

SZAKDOLGOZAT

NYITOTT MŰ - A JELENLÉT INTENZITÁSA, VALÓSÁGHATÁROK A FIGYELEM METSZETÉBEN

Nagy Krisztián

Média Design MA – Média látványtervezés

Szakdolgozati konzulens: Tillmann József

Mestermunka témavezetője: Szirtes János

Mestermunka konzulens: Tasnádi József

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

2016

TARTALOMJEGYZÉK

1. BEVEZETÉS / 3. o.
2. A TESTBEN LÉTEZÉS MINŐSÉGE - TESTHATÁROK ÉS KITERJEDÉS / 4. o.
3. A PERFORMANSZ-MŰVÉSZET - RÖVID TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉSE,
FOGALOMKÖRÉNEK TISZTÁZÁSA / 5. o.
4. KIEMELT ALKOTÓK - A TARTÁS - KITARTÁS - PROTEST HELYZETEKET
TEKINTETÉBEN / 6. o.
5. A KÉPERNYŐ VALÓSÁGA – A MEGSOKSZOROZOTT JELENLÉT / 13. o.
6. JELENLÉT A SEBESSÉG RELÁCIÓJÁBAN - A JELENLÉT HIÁNYA / 16. o.
7. NYITOTT MŰ / 18. o.
8. ÖSSZEGZÉS / 20. o.
9. A MESTERMUNKÁRÓL / 21. o.
10. BIBLIOGRÁFIA / 22. o.

NYITOTT MŰ A JELENLÉT INTENZITÁSA, VALÓSÁGHATÁROK A FIGYELEM METSZETÉBEN

1. BEVEZETÉS

Szakdolgozatomban a testi minőségekkel, a jelenléttel, a változással foglalkozom. A középpontban a figyelem, a kényszerhelyzetben levés, ide kapcsolódóan a performatív művészet releváns tartalmi állnak. Ennek részeként célom az időbeliség, a repetitivitás, az objektív időfolyam s a szubjektív perceptált időérzékelés közti különbségek és azok okainak feltárása. Célom az ellenállásnak, mint fogalmi koncepciónak kifejtése, az idő és saját létünk közötti szembenállásra való tekintettel. Fókuszban ezek mellett a filmvászon s a képernyő valósága, közvetítő – hordozó felületként értelmezett - szerepe; a valóság illúziója, a nyitott mű fogalma.

Mennyit töltünk adott esetekben a feltárulkozó időszelétről valódi jelenléttel, mennyire érzékeljük, igényeljük, mennyire tudjuk kezelni ezen időtartamot? Mennyiben irányítja jelenlétünk nyitottságát környezetünk egyre inkább figyelemre éhes berendezkedése? Mennyiben árnyékolja le a technicizált környezet figyelmünk fókuszát? Hova tevődnek át ezen fókuszpontok? Mennyire válik fragmentálttá az időérzékelés a “kiszakadást” lehetővé tevő eszközök használatával, s az ezt implikáló attitűd által? Ellen tudunk-e állni a kísértésnek, az illúziók bűvkörének?

2. A TESTBEN LÉTEZÉS MINŐSÉGE - TESTHATÁROK ÉS KITERJEDÉS

Alapkiterjedésünk testünk adottságainak és tudatunk egységének függvénye, summázata. A kiterjedés nélküliség megfoghatatlan, absztrakt, ám elgondolható fogalom; „eredendő tapasztalatunk a létről van, és nem a nemlétről.”¹

Ahhoz, hogy a jelenlétről beszéljünk, először is tisztáznunk kell annak alapfogalmát, határait. Anélkül, hogy egzisztenciális és metafizikai fejtegetésbe bonyolódnék, előjáróban érdemes csupán saját kiterjedésünket s az azt magában foglaló mindennemű környezetet elkülönítését tekinteni.

Kiterjedésünk zéruspontjaként, centrumaként, origójaként tekinthetjük tudatunkat. Ilyen értelemben ezen kiterjedés nélküliség „az a középpont, ami köré az autonóm értelem belső ambivalenciája a külvilág, az „ő” – a harmadik személy – világának megismerése érdekében erőit összevonni és mozgósítani tudja.”²

Ahhoz pedig, hogy saját magunkkal, illetőleg a külvilággal interakcióba kerüljünk, kiterjedésre van szükség, e kapcsolat létrejötte praktikusán testünkön, észlelésünkön, érzékelésünkön keresztül lehetséges. „A test minden orientáció centruma, a térélmény 0 pontja, ahonnan minden irány (lent-fönt, kívül, belül, jobbra, balra) differenciálódik. A testélmény forrása, formálója az időtapasztalatnak, létezésünk primordiális ritmusának (légzés, szívverés, keringés, az észlelés és mozgás minden formája eredeti ritmussal rendelkezik.) Mozgása és észlelése átélt egységet alkot, dinamikusán egybetartva az érzéki modalitásokat, mozogva-észlelve formálja önnön világát.”³

Testünk az, amelyen keresztül bárminemű tapasztalás megtörténik. Nyomot hagy és magán is nyomokat visel. „Minden emberi tapasztalás óhatatlanul testi dimenzióval bír, mert minden tapasztalatunk kötődik saját testünk átéléséhez, működéséhez. Testi állapotunk globális érzése többnyire tudatosítatlan horizontként öleli körül minden tevékenységünket, még legelvontabb gondolatainkat is. Sajátos fényt vet munkánkra, szórakozásainkra, kapcsolatainkra, érzelmeinkre, hitünkre és gondolatainkra. Ha teljesen öntudatlan testiségünk e horizontja, akkor sajátos állapota mindent átszínez: az egész mindenség hordozza azt az általános feszültséget, vagy jelentéstelen ernyedtséget, fojtottságot, vagy áramlást etc. amit testünkben érzünk.”⁴

A testben létezés önmagában hallgatólagos kényszerhelyzetet valósít meg. Kisebb-nagyobb mértékben változtatható, de egyébiránt adott, szabott, nem cserélhető jármű, egységnyi foglalat, véges térfogat a tudat számára.

A kitörni vágyás gondolata, a hátrahagyás, a testetlenné válás létezésünk egyik alap-

¹ Surányi László (1997): Metaaxiomatikai problémák, Typotex, 1997 (Budapest: Typotex), 10. o.

² Surányi László (1997): Metaaxiomatikai problémák, Typotex, 1997 (Budapest: Typotex), 13. o.

³ Vermes Katalin: Vad észlelés, 3. o.

⁴ Vermes Katalin: A testi valóságkonstitúció szintjei, a testtudati munka interdiszciplináris jellege, 4. o.

eleme; melyet egyebek mellett testünk tűrőképessége határol. A kitettség által indukált más tudatállapoba való elérés a kulcs - a tapasztalás, az expanzív jelenlét. Ez a kérdéskör számomra különösen érdekes, mivel valódi megélésről, a valóság vásznán ütött sebekről van szó. A mímelt történetek, az "eljátszás", pepecselés a fókuszon kívül maradnak. Magam is tapasztaltam és tapasztalom, hogy egy-egy direkt vagy indirekt döntés milyen írdatlan súlyúvá képes dagadni, idővel mennyire meghatározóvá tud válni. A következmények s azok okainak feltárásához pedig szükséges, sőt megkerülhetetlen a szembenézés önmagunkkal.

Feltevéseim szerint ezekre a személyes és egyetemes kérdésekre a performanszok és akciók világában releváns válaszok kaphatók.

