, a divatos diskurzusokon kívül álló francia komparativista a mimesist, az utánzást tartja az emberi tanulás alapjának. (Azáltal, hogy utánzunk valakit, elsajátítjuk azt, amit előttünk mások végeztek. Különösen érvényes ez az erőszak különféle formáira.) A korai kultúrákban minden egyes erőszakos cselekedet bosszút, a megbosszulás pedig újabb erőszakos eseményt vált ki, amire újabb erőszak a válasz. Az erőszaknak ez a mimetikusan másolt és megismételt továbbgyűrűzése olyan ördögi kört képez, mely tarthatatlanná teszi az emberi együttélést.

Az archaikus társadalmak kétféleképpen lettek úrrá az erőszak fölött: a tilalom és a ritualizálás révén. A tilalmak a közösségek belső különbözőségeinek, tagoltságainak és hierarchiáinak erőszakos megváltoztatására irányulnak. A rítusok a közösség összetartó erőinek veszélyeztetését egy-egy összetűzés felidézésének mimelt aktusán keresztül együttműködéssé fordítják át.

A rítusok, azáltal, hogy megjelenítik a közösségre leselkedő veszélyeket, felerősítik az összetartó erőket. Míg a tilalmak elejét akarják venni a krízisek kialakulásának, a rítusok az áthidalásukra törekszenek azáltal, hogy bizonyos közösségteremtő, integráló tevékenységet ismételnek meg. Rítusok sokaságát áldozat tetőzi be, ami egyszersmind véget vet a válságnak. A feláldozást végezheti egyvalaki, vagy végbevihetik többen. A döntő az, hogy a feláldozást mindenki nevében viszik végbe. Az áldozat – aki vagy ami feláldozásra került – a közösségre, alapkonszenzusára veszélyes törekvéseket, szándékokat és tetteket testesíti meg: az áldozatra vetülnek ki a felhalmozódott indulatok. (Pszichoanalitikusan szólva: az áldozat az indulatátétel és az átvitel közös cél-tárgya.) Az áldozatot vagy megölik, vagy pedig elűzik. (Ilyen a „bűnbak”, akire ráterhelik az amúgy tilalmas szándékok és tettek terhét.)

Az erőszak ilyen rítusai időről-időre kanalizálják és kioltják a felhalmozódott indulatokat, és véget vetnek a válságnak. Egyszersmind erősítik a közösség szolidaritását. Az áldozatot ui. felelőssé teszik az erőszakért, olyan hatalmat tulajdonítanak neki, amivel valójában nem rendelkezik. Másrészt felruhazzák a

megbékeltetés erejével, ami az áldozat halála nyomán hatja át a közösséget.

Az erőszak hullámainak, az agresszió ritmikus ismétlődésének azonban a ritualizálás sem vet véget. Kivételt ez alól Girard csak a zsidó és a keresztény iratokban talált – ahol az áldozat önkéntessége szakítja meg az erőszak körét. És ennek az áldozatnak a szimbolikus megismétlése vált a keresztény kultusz középpontjává.

*

Az erőszak, az agresszió indítékai ma is jelen vannak, mi több: a technicizált társadalmak egyre tárgyaltanabbá és személytelenebbé váló erőszak-készítések termelnek. „Minden közintézmény, még a leggazdagabb és a legbékésebb is, folyvást új, konkrét egyenlőtlenségeket, az önértékelés sérüléseit, igazságtalanságot, mindenfajta gyanúsítást és frusztrációt vált ki.” írja H. M. Enzensberger. Az *Ansichten auf den Bürgerkrieg*¹⁴ című könyvében az ebből kibontakozó „molekuláris polgárháború” kimerítő elemzését adja. Olyan közállapotokat ír le, melyben „minden egyes metrókocsi egy kicsiny Boszniává válhat”, és amelyből kivesztek az iniciációs rítusok, melyek egykor „a tettvágy és vérszomj kanalizálására” szolgáltak.

A modern társadalmakban nincsenek beavatási szertartások és kultuszok. Más kultuszokat üznek, más kanalizálással kísérleteznek: „Az Egyesült Államokban egy átlaggyermek 18 éves koráig 18 ezer gyilkosságnak lesz a tévén keresztül szemtanúja. Mindennek mimetikus hatását egy „szemtanú”, Sigourney Weaver színésznő így foglalta össze: „...érdemes lenne elgondolkodni azon, hogy egy gyilkos indíttatásában mekkora szerepet játszik a környezet és a média. Egy olyan végsőkig elfojtott és frusztrált társadalomban, mint az amerikai, nagyon sok múlhat a televízión. ...arról győzzük meg a nézőt, hogy amit lát, az igenis lehetséges, tehát elkövethető.”¹⁵

*

...milyen szent játékokat kell még kitalálnunk? – kérdezi Nietzsche a *Gott is tot* címet viselő, elhíresült töredékében. Úgy

¹⁴ Frankfurt, 1993.

¹⁵ *MaNcs*, 1996. 05. 16.

vélem, ezt a kérdést ma már egészen más álláspontról, és az előbbtől élesen eltérő okokból lehet, sőt talán kell is fölvetni.

Amire a performance rövid történetében nem egy figyelemreméltó válasz kínálkozik.