

Széplaky Gerda

Aura: a kiterjesztett jelenlét* **Kérdések egy videóperformansz apropóján**

Tanulmányomban a performativitás jelenségét az eseményszerűség aspektusából közelítem meg. Azt vizsgálom, hogy az esemény létrejöttének miféle jelenlét a feltétele. Egyáltalán: mit jelent a jelenlét, amely a napnyugati filozófiai tradícióban mindig is az Én világhoz és önmagához való viszonyulásaként volt meghatározva? Mit jelent abban az esetben, ha nem az egyes szubjektum felől gondoljuk el, hanem az esemény felől? A jelenlét fogalmát előadásomban a műalkotás által teremtett esztétikai szituációból vezetem le, ami lehetővé teszi számomra, hogy ugyanazon művészeti esemény részeseiként egyszerre tételezzek különféle, jelenlétszerűen megnyilatkozó szubjektumokat: alkotót, előadót, befogadót. Állításom szerint a köztes szubjektum a performativitás előfeltétele.

Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című könyvében egy közösségként értett szubjektivitás lehetőségét alapozza meg. Teóriája szerint a performatív erejű művészeti produktumok nem foghatók fel „az alkotójától és befogadójától egyaránt független léttel bíró” alkotásként: ugyanis „egy valamennyi jelenlévőt magába olvasztó esemény születik”. Ami egyúttal azt jelenti, hogy a nézők nem egy tárggyal állnak szemben, „hanem olyan *hic et nunc* helyzetbe kerülnek, amelynek az azonos térben és időben jelenlévő »társ-szubjektumok« [*Ko-Subjekt*] egyforma részesei. [...] Ez a folyamat a szubjektum és az objektum közötti dichotómiát olyan köztes viszonyra alakítja, amelyben sem meghatározni, sem elválasztani nem lehet a két pozíciót.”¹ A kérdésem az, hogy mi teszi lehetővé egyáltalában a kapcsolatot objektum és szubjektum, az átjárást egyik és másik szubjektum között, és mi az a térbeli-időbeli toposz, ami az átjárást biztosítja?

A performativitás jelenségének a fenomenológiai diskurzus keretein belüli vizsgálatakor – azaz nem a társadalmi-kulturális gyakorlatok működését vizsgálva – Fischer-Lichte fogalom-meghatározására támaszkodom. Mint ismeretes, a német színházi teoretikus úgy véli, hogy a 20. század folyamán végbemenő performatív fordulat nem pusztán a színházat érintette, hanem a teljes bölcséleti és művészeti életet, sőt, hatása ma már a természettudomány különböző

* A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001 „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.

¹ Vö.: Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája* (Kiss Gabriella fordítása). Balassi, Bp., 2009. 17.

területein is megfigyelhető. A performatív fordulat első hullámát Fischer-Lichte az 1910-es évekre datálja, amikor is Max Hermann az előadás új fogalmát alkotta meg, egy modern színháztudomány megalapozásának szándékával. Az előadás fogalma e szerint a jelenlétből, színész és néző együttes testi jelenlétének az állításából vezethető le: „az előadás a játékosok és a nézők között *eseményé válik [sich erigmet]*, következésképp nem rögzíthető, nem adható tovább, átmeneti és mulandó”.² Amikor a köztes szubjektumról beszélek, akkor a műalkotás eme hermanni meghatározásából (nálá ez hangsúlyozottan: előadás) indulok ki, amely eseményszerűséget és közös átélést jelent Hermann megfogalmazása szerint a színház „társas játék – mindenki játéka mindenkéért. [...] A színházban mindig is jelen van egy közösség.”³