3. A PERFORMANSZ-MŰVÉSZET - RÖVID TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉSE, FOGALOMKÖRÉNEK TISZTÁZÁSA

A legcélszerűbb, ha rögtön tisztázzuk is a performansz fogalmát. „A performansz antropológiai és társadalomtudományi értelemben azon testtechnikákhoz tartozik, amelyek a testet „az első és tegtermészetesebb technikai tárgyként és ugyanakkor az ember technikai eszközeként” kezelik. A performansz az angol nyelvben eljátszást, előadást, bemutatást jelent, s nemcsak azokra a rendezvényekre vonatkozik, amelyek egy színpadon vagy valahol másutt, nézők előtt zajlanak (színház, koncert stb.), hanem egy ember vagy gép használhatóságát és teljesítőképességét is jelenti. Performansznak a hatvanas évek óta olyan képzőművészek és táncosok munkáit nevezzük, akik kísérleti kifejezésformákkal foglalkoznak, közönség előtt vagy közönség nélkül.”⁵

„A performanszban a művész előad valamit, de ez - szemben a színházzal - egyszeri, visszavonhatatlan és megismételhetetlen, a "nagy művészet" örök problémáira reflektál. Fontos médiuma a test - ebből lesz majd a "body art". Az előadó művész(ek) testével a performance alatt véresen komoly dolgoknak kell történnie, hogy a műalkotás "igazsága", pátosza érzékelhetővé legyen, hogy a közönség rádöbbenjen: többet lát pusztá szórakoztató produkciónál. Ha nem igazi a vér, a könny, a gyötrelme, a szenvedés, sőt a halál, hiteltelen lesz az az üzenet, amelyet a performer-művész a vonagló hús primér, biológiai energiájával akar beleordítani a világba.”⁶

⁵ Schröder, Johann Lothar (2001): Bevezetés A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése.in. *A performance-művészet*, Szőke Annamária, szerk. (Budapest: Artpool, Balassi, Tartóshullám), 13-15. o.

⁶ Klaniczay Gábor (2001). *Elgyötört test és megtépett ruha. Két kultúrtörténeti adalék a performance gyökereihez*, in *A performance-művészet*, Szőke Annamária, szerk. (Budapest: Artpool, Balassi, Tartóshullám), 145-150. o.

A performance-művészet kísérő jelenségeiként jelentkezett a képrögzítő és hangrögzítő eszközök bevetése is. Így lépett be a képbe a negyedik dimenzió, az időnek a rögzítése is. Lehetővé vált a munkák dokumentálása, a valóság leképezése, amely aztán tértől és időtől függetlenül tette lehetővé az "itt és most" látszólagos továbbvitelét, a tapasztalás árnyékában való elmélyülés lehetőségét.

Ehhez kapcsolódóan fontos megemlítenem a vidóművészet létrejöttét, mely korai szakaszában a performance-művészettel szorosan együttműködve öltött formát. Jelen korunkban mediatizált világunk a videóművészet fogalmát egészében változtatta meg; az internet térhódítása nyomán e megnevezés egészen sokrétű mozgóképes tartalmakra is kiterjedt, így jelenleg a videóművészet paradigmaváltásának lehetünk tanúi. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy a performance-művészet remek mentorra talált az őt rögzítő, majd behálózó mediális eszközökben; egyedül nem boldogult volna. Ám erre a kapcsolatra is jellemző a küzdelem, a szimbiózis nem garantált; egy a lényeg: működik.

4. KIEMELT ALKOTÓK - A TARTÁS - KITARTÁS - PROTEST HELYZETEK TEKINTETÉBEN

Mestermunkámhoz kapcsolódóan e fejezetben olyan munkákat tárgyalok, melyek markáns példaként szolgálnak a kitartás viszonyrendszerét tekintve; középpontjukban a test elsődlegessége, médiumként való használata áll; hiszen testünk az a felület, amely minduntalan rendelkezésünkre áll – dimenziói kifejezésünk alapfeltételeit szabják meg.

A performansz-művészet színe-javából első vizsgálandó alanyomnak Marina Abramovićot választottam. Abramović művészetében összesűrűsödik mindaz a kitartás, fókusz, türelem, fegyelem, megismerés és élő, direkt közlés, amiből egy igazán nyílt, egyenes és önmagát vállaló ember képe rajzolódik ki. Performansz-sorozatait, melyeket ritmusoknak nevezett, 1971-től kezdve mutatta be. Ritmusai rövid receptekből és az előadásukat bemutató dokumentációkból álltak.

Fémes élek és az ujjaink - az alapgondolat is feszültséget szül. Méginkább akkor, amikor véletlenül találkoznak. Akkor különösen, amikor saját megunk tucatszámra idézzük ezt elő. *Ritmus 10* című, 1974-es akciójában 20 kést és 2 magnetofont használt. Kezét fehér lapra helyezve a késeket hirtelen, ritmikus rendben szúrkálta ujjai köré sorozatosan, esetlegesen sebet ejtve magát. A szúrások hangjait rögzítette. Amikor megvágta magát, új kést vett elő és előlről kezdte a műveletet, míg az összes kés el nem fogyott. Ekkor lejátszotta a felvételeket és megpróbálta azonos ritmusban ugyanazokat a hibákat elkövetni, amiket az első sorozat alkalmával tett. A fehér lapon kezének egyre véresebb körvonala rajzolódott ki. A performansz alatt megváltozott tudatállapotáról eképpen nyilatkozott: „Amikor belépsz a performansz-tudatállapotba, rá tudod venni a testedet, hogy olyan dolgokat is megtegyen, amelyekre normális tudattal

nem lenne képes.”⁷ Szintén 1974-ben bemutatott második ritmusában egy rendkívül erős, skizofrénia kezelésére hivatott orvosságot vett be, aminek előreláthatatlan hatására órákig a közönség előtt szenvedett, vonaglott. Utóbbi itt még passzív szemlélő volt, csupán megfigyelte az eseményeket.

Ám ugyanebben az évben került sor *Ritmus 0* című, mindmáig egyik legismertebb performanszára is, melyben Abramovic a kiállítóterem közepén egy széken ült, mellette 72 tárgy sorakozott fel, amelyek használatát rajta lehetett kipróbálni. Kiírta saját testére, hogy magát is csupán egy tárgynak tekinti, a közönségnek pedig két órája volt arra, hogy a felsorakoztatott tárgyakat a művész testén saját belátásuk szerint használja (1. ábra). „A tárgyak egy részével kellemes érzéseket lehetett kiváltani, más részükkel – olló, kés, korbács, egy pisztoly és egy golyó, stb. – fájdalmat, sebesülést, halált lehetett okozni. A közönség kezdetben elővigyázattal, szerényen viselkedett, aztán, az idő múlásával az emberek egyre agresszívebbé váltak. Elkezdtek levágni a performer ruháit, égő cigarettát oltattak el a bőrén, rózsatöviseket szúrtak a gyomrába, valaki megpróbálta lelőni, egy másik néző csavarta ki az illető kezéből a pisztolyt. Amikor a kitűzött idő elteltével a meztelenre vetkőztetett, vérző művésznő felállt és elindult a közönség felé, mindenki kimenekült a teremből.”⁸



1. ábra / *Ritmus 0*

A kiszakadás, a lezárás nem csak saját, egyedüli kiterjedésünk határain képezhet végérvényes szakadást, az „anyag” elfáradását; mélyre metsző töréspontként írható le a gyász vagy az együtt-lét – a szerelem megszűnte is.

Ez utóbbi gesztusról szól Marina Abramović és Ulay 1988-ban létrejött azon közös nagyszabású performansza, a *The Lovers, The Great Wall Walk*, melyben a Kínai Nagy Fal két végéről indulva 90 napos gyaloglás után a Fal hosszmenti felezőpontjában találkoztak; azért, hogy egy utolsó ölelés nyomán elváljanak egymástól, s külön folytassák útjukat. Húsz éven át tartó együttlétük s közös munkálataik lezárásának

⁷ Najmányi László: Marina Abramović, <http://artportal.hu/nyomtatas/cikk/najmanyi-laszlo--marina-abramovic> (2016. 03. 10.)

⁸ Najmányi László: Marina Abramović, <http://artportal.hu/nyomtatas/cikk/najmanyi-laszlo--marina-abramovic> (2016. 03. 10.)

aktusa volt ez, nem mindennapi vállalkozás.⁹

Hosszú évek múltán találkoztak csak újra a MoMA-ban, 2010-ben, ahol Marina retrospektív kiállítása volt látható – *The Artist is Present* címmel (2. ábra). A kiállításon 40 évet átfogó, közel 50 munkája volt látható; néhány korábbi performanszt pedig – első alkalommal – fiatal művészek adták újra elő. A múzeumban eközben egy új darabja született meg. Abramovic egy széken ült, szemben egy üres székkal, melyre bárki leülhetett, majd ha úgy érezte, továbbállhatott, s jöhetett a következő delikvens. A művész pedig maradt. Ez az ajánlat március közepétől május végéig állt a múzeum nyitvatartási idejét a maga teljességében lefedve. Hétszáz órányi mozdulatlanságról van szó, ez idő alatt a kiállítást látogatók száma meghaladta a 750 000-et. Az ezen időtávlatot átfogó jelenlétnek ára van – mely a performansz-transz kényszerű létrejöttében jut kifejeződésre. Nem csupán Abramović tartózkodott a figyelem középpontjában, hanem mindazok a látogatók is, akik a figyelem többszörös metszetében helyet foglaltak a felkínált porondon.¹⁰ Ez a különös, koncentrált jelenlét igen sokrétű megfigyelésre és mélyreható introspekcióra, betekintésre is ösztönöz.



2. ábra / *The Artist is Present*

Gyakran hangoztatott nézet az, hogy két ember közötti interakció, legyen az non-verbális vagy párbeszéddel átszőtt – az interakcióban résztvevők gondolatainak, éppen jellemző hangulatának, attitűdjének egymásra projektált leképeződésével jár együtt; beleértve a személyek mentális felépítményét, pszichikai jellemvonásaikat, prekonceptióikat. A test medialitása így mindig mondanivalót hordoz. Ez a kölcsönös egymásrahatás az imént említett munkának is sajátja, mely e többszörös metszetben a passzív szemlélőkre is bizonyosan hatással volt. Az önvizsgálat elkerülhetetlen azokban az esetekben is, amikor testünk külső hatások kényszerében van jelen. A figyelem befelé összpontosul, s a helyzet implikálta készítés nyomán törekszik a helyzet fenntartására avagy az abból való szabadulásra. A külsődlegesség, a kitekintés lehetősége halvány mozzanatokként veszik körül a történetek alanyát.

⁹ <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=ML000044&lg=GBR> (2016. 03. 12.)

¹⁰ Beck András: *Ülök szemben Abramovic-csal*, 5. o.

Jellemzően ilyen volt He Yunchang 2010-ben Pekingben végrehajtott akciója is, a *1 meter of democracy*. A kiállítóterben az akció alanya mezítelenül egy ágyon feküdt, a nézők pedig egyfajta pszeudo-demokratikus gesztussal szavazhattak, hogy egyáltalán megtörténjen-e az akció. Majd az igen szavazatoknak megfelelően a művész érzéstelenítetlen testén egy orvos székével 1 méter hosszú vágást ejtett, ezt követően pedig a szétnyílt húst összevarrta. He szűk körben feküdt, fejénél Ai Wei Wei segédkezett a mozdulatlanul tartásban, míg végtagjait a többiek tartották látszólagos nyugalomban. Kínai lévén viszonylag alacsony testről van szó, így a szike nyakának eredője mellől a bal térd alá futott le, összefüggő metszetet eredményezve.

A közlésmód s a cím egyértelműen az ellenállásra, a protest-állapokra utal. Teste kitárult, a vágás mentén kifordult, láthatóvá téve az azt felépítő húst. Különösen fontos a kínai kultúrkörben a test leválasztása, az individuum szerepköre; Kínában hosszú történelmi hagyománya van a kollektív tudat értékének, míg az egyének, az egyéni gondolkodás jelentősége alulértékelt. Azon túl, hogy a performansz alanya látszólag iszonyú kínokat élt át, a helyzet megfigyelt és kontrollált volt.¹¹

Hasonló motiváció vezérelhette Pyotr Pavlensky-t, aki 2013 novemberében a Vörös Téren, Lenin Mauzóleuma előtt mezítelenül, heréivel magát a tér kövezetéhez leszögelve hajtott végre akciót a Kreml politikai jogok korlátozásának döntése ellenében, *Fixation* címmel.¹²

Az ellenállás, a valami ellenében eljárás, így a protestművészet hajtóereje jobbra mindig is a politikai, vallási kirekesztettség és elnyomás elleni fellépés volt, ahogy ez az említett munkákban is tükröződik.

Az áldozat, a bűnbak szerepkörei etekintetben megkerülhetetlenek. Olyan rítusok ezek, ahol az akciók alanyai a társadalmi tilalmak ellenében cselekednek, büntetésük avagy jutalmuk pedig a befogadás minőségében mérhető.

A jelen létből tiltakozásként való eltávozást, az önfeláldozás kétségtelenül egyik legmagasabb formáját élik meg a tibeti önégető szerzetesek. Az önégetés hagyománya több száz évre nyúlik vissza. Ám a huszadik század legszélesebb körben elterjedt híre Thich Quang Duc önégetése volt 1962 június 11-én Saigon-ban (3. ábra). Végig mozdulatlanul imádkozva ült, a lángok egy pillanat alatt ellepték a testét, az égő hús szaga eggyé vált a benzingőzével, míg a test végül végleg megtörve magába zuhant. Tiltakozásának okául az akkor regnáló vietnámi kormány buddhista üldöztetése szolgált.

¹¹ <http://www.mirror.co.uk/news/weird-news/yunchang-chinese-artist-slices-himself-3518428> (2016. 03. 10.)

¹² <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlensky-nailed-scrotum-red-square> (2016. 03. 10.)



3. ábra – Thich Quang Doc

Azóta több száz szerzetes gyújtotta fel magát a kínai kormány tibeti megszállása elleni tiltakozásként. Kínában ezeket az embereket bűnözőknek titulálják, míg a kínai nép az ilyen történetekről jószérivel tudomást sem szerez, bár Tibetet egyébiránt Kína részének tekintik. Aki Tibet területén éli túl az égetést, azt a kínai hatóságok szörnyű kínzásoknak vetik alá.¹³

A tibeti megszállásra Kína pozíciójánál fogva a világ sem képes érdemben reagálni. E fatális tiltakozási mód ráadásul még számtalan más országban is jelen volt s jelen van, ahol a mindenkori autoriter rezsim általi kiszolgáltatottság, avagy a vallási tilalom béklyói lerázhatatlan kötelek – ilyen volt Jan Palach, „cseh egyetemista esete is, aki 1969. Január 16-án – tiltakozásul a Varsói Szerződés megszálló csapatainak bevonulása, a prágai tavasz eltiprása ellen – felgyújtotta magát a prágai Vencel téren, az ország védőszentjének, Szent Vencelnek a szobránál.”¹⁴ Felháborító és szomorú történetek.