A performatív fordulat második hulláma a hatvanas évek művészeti akcióival következett be, amelyet most nem tárgyalok. Amit viszont fontos megemlíteni: magát a fogalmat Austin nyelvészeti terminusként az 1955-ös harvardi előadás-sorozatának első előadásában használta: a „perform” a megnyilatkozások egy bizonyos típusának a jelölésére szolgált, melyeket „performatív”-nak illetve „performatívum”-nak nevezett.⁴ Ennek nyomán terjedt el a „performansz”-kifejezés, amely (Johann Lothar Schröder definíciószerű meghatározása alapján) bizonyos művészeti jelenségek beazonosítására szolgált – egyfelől a fluxusban elterjedt új képzőművészeti műfaj, másfelől a kísérleti kifejezésformákkal foglalkozó színházi és táncos előadások megnevezésére. Nem sokkal később a társadalomtudományok szótárába is beépült, sőt nemcsak a tudomány, de a hétköznapi élet különféle szegmenseiben (politika, gazdaság, média stb.) is alkalmazni kezdték az eseményszerű megnyilvánulások leírására.

Kultúránk különféle társadalmi, tudományos, művészeti jelenségeinek eseményként való megragadása azonban mindenekelőtt azért lehetséges, mert az eseményeket átélő alanyként egy olyan embert (szubjektumot) tételezünk, aki testiségében, az adott itt és most pillanatban van jelen. A performatív fordulat nem következhetett volna be a „megtestesülés” [*embodiment*] radikálisan újraértelmezett fogalma nélkül. Ebben az új fogalomban az válik nyilvánvalóvá, „hogy az ember testi világban-benne-léte az alapfeltétele annak, hogy a testet

² Erika Fischer-Lichte: *A performativitas esztétikája* (Kiss Gabriella fordítása). Balassi, Bp., 2009. 41.

³ Max Hermann: *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts*. Vortrag vom 27. Juni 1920. In: Helmar Klier (szerk.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981. 19. Hermann további, Fischer-Lichte által hivatkozott szövegei: Uő: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Weidmann, Berlin, 1914.; Uő: *Das theatralische Raumerlebnis*. In: Bericht vom 4. Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin, 1930.

⁴ Vö. John L. Austin: *How To Do Things With Words*. The Clarendon Press, Oxford, 1962. 14–15.

objektumnak, témának, a szimbólumképződés forrásának, a jelképződés anyagának, a kulturális beíródás termékének tekinthessük”.⁵ Egészen a közelmúltig az emberi testet a bölcséleti-filozófiai kutatások nem ismerték el az átélés hiteles alanyaként – mi több, a 20. századig a testet önálló entitásként nem is tételezték, ellenkezőleg, elfojtással illették, különféle leigázási műveleteknek vetették alá. Thomas Csordas hívta fel rá a figyelmet kulturális antropológiai aspektusú vizsgálódásaiban, hogy a kultúraképző eljárások eleve nem is tettek mást lehetővé, mint a test elfedését: a test csak a szövegen, a műalkotáson, a társadalmi gyakorlaton, azaz különféle jelölődési folyamatokon keresztül tudott megképződni – szimbólumként vagy metaforaként –, nem pedig úgy, mint a világról szerzett ismereteink eredendő, közvetlenül megtapasztalható forrása. Csordas vezeti be a kulturális diskurzusokba az „*embodiment*” fogalmát, hangsúlyozva, hogy nem a kultúra hozza létre a testet, hanem fordítva: „a kultúra az emberi testben gyökerezik”.⁶ A „megtestesülés” fogalma a kulturális aktivitást az emberi test fenomenájából, az ember testi világban-benne-létéből vezeti le. Maga a reprezentáció erre épül, ahogy mindenféle társadalmi aktus és mindenféle művészeti befogadás is.