Az önégetők motivációit kívülállóként igen nehéz elgondolni – a józan ész értelmezési tartományán belül. Egyáltalán mennyire részei az ilyen történések „mindennapi” valóságunknak? Ezen aktusok a közlés, az artikuláció végletességének tengelyén nyújthatnak némi támpontot a hatásosságra, a befogadhatóságra nézvést. Léttjogosultságát, erejét és hatását tekintve egy ilyen vállalat bárminemű művészeti megnyilvánulással össze nem mérhető. Hacsak annyiban nem, hogy mindkét pozícióban résztvevő fél a világ megváltoztatására, a megismerésre, a megismertetésre törekszik. Bár a művészek korántsem annyira bizotsak ebben, mint azok, akik életüket áldozzák.

Noha művészeti relevanciától mentes és a maga nemében igen szélsőséges példa, mégis érintőlegesen idetartozónak érzem a napjainkban elterjedt terrorista szervezetek, elsősorban az ISIS videóit is, akik a maguk módján szintén a világ megváltoztatására törekednek. A propaganda és megfélemlítés jegyében terjesztett videók publikálásuk pillanatában szétterjednek a hálón, borzalmas képeik villámgyorsan eljutnak a legtávolabbi szegletekbe is. A videóban megjelenő végletes erőszak ellenpontjaként feltűnő szerkesztettség, koreográfia, a halálraítéltek látszólagos higgadtsága egészen

¹³ <http://content.time.com/time/world/article/0,8599,2043123,00.html> (2016. 03. 15.)

¹⁴ https://hu.wikipedia.org/wiki/Jan_Palach (2016. 03. 15.)

meghökkenítő egybenállást eredményez.

A mai, információs áradatban különösen körültekintően kell eljárnia annak, aki a performanszt, mint műfajt műveli. Hisz, mint ahogy ez napjainkban megszokottá vált, az aktus "itt és mostját" követően rögvest megtörténik a publikáció, jóformán szünet sincs a két történés között. Rendkívül érzékeny műfajról lévén szó, akkor lehet igazán hatásos egy ilyen irányultságú munka, amennyiben a közlés, az artikuláció elsődlegessége mellett a felhasznált eszköztár is túpontosan pozicionált, lehetőség szerint eszközhasználatát tekintve minimalizmusra törekvő, esszenciális tartamú.

Érdemesnek tartom leszögezni, hogy a performance, az akció hitelessége nem feltétlenül követeli meg a test megsebzését, az annak húsába való behatolást. Az időbeli kitettség intenzitása, a repetitivitás, esetenként a befogadhatóságon való túlnyúlás is legalább ennyire lényegi tényezői egy erőtlejes alkotásnak, ahogyan a munka előállításának időtartama vagy adott esetben a sorolhatóság, a hosszan tartó sorozatalkotás, az elnyújtott alkotómunka is.

Ha olyasvalakit kellene megemlítenem, akinek a munkássága és élete ismereteim szerint mentes a súlytalanságtól s kételyektől, akkor Abramović korábbi munkái mellé Hajas Tibor művészetét tenném.

Rendkívül sokrétű életútról lévén szó, Hajasról feltétlenül univerzális művészként kell gondolkodnunk; 1980-ban bekövetkezett korai haláláig a magyar neoavantgárd egyik központi alakjaként tevékenykedett.

Hajas számára az identitás, változatainak konstruálása, az egyénről való leválasztásának lehetősége kulcsszerepet játszik (*Használd a hangomat* (1973), *A név magántulajdon* (1974)).

Az identitás lebontása, az arról való lemondás is kardinális erőként húzta őt. Korábbi írásait rendszeresen megsemmisítette, amint életének egy új szakaszához ért. Hajas költőnek indult, majd fokozatosan haladt a totális megélés s önmaga lebontása felé.

„Paradoxonokból táplálkozó, művészi szabadságot gerjesztő gondolkodása számára a testben létezés egyszerre szükségszerű és lehetetlen. Ebből a feszültségből próbálnak energiát csíholni akciói, melyek egy szubjektív átlényegülés kísérleti stációit rögzítik.”¹⁵

Performanszai során többször került ájulás közeli állapotba. *Dark Flash* (1978) című első performanszán a bekötött szemű Hajast kötelekkel húzták fel egy csigán átvetett kötélén. A felfüggesztve himbálózó performer a kezében tartott fényképezőgéppel egy távolabbi vaku késleltetett villanásaira exponált, az akció végén hatalmas magnéziumlobbanás következett.¹⁶

Alkalmanként eszméletét is elvesztette; a *Psyché és Nárcisz* c. Bódy Gábor film forgatásán ismét a mellette lobbanó magnézium túlárado fényétől kábult el (1979).

A valóság egészének befogadása, megélése mozgatta őt; az abszolút, totális

¹⁵ Szűcs Károly: Test és kép; Hajas Tibor kiállítása, http://balkon.c3.hu/balkon05_06/02szucs.html (2016. 03. 10.)

¹⁶ Nemes Z. Márió: Tűzhalál magnéziumfénynél; Hajas Tibor: Kényszerleszállás, http://www.balkon.hu/balkon05_07_08/05nemes.html (2016. 03. 10.)

befogadást nem lehetőségként és választható alternatívának tekintette, hanem az egyetlen lehetőségként arra, hogy akkor és ott a világnak azon szegletében valóban jelen legyen. „Minden valós tett, tárgy, szituáció, történelem, sors csak majdnem-valóságosnak minősíthető, ha nem totális. A totális átéléshez rosszak a diszpozícióink. Nem arról van szó, hogy soha senki nem tudja átélni, vagy hogy térbeli vagy időbeli távolságra volna szükség a dolgok helyes megítéléséhez, hanem, hogy a dolgok, szituációk, személyek, sorsok 'létfoka' alacsonyabb a kelleténél.”¹⁷

Ez a végleteesség izzik Hajas *Szövegkáprázat - Sidpa Bardo* című írásában is. Címe, a Sidpa Bardo a *Tibeti Halottaskönyvből* származik. A tibeti vallás Bardónak nevezi a halál és újjászületés közötti „köztes létet”. A Bardók a köztes létet felosztó szakaszok. A vándorló lélek sorsa ebben a fázisban dől el, attól függően, hogy miképpen dönt; döntésének előző életéből származó megalapozottságától függően képes meglátni a helyesnek vélt utat. Aki helyesen élt, az dönteni is helyesen fog, ám a rosszul karbantartott, csapongó lélek esetében egyáltalán nem biztos a helyes döntés. Egy pontig a dolog az ő esetében is menthető. Ez a pont a kárhozat kezdeményével, az alacsonyabb rendű létformaként való újjászületés élénk víziójával fenyeget. A *Tibeti Halottaskönyvben* ez a Sidpa Bardo állapota.

Hajas szövegét áthatja a legvadabb szexualitás, a végletekig hajszolt lét ígérete, a halállal való állandó közelségben. Semmi sem téríti el kijelölt útjáról; kétségektől és félelemtől mentesen száguld magával versengve a totális megélés, az abszolút lét - a halál felé.

„Látni akartam, élesebb és riasztóbb fényben, mint ahogy az természetes vagy megengedhető, azt a rejtélyt, amelyről semmiféle olvasmányélmény, szülői vagy társadalmi tanítás, kulturális örökség, ráérős keresgélés, ideológia vagy vallás nem adott használható vagy átélhető információt; a létezésnek, az életnek azt a mélységét, ahová az ember, beépített önvédelmi reflexeinél fogva, ritkán jut el, és soha megtorlatlanul; amelynek létezése csak az álom, a téboly, az extázis, a rémület, a katasztrófa, a vallásos egzaltáció, a halál lobogásában tárul fel. Bármilyen árát hajlandó voltam megfizetni ezért; és reszkető gyönyörözéssel töltött el a tudat, hogy minden számon lesz kérve rajtam; és hogy éppen ezért én is mindent számon kérhetek.”¹⁸

Az imént tárgyalt létfok hajasi értelmezése nyomán a jelenlét intenzitására érdemes gondolnunk; e jelenléte meghatározó minőség pedig elsősorban az egyén tudatállapotában jut kifejeződésre.

A módosult, alternatív tudatállapot minősége szinte végtelenbe hajló skálán pozicionálható. A módosulás egyik előidéző eszköze például a napokig tartó alvásmegvonás, a nem alvás.

Ezen „beavatkozás” régóta bevett kínzási módszerként is alkalmazott, ugyanakkor az aszketikus, rituális létélményt kínáló archaikus kultúráknak is részét képezi. Ilyenkor a test és az agy egészen különös és megrendítő dolgokra képes. A vér elhagyja a

¹⁷ Szűcs Károly: Test és kép; Hajas Tibor kiállítása, http://balkon.c3.hu/balkon05_06/02szucs.html (2016. 03. 10.)

¹⁸ Turai Tamás (1991): Szidpa Bardo. Nappali ház irodalmi és művészeti szemle, 1991: 104. o.

végtagokat és a fedőszövetek vonalát, befúrja magát az agyba, a szívbe, hogy a maradék anyagot is visszapumpálja, megforgassa a magukra maradt szövetekben. Magam is megtapasztaltam egy nyolc napos "rítus" keretében, hogy a pusztaság egy igazán vad vidékké válhat. Képlékeny, bizonytalan talaj; ahol ha hátratekintünk, nem biztos, hogy meglátjuk a lépéseink nyomát. Legalapvetőbb igényeink fogyasztása majd hiánya koncentrált figyelmet, felfokozott érzékelést igényel. Ám a figyelem kevés, ha már érzékeink bizonyosságában sem találunk igazságra. Csak a reményt fürkésző szemlélődés és útkeresés marad.

Ha feltesszük, hogy a nem alvás esetéhez hasonlóan számunkra csak egy kielégítendő vágy és cél létezik, akkor talán jobban átérezhető egy lámpafény felé ellenállhatatlanul igyekvő muslinca képe. Számára akkor a világon semmi más nem számít, csakis a fénnel való érintkezés, a beteljesülés reménye. Ám a fény forrását nem érheti el – vagy a lámpabúrán vergődik a maga időtlenségében vagy a forrás elértekor szűnik meg létezni.

5. A KÉPERNYŐ VALÓSÁGA – A MEGSOKSZOROSZOTT JELENLÉT

A jelenlétből való távozás igényével, a határátlépés illetően végletességével - noha nagyságrendnyi különbséggel - rokonságban áll a mozgókép, a mozi. „Ha bűvöletben akarjuk tartani a tömegeket, először is a szemükhöz kell szólni” – idézi Abel Gance Napóleont. Gance „azt állítja, hogy *a filmművészet jövője: minden képben egy nap világít*. Egy nap a látvány igazságáért, másodpercenként huszonnégyszer. (...) 1972-ben tehát a saját logikáját követi, amikor azt írja, hogy a filmművészet alig negyedszázad múlva valószínűleg új nevet vesz föl, és az alkimisták mágikus mesterségévé válik, aminek mindig is lennie kellett volna: bűvöletbe ejtővé válik, képessé arra, hogy a nézőben minden töredék másodpercben felkeltse a negyedik dimenzióban való mindenhollet sosem ismert érzetét, megszüntetve teret és időt...”¹⁹

A mozgókép, különösen a film sajátos módon képes arra, hogy a néző időérzékelését saját időtartamán és ritmusán belül szervezze újra. Elég csak arra gondolnunk, hogy egy-egy számunkra meghatározó film megtekintése révén az érzékelt időtartamot jobbra hosszabbnak érezzük a látottak játékidejéhez képest, a megélt időintervallum megnyúlik a kizökentett idő révén.

Ahogy a minket körülvevő lények, objektumok, épített s önmagánál való környezet, úgy a kozmikus sugárzás, a napfény, az éjjeli égbolt fényei mind más idővektorról fakadnak. Szemünket folyamatosan a legkuszább útvonalakon s a legkülönbözőbb ideig bejárt

¹⁹ Virilio, Paul (1992): *Az eltűnés esztétikája*, Klimó Ágnes, ford. (Budapest: Balassi-BAE), 38. o.

hullámok és részecskék bombázzák.

Ezen vektorok eredőinek pillanatnyi megismételhetetlensége, esetlegessége világunkat jelentősen alakító tényező. Egészen bizonyosan kijelenthető, hogy két tetszőleges individuum például soha nem élheti át *ugyanazt* a tapasztalást, mint a másik - semmilyen tapasztalatot nem tételezhetünk fel *azonosnak*, *ugyanolyannak* – a percepció mindenkinek *sajátja*.

A kollektív befogadás, az értelmezés, a felkínált élmény minősége ugyanakkor bizonyos határokon belül jól pozícionálható. Különösen így van ez a mozgókép, a film esetében.

„A filmezés értelme éppen az, hogy elhelyezze az embert végtelen környezetében, hogy hozzámérje a környezetében és a tőle távol élő emberek megszámlálhatatlan sokaságához, kölcsönös összefüggésbe hozva őt a világgal.”²⁰ – írja Andrej Tarkovszkij az *A megörökített idő* című munkájában. Ezzel az állítással részben egyetértek, ugyanakkor ennek a szándéknak a film feltehetően jóval kevésbé felel meg, mint például a zene vagy a filozófia. A mozgókép befogadásához bizonyos előfeltételek szükségesek – annak érdekében, hogy ne csak nézzük, lássuk is és értelmezni is tudjuk a látottakat. A különféle filmes eszközök használata, mint a dramaturgia, a vágás, a narratív elemek, a különböző filmnyelvi elbeszélések, stb. módja mára rendkívül sokszínű értelmezési tartományokat hozott létre. A filmes eszköztárak sokaságához hozzászokott szem számára egy-egy újfajta filmes megoldás sokkal könnyebben adaptálható, mint annak, aki az ilyesfajta látásmódot nem sajátította el.

Etekintetben említésre méltó Werner Herzog *Fitzcarraldo* című, 1982-ben forgatott filmje. A film alapjául egy, az 1890-es években történt esemény szolgált, Carlos Fermín Fitzcarrald története, aki egy 300 tonnás gőzhajót egy hegyen keresztül szállíttatott át két folyó között – a hajót darabjaira bontva, majd ismét összeállítva. A filmben speciális effektek használata nélkül rekonstruálták a történeteket.²¹



4. ábra - Fitzcarraldo

²⁰ Tarkovszkij, Andrej (2002): *A megörökített idő*, Vári Erzsébet, ford. (Budapest: Osiris), 42. o.

²¹ <https://en.wikipedia.org/wiki/Fitzcarraldo> (2016. 03. 10.)

Magam is elámultam azon, hogy miképpen sikerült megoldani a forgatást, ennek az iszonytató tömegnek az átmozgatását. (4. ábra) Segítségül a helyi őslakosok szegődtek, akiket a filmbéli Fitzcarrald a folyón lehajózva egy gramofonnal szólított meg, melyből Verdi Rigoletto-ja szólt – így teremtve kapcsolatot a helyiekkel. Érzékletes példa ez arra, hogy például a zene kultúraközi közvetítő, kapcsolatteremtő ereje a mozgóképes produktumokkal szemben viszonylagos elsőbbséget élvez könnyebb befogadhatósága révén – az élmény befogadása ugyanis közvetlenebbül valósul meg, nem igényel előzetes felkészülést; szemben példának okáért a mozgóképpel, amely a hordozó felület közvetítésével jut a befogadóhoz – feltételezve, hogy a néző tudatában van a „másodlagos valóság” által leképzett tartalom virtualitásának s képes értelmezni, összegezni a látottakat.