Fischer-Lichte meghatározása szerint a művészeti esemény performativitása nem a jelszerűségeen nyugszik. Ellenkezőleg, éppen abból a szemiotikából vezet ki, amely a befogadás hermeneutikáját pusztán a jelölő-jelölt kapcsolatára redukálja – az eseményszerűen végbemenő aktusok esetében azonban sokkal erőteljesebben nyilatkozik ki meg az anyagiság, illetve a testiség. Hatást vált ki. Nem mintha az anyag és a test mozzanatai ne válnának egy értelmezési folyamatban maguk is jelölökké (akár egy ecsetvonásról, akár egy hangról, akár egy test mozdulatairól legyen szó), ugyanakkor az anyagiság közvetlen, testre gyakorolt hatása, és magának a testnek az önmagára való vonatkozása hordoz valami olyasmit is, ami túlmutat a jelölői státuszon. Mi több: ellenáll a jellé válásnak (gondoljunk csak Kristevának a testből eredeztetett abjekció-terminusára, mely lényege szerint a nem tárgy- és nem szubjektumszerűt jelenti). A testies vonatkozások olyan nyelvileg megragadhatatlan tartalmakat hordoznak, amelyek a racionális-szellemi világképbe nem illeszthetők be, amelyek értelmezhetetlenül és degradálóan visszahullanak az önmagába zuhanó testre.

Ugyanakkor az esemény performativitása nem pusztán a megtestesülésen alapul. Az eseménnyé válásnak van egy szellemi vetülete is – pontosabban egy olyan horizontja, amely látszólag a szellemhez kötődik. De csak látszólag. Amit ugyanis nem látunk, sem más érzékszervünkkel nem érzékelünk, azt szellemi

⁵ J. L. Austin: *I. m.* 123–124.

⁶ Thomas J. Csordas: *The body as representation and being in the world.* In: Uő. (szerk.): *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self.* Cambridge, 1994. 6. Idézi: E. Fischer-Lichte: *I. m.* 124.

aktusként azonosítjuk, s nem kötjük a testiséghez. Jóllehet ugyanúgy testi és térbeli kapcsolatról van szó – csak éppen megragadhatatlan az, ami végbemegy. Az eseményszerű akcióban azt tekintjük érzékelhető valóságnak, ami a saját testünkől reakciót vált ki, ami fiziológiailag tapasztalható hatással van ránk – ezt nevezzük megtestesülésnek. Ám a hatás mindig egy közvetítésen, egy kapcsolódáson, egy kiterjesztésen, vagy ha tetszik, sugárzáson alapul. A hatás mindig máshonnan, másból indul ki: a műalkotásból, az alkotóból, az előadóból – a személyek és/vagy tárgyak anyagi-testi valóságából. Azaz nem csak a saját testemben tapasztalható affekciók, érzetek tudósítanak róla, hanem az is, ami a másikban tárul fel jelenlétként. A hatás éppen azt jelenti, hogy a társszubsjektumok között létrejön egy egyszerre átélhető esemény: a művészeti produktum (akár tárgyról, akár előadásról van szó) feltámasztja azt a köztes jelenlétet, amelynek lényege az átterjedés: átterjedés a tárgyról, az alkotóról, az előadóról a befogadóra, a nézőre, a Másikra. Az átterjedésnek kifejezett térbeli karaktere van, hiszen a távolból érkezik közelre – hozzám, aki jelen vagyok az „itt és most” pillanatban, s miután magával ragad, visszasodor a Másikhoz. Hullámmó, ide-oda tartó mozgás jön létre: az „itt” kitágul. A tér az energiák kiterjedésévé válik. Szüntelen átterjedésé. Az átterjedés időbeli-térbeli toposzát nevezhetjük – Benjamin nyomán – aurának.

Mindezt most Szirtes János Pro-sorozatának 85-ös számú videóperformanszán keresztül igyekszem érzékeltetni.⁷ Ebben a műben az önfelmutatás, az Én jelenlétének a felmutatása a legfontosabb motívum. Fontos az is, hogy videóperformanszról van szó: egy olyan technikai médium közbeiktatásáról, amely nem teszi lehetővé, hogy a fizikai valóságában jelen lévő művész az energiák közvetlen, testies átadódása révén teremtsen meg a néző testies jelenlétét, azaz a néző számára is közvetlenül átélhető, eseményszerű megtestesülést. A csak képernyőn szemlélhető videóperformansz köztes státuszt foglal el a tárgyi, lecsendesített objektivitás és a személyesség szubsjektív ereje között.