A mozgókép esetében a képet közvetítő, hordozó felület minden néző felé ugyanazt a képet közvetíti, amennyiben eltekintünk a nézők hordozóhoz képest felvett helyétől, helyzetétől. A befogadás minősége az adott képi és hangyi minőségektől is függő tényező, ám tételezzük fel, hogy a befogadók adott helyen és időben tartózkodnak, megfelelő megjelenítő társaságában, a befogadásra alkalmas mentális és fizikai állapotukban.

A vetítógép repetitív mozgása – a mozi esetében - és képsebessége folytán a befogadói oldalról mozdulatlanságot követel. A vásznon látottak és hallottak a nézőkben egy részről kollektív reakciókat indukálnak; „A motorikus elemek nélkül az észlelés nem lehetséges...”, ... „a zene hatására gyorsul vagy lassul a légzés és a szív működés ritmusa”, ahogyan a vizuális figyelem - noha a szem mozgását megköveteli - együtt jár a test mozdulatainak gátlásával.”²²

Másrészt a látottak tartalmának interpretációja – erre alkalmas alkotás megtekintése révén – egyénenként változó alakot ölt. A film zárt egysége, leképzett valósága képes arra, hogy valódi jelenlétet, valódi tapasztalást indukáljon a néző agyán belül – a látottak saját időszelvényén belül; Andrej Tarkovszkij erről a következőképpen ír: „A filmkép nem osztható fel és darabolható szét saját idődimenziója ellenében, nem számúzható belőle a saját tartamát meghatározó idő. Csak azzal a feltétellel jöhet létre autentikus filmkép (más egyebek mellett), ha az időben él, s minden egyes kockájában benne él az idő. A filmképben egyetlen különálló „halott” tárgyat, asztalt, széket, poharat sem lehet időn kívüli nézőpontból bemutatni, nem lehet kizárni az időből.”²³

Tarkovszkij filmjeire különösen jellemző a nyersesség, az ember és az őt körülölelő természet idejének ütköztetése, idődimenzióinak kitágítása s egymással való közelítése; a néző türelmének és személyes befogadóképességének próbatétele.

Ugyanakkor a befogadhatóságnak megvannak a maga határai, nem várható el mindenkitől, hogy képes legyen azok szétfeszítésére, mint az például Tarr Béla *Sátántangó* című – filmjének megtekintéséhez szükséges. Az efféle aszketizmus kívánó révületbe hajló állapottal járó helyzet a néző részéről is komoly erőfeszítést kíván.

²² Virilio, Paul (1992): *Az eltűnés esztétikája*, Klimó Ágnes, ford. (Budapest: Balassi-BAE), 75. o.

²³ Tarkovszkij, Andrej (2002): *A megörökített idő*, Vári Erzsébet, ford. (Budapest: Osiris), 44. o.

Érdemes megemlíteni, hogy ezen erőfeszítések kíváncsiak bizonyos kísérleti filmek kapcsán megsokszorozottak, ahogy erre a videóművészetben belül is számos példát találhatunk. Azonban az ilyen típusú „másodlagos jelenlét” csak a kiváltságosak privilégiuma – bizonyos határok között bármikor megszakítható.

6. JELENLÉT A SEBESSÉG RELÁCIÓJÁBAN - A JELENLÉT HIÁNYA

Ha egy pillantást vetünk a vadállatok környezetükbe beágyazott jelenlétére, amikor épp olyan helyzetben vannak, ahol a tűrés, a türelem életbenmaradásuk feltételei – viselkedésükben hasonló aszketikus attribútumokat fedezhetünk fel. Manapság a képernyőn keresztül bárki megtekintheti azt, hogy miképp is fest egy oroszláncsalád napja a hatalmas esőzések idején valahol Afrikában. Rezzenéstelenül, csupán a legszükségesebb mozdulatokra szorítkozva tűrik környezetük viszonylagos szűkösségének megpróbáltatásait, számukra az előbbieken tárgyalt „másodlagos jelenlét”, a kiszakadás nem lehetséges.

„Nem láttam még vadat, mely szánná magát.
A madár fagyottan zuhan le az ágról,
de sosem gondolt rá, hogy sajnálja magát.”

/ D.H. Lawrence /

Környezetükhöz, egymáshoz s az időhöz való viszonyuk abszolút ellenpontjai annak, ami a földi társadalmak kényelmesebbik felének tagjait hasonló helyzetben manapság jellemzi - igyekeznek elhagyni a víz által megvert, eláztatott területeket; javarészt épített, összességében jellemzően egyre kevésbé rurális környezetek védőfalai alá húzódva. Hiszen megázik az ember haja, cipője átázik, zsebének zárlatában pedig a kis cseppek a magukkal örökön hordozott illuzórikus „mobilitás” áramköreit huzalozzák egybe, pontot rakva emlékeinek margójára.

Különösen a modern, sűrűn beépített városokat tekintve megfigyelhető, hogy az együtt tartózkodásra, egymásmelletiségre való igény megkezdte önmaga felszámolását. Elég csak elgondolnunk, hogy egy átlagos napon hány szempárral találkozunk nyílt térben, utcákon, közösségi járművön, hányan látnak s hányan figyelnek meg bennünket közvetlenül vagy közvetve, illetve, hogy ezen tekintetek sokasága mennyire nyer viszonzást.

A social media térnyerésének hatására környezetünk primér észlelése egyre töredezettebbé válik, a különböző mediális felületek, különösen az okostelefonok általi összeköttettség révén. Ezen eszközök túlzott használata a figyelem fókuszát egyre inkább közvetetté teszi, az idő s a távolság felszámolása révén.

Jelen korunkban társadalmi szinten nem tekinthető elfogadottnak az annak idejéből való kilépés, elszakadás, a társadalomban való jelenlét tagadása, leértékelése. A kiszolgáló-rendszer szolgálatába állított, s akörül szerveződő időkezelés – társadalmi idő – alapvetően zsarnoki kívánalmainak való megfelelés jellemző. Jól pozícionálható egységekre bontott időfalatokban élve, a feloszthatóság s újabban a digitália nevében. Összességében elmondható, hogy az említett időszervezés semmiképp sem nevezhető szükségszerűnek – amennyiben egyáltalán létezik ilyen irányú szükségszerűség.

„Ez a ‘kizökkenő idő’ társadalmi rendellenesség, az időbeliségek *‘összevisszasága’*, mely egész sor devianciát okoz az idő megélésének mindennapjaiban – cselekvésképtelenséget, felelőtlenséget, a hétköznapi biztonságérzet hiányát, erőszakot.” Ez a „kizökkenő idő” a történelem lineárisnak hitt, de valójában kiismerhetetlen idejének valóságos „arcát” mutatja, és az egykor órák irányította közösséget atomizált tömeggé változtatja.”²⁴

Az idő múlásának szorításából való kitörésként értelmezhető Amanda Lear énekesnő története, aki „lakásából eltávolította a tükröket, s helyettük videóláncot építtetett be, így képeinek a fénye követi őt, mint a legbensőségesebb társ (mondhatnánk, mint az árnyéka). Míg az öregedő Castiglione hercegnő letakartatta házában a tükröket, hogy ne láthassa bennük vénülését, Amandának már nem kell attól tartania, hogy a tükörképével találkozik, elég ha egy tetszése szerinti napon leállítja a felvételt, és a képernyőkről örökifjú mása fog visszaneézni rá abban a lakásban, ahol megállt az idő, a berendezés már nem különül el az épülettől, a kommunikációs eszközből olyan szintetizátor lett, amely képes a testet az otthon terével keverni, mert a videójáték a mindennapival való végtelen játszadozás módjává vált, megvalósítva a Baudelaire-től származó gondolatot: „Eszmék, képek, érzések számtalan rétege hullott az agyadra egymást követve, lágyan, mint a fény. Úgy látszott, hogy mindegyik eltemette az előzőt, de valójában egyik sem veszett oda.”²⁵ Lear-nek így látszólag sikerült megállítania saját idejének folyását, az időben megrekedt képmásának előállítását nyomán.

E mesterségesen előállított idő a sebességgel is szükségszerű összeköttetésben áll, ahogy Paul Virilio írja: „...a sebesség mindenütt jelen van. Mert a sebesség maga a reláció, maga a relativitás! (...) Minden, ami felgyorsul vagy lelassul, hatással van a világ érzékelésére, embertársaink érzékelésére, így a világgal, a többiekkel való kommunikáció természetére is.”²⁶

Ezen reláció felszámolása figyelhető meg Howard Hughes életében. Az amerikai

²⁴ Kicsiny Balázs: Óramotívum és eszkatológia - A mérhető és a mérhetetlen ábrázolása, http://www.mke.hu/res/ertekezes_kicsinyb.pdf (2016. 03. 01.)

²⁵ Virilio, Paul (1992): *Az eltűnés esztétikája*, Klimó Ágnes, ford. (Budapest: Balassi-BAE), 19. o.

²⁶ Virilio, Paul: A jármű in.: *Haláljelek* (Szerk. Kovács Ákos) Bp., 1989.

milliárdos élete kétpólusú, egymásnak ellentétes berendezkedés mentén szerveződött – negyvenhét éves koráig a nyilvánosság előtt élt, majd a fordulóponttól haláláig teljesen rejtve. „Hughes életének első része úgy is felfogható, mint a viselkedés programozása az álom és a vágy révén: a világ leggazdagabb embere, a legnagyobb repülő, a legnagyobb producer akar lenni, és mindezt kérkedéssel éri el, magamutogatással, éveken át nem tud betelni a reklámmal, elárasztja a nyugati sajtót a saját képével, rekordjainak vagy nőhódításainak elbeszélésével. (...) Azután Howard Hughes eltűnik, élete végéig elrejtőzik. (...) Az újságíró James Phelan, aki végig követte a milliárdos pályafutását, így töpreng vele kapcsolatban: „Miért hagyta magát *olyan emberré válni, aki nem tudja többé elviselni, hogy lássák?*” Mit akart még, túl az egyszerű szerzésvágyon? Mérhetetlen vagyonnak volt ura, jelentős technológiai és ipari életművet tudhatott a magáénak, e nagy gazdagsága végülis csak arra volt jó, hogy megvásárolja a teljes elzárkózást egy sötét szobában, ahol meztelenül, a fekvéstől fekélyesen, lesóványodva és mindentől megfosztva élt egy rozzant ágyon. (...) Hughes, a nincstelen milliárdos egyetlen törekvése az, hogy fondorkodva megváltoztassa életének a sebességét, életmódját gyorsasági móddá tegye. (...) Hughes senki sem, mert senki sem akar lenni, és hogy senki legyen, egyszerre kell mindenhol és sehol sem lennie.”²⁷

Hughes így önmagán kívül mindenki más számára rejtély maradt, bezártsága szöges ellentétben állt azzal, ahogy ő e bezártságban elgondolható volt. Életének tehát e zárványában maga is nyitott, szabadon pozícionálható entitássá lett, kvázi-produktumként lebegve az imagináció tág spektrumaiban.

7. NYITOTT MŰ

Művészeti vonatkozásban a láthatóság, a szabad elgondolhatóság, a sebesség a jelenlét fogalmai s ezek határai mind összefutnak az őket meghatározó alkotói szándék s az általuk implikált értelmezhetőség horizontján.

A sebesség, a befogadhatóság mértéke, azaz, hogy adott esetben mennyire nyúlik túl egy mű hossza a vele töltött jelenléthez képest – közelebb vihet a *nyitottság* koncepciójához is. Ez a fajta túlnyúlás valósul meg például John Cage *As Slow As Possible* c. orgonadarabjában is, melynek előadása a németországi St. Burchardi templomban zajlik. Az előadás 2001 szeptember 5-én vette kezdetét, tervezett időtartama pedig 639 év, így a mű lecsengése 2640 szeptember 5-ére időzített.²⁸

A teljesség igényét mellőzve a filmek közül ide tartozónak érzem Jancsó Miklós néhány

²⁷ Virilio, Paul (1992): *Az eltűnés esztétikája*, Klimó Ágnes, ford. (Budapest: Balassi-BAE), 17. o.

²⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/As_Slow_as_Possible (2016. 03. 10.)

munkáját, melyekben a játékfilm zárt egysége sajátos formát létrehozva bomlik meg. Gyakori a nézőkhöz való kiszólás, a forgatási apparátus megjelenítése, az adott filmnek önmagán belüli tárgyalása. Igen egyedi munka Joshua Oppenheimer *Act of Killing* c. dokumentumfilmje is, mely az Indonéziában a hetvenes években zajlott népirtások végrehajtóival a dokumentumfilm keretei között forgatja újra a gyilkolás bizonyos mozzanatait azokkal az emberekkel, akik részt vettek a korábbi mészárlásokban – így egyrészt különálló filmes egységet létrehozva önnön dokument-keretein belül, másrészt szembesítve a gyilkosokat korábbi tetteikkel.

Műfaji beágyazottságukat tekintve ezen alkotások túlnyúlnak saját határaikon. Ahogyan Umberto Eco fogalmaz *Nyitott Mű* c. írásában: „...egy műalkotás, ez a befejezett, tökéletesen kalibrált szervezetének tökéletességébe *zárt* forma, szintén *nyitott*: ezernyi - megismételhetetlen egyediségét érintetlenül hagyó, ám egymástól eltérő - értelmezés lehetősége.”²⁹ Eco jelzett könyvében a *nyitott mű modelljét* fogalmazta meg, hiszen a nyitott mű, mint olyan csak absztrakció szintjén, konceptuális szinten ragadható meg; „... a nyitott mű fogalma nem kritikai kategória, hanem *hipotetikus modell* (...) amely nagyon is hasznosnak bizonyul, ha kezelhető formát keresünk a kortárs művészet egyik irányának megjelölésére.”³⁰

Nincs tehát kész recept arra vonatkozóan, hogy mi tekinthető nyitott műnek. Végző soron minden olyan munkát ide sorolnék, amely nem törekszik önnön értelmezésének egyoldalú feloldására, zártságára – beleértve a szabad interpretáció lehetőségét is. Számomra azok az alkotások felelnek meg ennek a kitételnek, melyek az értelmezhetőség határainak laza elrendezésével a befogadó szellemi horizontján is szabadon mozoghatnak, adott esetben túllépve a művel való foglalkozás, jelenlét kívánt meghatározottságán.

„Miként bármely élő szervezet, a műalkotás is ellentétes eredők küzdelme révén él és fejlődik. Az ellentétek feloldódnak egymásban, végtelenné tágítva a mű jelentését. Eszméje, meghatározó tendenciája az ellentétes alkotórészek egyensúlyában rejlik, s elvileg elképzelhetetlen a mű fölötti „végső győzelem” (vagyis a műalkotás egyoldalú értelmezése). Éppen ezért jegyezte meg Goethe: „Az igazi műalkotás (...) értelmünk számára mindig végtelen.”³¹

²⁹ Eco, Umberto (2006): *Nyitott mű*, Dobolán Katalin, ford. (Budapest: Európa), 74. o.