Nézzük először azt, hogy milyen narratíva képződik meg a műben! Egy férfi egy mosdótál felett áll. Tiszta vízzel dörzsöli az arcát, a mellkasát, a hónalját, mozdulatait egyre görcsösebben ismétli. Kétségbeesését nem a tekintetéből olvassuk ki, hiszen nem néz a közönségére, hanem abból, ahogyan az akció ritmusa felgyorsul. Aztán a mind vadabban sikált bőrre egyszer csak fekete festékcseppek kezdenek hullani, amelyek a vízzel keveredve sötét színű patakokban folynak a testen szét. Mindez nem egyszerűen hiábavalóvá teszi az addigi cselekvéssort, hanem ellenkezőjébe fordítja a szándékot: a megtisztulás beszennyeződéssé válik. Végül a férfi abbahagyja a mosakodást, s miközben tovább csapódnak rá a festékpöttyök és egyre nagyobbak lesznek a fekete foltok, felemeli a fejét. Ekkor tekint a néző szemébe. Pontosabban nem a nézőébe, hanem a szemtől szemben elhelyezett kamera neutrális lencséjébe, amely nem

⁷ Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=bGuhw6zfALk>

reagál, nem válaszol, csak konstatál és megörökít. Konstatálja azt a belenyugvó emberi gesztust, amely nem akar tovább küzdeni a megtisztulásért, hanem rezignáltan elfogadja a beszennyeződést. A férfi mozdulatlanra dermed, de a kamerába bizalommal néz, mert tudja, hogy az továbbadja az ő üzenetét. Valójában nincs is üzenet, vagy ha mégis, akkor csak annyi: *Itt állok előttetek, meztelenül, s felmutatom magamban az esendő embert, azt, aki vagyok, addig tisztítom, dörzsölöm, kaparom önmagam, míg jelenvaló, a világomnak kiszolgáltatott lényé nem válok.* Szirtes János rövid videóperformanszában – melyben az emberi testalak halott, képi minőségéből átlép a jelenvalóságba – magát a performativitást, vagy ha tetszik, a jelenvalóvá-válást, az eseményt állítja elének, s annál erőteljesebb művészeti hatást kelt, minél nagyobb távolságot küzd le élet és halál között.

A performatív megnyilatkozások iránti felfokozott igény minden bizonnyal korunk medializáltságából fakad, amely a minket körülvevő képek virtualitása mögé rejtve hagyja veszendőbe menni a valós jelenlét erejét. Nem véletlen, hogy a 20. század elején, a mozgókép megjelenésének hőskorában lángolt fel először az a vita, amely az élő – a jelen pillanatban, a közvetlen testtérbeli szituációban végbemenő – történést állította szembe a technikai eszközökkel rögzített, *másolt* világgal, rámutatva színház és film lényegi különbségére.⁸ Ahogyan nőtt a kultúránkat átható medializáltság foka, úgy vált egyre tapinthatóbbá a differencia valós és virtuális között. A „performatív fordulatot” előidéző performatív gesztusok, melyek ma már a kultúratudomány legkülönbözőbb területein is megfigyelhetők, a képzőművészet élőművészeti műfajaiban (happening, akció, performansz) váltak hangsúlyosakká az 1960-as, 70-es évek tájékán. A színház persze már jóval korábban felkínálta azokat a kísérletező formákat, amelyek az átélés intenzitását az előadó és a néző minél közvetlenebb kapcsolatához és közös jelenidejének megteremtéséhez kötik, de a színház ezt a lehetőséget természetéből adódóan, eleve magában hordozza, az új formáknak nem volt jelzés ereje. A képzőművészek részéről viszont egy sokkal erőteljesebb gesztusról, a reprezentáció új paradigmájának a sürgetéséről van szó. Ez a paradigma a művészeti kifejezés megújítását az eseménnyé tételben látja, s szembehelyezkedik azzal a klasszikus eszménnyel, amely a műalkotásra az örökkévalóságnak állított, befejezett emlékműként tekint. Miközben persze az élőművészeti előadások létrehozóinak kezdettől fogva szembe kellett nézniük azzal, hogy nem vonhatják ki magukat a reprodukció kényszere alól, ha akcióikat dokumentálni kívánják. Az akciókról, performanszokról készült felvételek, mint technikailag előállított képek mindig is meghatározták az élőművészeti előadások recepcióját és befolyásolták azt a módot, ahogyan erről