³⁰ Eco, Umberto (2006): *Nyitott mű*, Dobolán Katalin, ford. (Budapest: Európa), 58. o.

³¹ Tarkovszkij, Andrej (2002): *A megörökített idő*, Vári Erzsébet, ford. (Budapest: Osiris), 29. o.

8. ÖSSZEGZÉS

Ahogy a minket körülvevő, tartalmazó világszeletnek, úgy minden médiumnak megvan a maga elérhetősége, követhető tagoltsága, sebessége – amennyire még befogadható, a textus érvényességi tartományán belül. Legyen az egy zenemű, egy könyv, egy film, adott kiállítótérben elhelyezett képek sokasága, egy installáció avagy a világszerte jelenlévő hirdetési felületek végeláthatatlan sokasága.

A konstans médiazaj részben deperszonalizálta észlelésünk princípiumát – szemünk világát. Minden irányból a lehető legintenzívebben próbál befurakodni fovea centralisunkba, annak illúziójával mesterkedve, hogy szemünket ne a megismerésre, hanem az unalom, az indusztriális konstancia felé terelje.

„E szituációt ugyanis a jelenléthatások elmei szintű hiánya jellemzi, a hatások pedig a jelenlét iránti olthatatlan vágy formájában térnek vissza – mely vágyat erősíti vagy egyenesen provokálja a kortárs kommunikációs médiumok némelyike. A jelenlét mai vonzereje (...) a jelenlét utáni sóvárgáson alapul, és a beteljesülés ma csak végletes időbeli töredezettség mellett lehetséges.”³²

A megsokszorozott jelenlét kurrens dominanciája vajon közelebb visz minket önmagunk és világunk megértéséhez, avagy végérvényesen eltávolít tőle az entrópia kibogozhatatlan feszítése révén?

Érdemes időről időre megállni s áttekinteni, rendszerezni megismerő törekvésünket. Ezért is választottam mesterművem formájának egy átjárható, a befogadóra nézvést megengedő, viszonylag kötetlen megközelítést, mely szándékaim szerint a maga nyitott, szabad szerkesztésénél fogva képes lehet a nézőben is olyan érzések s gondolatok ébresztésére, melyek ott és akkor közelebb vihetik önmagához.

„Micsoda korszak ez, ahol

Csaknem gonosztett a fákról beszélni,

Mert annyi gazságról hallgatsz, míg ezt teszed”³³

/ Bertolt Brecht: Utódainkhoz /

³² Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): A jelenlét előállítása, Palkó Gábor, ford. (Budapest: Ráció), 24. o.

³³ Eco, Umberto (2006): *Nyitott mű*, Dobolán Katalin, ford. (Budapest: Európa), 43. o.

9. A MESTERMUNKÁRÓL

Mestermunkámban az előbbiekhöz kapcsolódóan a testben létezés minőségével, a változással, annak folyamatával, az időbeliséggel, s a jelenléttel, önkifejezéssel, performativitással foglalkozom. Előtérben a tartás-kitartás eszközrendszerei, a "nem megértés", a repetitivitás, az interferencia állnak. Ennél fogva különböző loop-helyzeteket alakítok ki, melyek egyrészt lehetővé teszik a szabad átjárhatóságot, másrészt az értelmezési tartományt tekintve non-lineáris struktúrával dolgoznak; ugyanakkor érvényes az egymásra utaltság, az egymásból következőség, fontos eleme a véletlen precíziós szerkesztése, a pillanat variábilissá válása. Nem kizárólag mozgóképek sorozatával lesz dolgunk - a narratíva íve többfelől is támogatott – fontos eleme a szöveges narráció. A különböző értelmezési síkok együttese szinesztézia gyanánt működik. Lényeges eleme a médium, a hordozófelület kezelése; a képroncsolás – destrukció is, melynek konstans hullámozásával a mű önmaga leképzettségére kérdez rá, felemésztve hordozott tartalmait.

A mű formáját tekintve egy többcsatornás multimediális installáció - triptichon, legtalálhatóbb műfaji meghatározásként a hibrid polifóniát használnám. Három projektor mellett három vászon lesz látható. Az egyes vásznan pedig három-három kép – felépítésében hármas tagolású, szimmetrikus, középponttal rendelkező mátrixot alkotva. Minden képhez saját atmosférius hang sáv tartozik, a szöveges narráció pedig szintén három pontból szórt, szentenciaszerű mondattöredékek sora. A loop-helyzet sajátossága, hogy adott befogadó az installáció terébe belépve mindig más egybenállással találkozik, hiszen az ismétlődő elemek az időnek mindig más pontján metszik egymást. Így a látogató tetszőleges időt tölthet el a térben, jelenlétének kívánt időtartama nem meghatározott.

A munka részét képezi egy leírás, infografika is, valamint a megvalósult installáció dokumentációja. A dokumentáció a leírással együtt webes felületen is megoszthatóvá válik.

BIBLIOGRÁFIA

Eco, Umberto: *Nyitott mű* (ford. Dobolán Katalin). Európa, Budapest, 2006

Gumbrecht, Hans Ulrich: A jelenlét előállítása (ford. Palkó Gábor). Ráció, Budapest, 2010

Hajas Tibor: Szövegképrázat - Sidpa Bardo, in *Szövegek (Budapest: Enciklopédia Kiadó)*, 325., 2005

Klaniczay Gábor: *Elgyötört test és megtépett ruha. Két kultúrtörténeti adalék a performance gyökereihez*, in *A performance-művészet*, Szőke Annamária, szerk. Budapest: Artpool, Balassi, Tartóshullám, 145-150., 2001

Schröder, Johann Lothar: Bevezetés A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése.in. *A performance-művészet*, Szőke Annamária, szerk. Budapest: Artpool, Balassi, Tartóshullám, 13-15., 2001

Surányi László: *Metaaxiomatikai problémák*. Typotex, Budapest, 1997

Tarkovszkij, Andrej: *A megörökített idő* (ford. Vári Erzsébet). Osiris, Budapest, 2002

Virilio, Paul: *Az eltűnés esztétikája* (ford. Klimó Ágnes). Balassi-BAE, Budapest, 1992

Zimbardo, Philip: The Psychological Power and Pathology of Imprisonment, 3. o. Idézi Aronson: A társas lény (fordította Erős Ferenc), 50., 1971

WEBGRÁFIA

<http://artportal.hu/nyomtatás/cikk/najmanyi-laszlo--marina-abramovic>

<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=ML000044&lg=GBR>

<http://www.mirror.co.uk/news/weird-news/yunchang-chinese-artist-slices-himself-3518428>

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlensky-nailed-scrotum-red-square>

<http://content.time.com/time/world/article/0,8599,2043123,00.html>

https://hu.wikipedia.org/wiki/Jan_Palach

http://balkon.c3.hu/balkon05_06/02szucs.html

<https://en.wikipedia.org/wiki/Fitzcarraldo>

http://www.mke.hu/res/ertekezes_kicsinyb.pdf

https://en.wikipedia.org/wiki/As_Slow_as_Possible

KÉPJEGYZÉK

1. ábra: http://www.ivorypress.com/cphoto/en/sites/default/files/imagecache/width920/MA4360_Rhythm-10_Stage-07_Book.jpg
2. ábra: <http://cdn.artobserved.com/2010/03/Ulay-with-Marina-The-Artist-is-Present-2010-MoMA.jpg>
3. ábra: <http://s1150.photobucket.com/user/redsxn/media/slide/slide-thichquangduc.jpg.html>
4. ábra: kocka a Fitzcarraldo. c. fimből