⁸ Susan Sontag is ír erről a különbségről a két művészeti ág összehasonlítása kapcsán. Lásd: Susan Sontag: *Film és színház* (Koós Anna fordítása). In: Kenedi János (szerk.): *A film és a többi művészet*. Gondolat, Bp., 1977. 352–378.

a műfajról egyáltalában gondolkodni tudunk. A virtualitás szükségszerűen nőtt hozzá a performativitás művészeti kultúrájához, miközben a kettő között lényegi ellentmondás feszül. Különösen szembeötlő ez a paradoxon az olyan művészeti produktumok esetében, amelyek az eseményszerűséget eleve technikai médiumokon keresztül óhajtják megteremteni. Szirtes János *Pro/Contra* című videóperformansz-sorozata (2013-2014) ilyen zavarba ejtő műegyüttes, hiszen a jelenlét érzetét filmi reprodukciókon keresztül idézi elő.

A *Pro/Contra* opusainak alapszituációját legtöbbször az event-ként megnevezett élőművészeti műfaj narratívaképzési eljárása határozza meg. Az event-ek a valóságos élet eseményeit tárják elénk a maguk absztrakció nélküli, közvetlen megjelenítésükben, avagy Ben Vautier örökérvényű megfogalmazását idézve: „a valóságot a valóság által kívánják bemutatni”.⁹ Szirtes opusai a végtelenségig egyszerűsített történeteket dolgoznak fel. Például: a performer kinyit egy vaskaput és belép, becsukja, majd újra belép, folytatva a sort a „lélektani tetőpontig” (*Pro No. 95*). Vagy végigmegy az utcán (egyre közelebb kerülve a kamerához/nézőhöz), s közben minduntalan elesik (*Pro No. 96*). Vagy vadászkalapban leül egy asztalhoz és lassan, komótosan eszik (*Pro No. 54*). Egy széken pihenve újra és újra elborul (*Pro No. 91*). Fémtepsit ráz, melyből a nyers csirkefejek szerteszt hullanak (*Contra No. 16*). Ezek az eseménysorok mindenekelőtt értelmetlennek tűnnek. A valós életből kiragadott pillanatok önkéntelen cselekvéssorai persze szükségszerűen inkoherenciát mutatnak fel, hiszen kimetszödtek a kauzális, nagy egészből, a jelentésadó kontextusból. Ezek a repetitív, az emberi történetek lényegtelen részleteinek felmutatásából szerveződő jelenetek bár előzetes koncepciót követnek, de nem megrendezettek: performatív narratívájukat a spontán emberi gesztusok szervezik. Ám mi tagadhatná jobban a performativitást, ha nem éppen az előadó és a néző együttes átélését lehetővé tevő, közös jelen idő horizontjának a hiánya? Márpedig a művész ezekben a videóművekben akcióját egy kamera előtt hajtja végre. A kamera rögzített, ugyanabból a látószögéből veszi fel a zárt műtermi közegben (máshol bekeretezett utcai térben) zajló cselekménysort. A felvétel időtartama megegyezik a filmidővel, így az event ideje nem tud másként megfogalmazódni, csakis egy valóságosan lepergett jelen megismétléseként. A videóra felvett etűdök többsége semmilyen filmes formanyelvi eszközt nem használ: nincs vágás, nincs montázs.¹⁰ És nincs jelenlévő közönség sem: a néző egy technikai médium közvetítésével kapja meg a művészeti élményt. Ezeknek a szükség-

⁹ Vö. Ben Vautier: *Happening és event* (Sajó Tamás és Klaniczay Júlia fordítása). In: Klaniczay Júlia és Szőke Annamária (szerk.): *Fluxus*. Artpool Művészetkutató Központ, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Bp., 2008. 203.

¹⁰ Persze találunk kivételeket: például mindjárt a sorozat 2-es számú darabjában, ahol az archoz közel tartott gyertyafény megsokszorozásából, az égető tűz közelségére adott reakciók, mimikai gesztusok egymásra úsztatott fázisképeiből rajzolódik ki az az önarckép, amelyet éppen a filmi montázs tesz kimerevíthetetlenné.

szerűen múltként élénk táruló jeleneteknek a hatása azonban éppen abban teljesebbik ki, hogy az előadó performatív megnyilvánulásai – szuggesztív erőként – egyszer csak keresztülhatolnak az időn, a távolságon, a mediális felületen, transzformációt hoznak létre, s késleltetve és egyfajta virtuális feltételezésben bár, de felébresztik a nézőben a jelenvalóság érzetét. Hogyan lehetséges ez?

A performanszokkal kapcsolatosan közhellyé vált az a nézet, mely szerint azok – élőművészeti alkotásokként – magát a megtestesülést viszik színre. Ellentétben a színházzal, a performanszban nem teremődik fiktív alak: az előadó a saját egyedi testét viszi színre. A performanszművészet kezdeti időszakában különösen gyakoriak voltak az önsebesítésre irányuló, rituális elemekkel színezett, erőszakos akciók (gondoljunk például a bécsi akcionisták, Marina Abramovic vagy Chris Burden előadásaira), amelyek a testhatárok támadásával a nézőkre olyannyira felkavaró hatást gyakoroltak, az észlelés olyan „erős fiziológiai, érzéki, energetikai és motorikus reakcióit” indították be, hogy óhatatlanul felébredt bennük saját testük és életük féltése. Az egzisztenciális fenyegetettség ily módon átragadt az előadóról a nézőre, mintegy megfertőzte őt, a közös élmény pedig felborította azt a színházi kétvilág-konstrukciót, amely az imaginárius (az előadásbeli) és a valóságos (a néző térbeli és időbeli jelenéhez kötődő) élet közé határvonalat állít. Mindez azért történhet meg, mert a performer saját testét nem mint műalkotást, nem mint bevégzett holttestet teszi látványossággá, hanem végbe viszi rajta a megtestesülés folyamatait. A nézőnek ezen keresztül lehetősége nyílik megtapasztalni saját (szintén) performatív módon létrejövő testét.

Mindazonáltal – ahogyan arra Fischer-Lichte maga is rámutat – e folyamat mögött nem pusztán a sebezhető hústest önmagára irányuló tapasztalatát kell keresni.¹¹ A megtestesülés ugyanis éppen annyira testi, mint szellemi aktus, amely nem következhet be a performerből eredő „kisugárzás”, azaz annak az erőnek a kiterjesztése nélkül, amely a fertőzést végső soron elindítja. E kisugárzás révén a néző az előadó intenzíven feltáruló, jelen idejű létét úgy érzékeli, „mint varázslatos áramütést”, mint „aurát”, amelyet magába szív. A fertőzés révén a performerben felgyülemlő energia átruházódik a nézőre, majd az onnan vissza, cirkulálásba kezdve a két fél között. Azaz az előadó nem egyszerűen átéli, hanem energiával telten teremti meg a saját testiségét: „teste testesült szellemként (*embodied mind*) mutatkozik meg”.¹² A megtestesülés folyamatában felgyülemlő szellemi ilyenkor valamiféle auraként szétáradó energiaként értelmeződik. Kérdés, hogy ez az energia valóban szellemi entitásnak tekinthető-e.

¹¹ A performativitás működés módjára vonatkozóan a fenti bekezdésben Fischer-Lichte gondolatmenetére hagyatkozom. Vö. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája* (Kiss Gabriella fordítása). Balassi, Bp., 2009. Főként: 106–150.

¹² E. F.-L.: *I. m.* 138.

Nyilvánvaló, hogy a technikai és elektronikus médiumok jelenlét-effektusai ennek a valós tér-időbeli élménynek a felidézésén, azaz egy látszaton alapulnak. Mégsem beszélhetünk arról, hogy ez a felidézés ne vezethetne el valós jelenlét-tapasztalathoz, hiszen a megtestesülés performatív folyamatai a nézőben végbemennek. Meglehető, sokkal erőteljesebb hatásokra és effektusokra van szükség ahhoz, hogy a néző valóban eljuthasson ezekhez az élményekhez. A jelenlét erejének ugyanis át kell hatolnia a virtuális és a valós tér közötti különbségen, amely nem egyszerűen egy időbeli és térbeli elhatárolást jelent, hanem ontológiai differenciát.

Miképpen történhet meg ezen differencia, ezen távolság átlépése? Az aura benjamin fogalma támpontokat adhat a válaszhoz. Walter Benjamin ebben a fogalomban talált rá a távolság és a jelenlét dichotómiájának a feloldására: „valamely távolság egyszeri megjelenése, ha mégoly közel legyen is”.¹³ Az aura egyfelől a távolság érzékelését nyújtja, másfelől viszont lehetővé teszi a távoli dologból vagy személyből kiáradó energia jelenvalóságának a megtapasztalását. Ennek alapján lehetségesnek kell tartanunk, hogy egy videóra vett performansz ugyanúgy előidézheti a befogadó megtestesülését, mint ahogyan a térben valóságosan jelenlévő test energiái előidézik azt. Jóllehet Benjamin Pirandello leírását idézi ennek kapcsán, aki arról beszél, hogy a színész „[m]ély szorongással éli át azt a megmagyarázhatatlan őrületet, amely attól támad, hogy teste széthulló, tűnékeny jelenséggé válik, amelyet megfosztanak realitásától, életétől, hangjától és a mozgás közben maga keltette zajoktól, hogy néma képpé váljék”. Ennek nyomán véli úgy a német gondolkodó, hogy a filmben az ember, aki bár egész személyével van jelen, arra kényszerül, hogy aurájától megfosztva fejtsen ki hatást. Az aurát úgy is leírja Benjamin, mint az ember „Itt és Most-ját”, amelyből „nem létezik róla másolat.” Benjamin szerint a filmipar az aura elsorvadására a sztárkultusz felépítésével válaszol. De egy videóperformansz esetében nyilvánvalóan nem erről van szó! Nem az aura hiányáról és különféle technikákkal és protézisekkel való pótlásáról, hanem az aura egy másfajta megnyilatkozásáról, mégpedig olyan megnyilatkozásáról, amely lehetővé teszi, hogy újradefiniáljuk a fogalmat.

Az aurának, mint megállapítottuk, lényegi vonása, hogy a fizikailag meghatározott téren és az ontológiai elválasztottságot teremtő időn is képes keresztülhatolni – amit azért tarthatunk egyáltalán lehetségesnek, mert az aurához nem társítjuk a materiális-testies jelenlét sajátosságait. Jóllehet az aurát nem is értelmezhetjük másként, csakis energiamezőként, azaz fizikai jelenségként.

Mindazonáltal tény, hogy az előadó részéről szükség van egy koncentráltabb, egy erőteljesebben megnyilatkozó jelenlét megteremtésére ahhoz, hogy az energia áthatolhasson a különböző tér- és idősíkokon, hogy az aura valóban

¹³ Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában*. In: Uő: *Kommentár és prófécia* (Barlay László és mások fordítása). Gondolat, Bp., 1969. 308.

kiterjedéssé váljon. Szirtes rövid időtartamú (1-2 perces) videói a jelenlét kiterjesztését az extatikus Én-állapot megteremtésével és reprezentációjával érik elő. Nézzük, miképpen!

Performanszainak legtöbbje a cselekvéssorok ismétlésére épül. A mindennapi testhasználatban ilyesféle repetitív magatartás nem tapasztalható, így már eleve különlegesnek tűnik az elénk táruló eseménysor, annak ellenére, hogy a legalapvetőbb emberi gesztusokat látjuk. A cselekvéssort végző ember, aki természetesen maga a művész, szuggesztív hatást vált ki – a szuggesztíó ebben az esetben az energikus testként való megvalósulást jelenti. Ehhez a hatáshoz lényegi módon járul hozzá a ritmus: a mozdulatok, valamint a környezeti, tárgyi, testi zörejek ritmusa. A ritmus arra jó, hogy egyfelől megtörje és átalakítsa a hétköznapi észlelés rendjét, másfelől a nézőt olyan meditatív állapotba jutassa, amelyben az észlelései kiélezetteké válnak. Ez a kiélezettség vezetheti el aztán abba az extatikus állapotba, melyben lehetővé válik egy másik ember jelenlét-közvetítő aurájának az érzékelése és befogadása. Erőteljes hatást érnek el ezek a jelenetek azáltal is, hogy a valóság részleteit kiegészítik abszurd és artisztikus elemekkel: szokatlan, illetve a művészeti kifejezésből átemelt tárgyakkal és alkotói eszközökkel. Ez a fajta reflexív alkotói magatartás a performanszművészet másik gyökeréig, a happeningig vezethető vissza, melyben egyszerre munkál az élet közvetlen felmutatásának és szenvedélyes átalakításának a vágya.

A 85-ös számú performanszban hangsúlyos szerephez jut a test befestése. Günter Brus 60-as évekbeli akciói juthatnak eszünkbe előképként, amikor is a művész a tárgyak, a környezet, a tér, a másik ember és a saját test befestése révén radikális módon kérdőjelezte meg a festészeti konvenciókat. Ám Szirtesnél másról van szó. Ugyanis nem önátfestés történik ebben az alkotásban (mint ahogy a többiben sem): a hétköznapi kontextushoz képest idegen elem, a festék egy külső erő hatására kerül a testre – ha tetszik agresszió eredményeként. A festék rácsapódik az arcra, a bőrre, beszennyezi és elborítja a testet. Vagyis a mosakodó ember önmagára irányuló tevékenysége éppen, hogy nem az átalakítást célozza, hanem a megtisztulást. A megtisztulást óhajtó embernek le kell vetkőznie, mezítelenné kell válnia, hogy aztán a mosakodással leválaszthassa magáról azt, ami szennyként, idegen anyagként ráakódott. Nem átalakulni, nem mássá (jobbá vagy rosszabbá) változni akar, hanem *tiszta önmaga* lenni, és akként mutatkozni meg. A közhelyesnek tűnő megtisztulás-metaforába ott lép be a meghökkentésre épülő igazság-paradoxon, amikor lelepleződik a játék: a mosakodó ember nem a tisztaság, nem valamiféle ideális, vágyott és óhajtott állapot eléréséért végzi a tevékenységét, hanem éppenséggel azért, hogy felkészítse testét a feketeség érkezésére. A mocskok kívülről érkeznek, mégse tiltakozik ellene, hanem szinte várja a „mocskok” általi beszennyeződést. Amikor felemeli a fejét, s megadón tűri a mind sűrűbben záporozó szennyfoltok csapódásait a bőrre, amikor először nem is tudja az idegen anyag arcát beborító rétege miatt kinyitni a szemét, akkor arcán nem elutasítást, hanem megnyugvást

látunk. Az a pillantás pedig, amellyel a kamerába és közvetve a néző szemébe néz, szuggesztív, mélyre hatoló pillantás. A performer önmagát ebben a kitárulkozásban lemeztelenítve és besározódva mutatja fel – e megadás miatt hat gesztusa erőteljesnek. Már nem megrendezi, hanem átadja magát: elfogad. A jelenlétvé válás ereje az önfelmutatás gesztusának hitelességén múlik.

De számunkra mindebben most nem a hitelesség problémája jelenti a legfontosabb kérdést! Hanem az, hogy mit is jelent az aura, mint kiáradás? Hogyan képes a jelenlét átterjedni egyik szubjektumról a másikra – esetünkben ráadásul egy olyan nézőre, aki az önmagát felmutató-megteremtő személytől térben és időben el van választva?

Mi az, ami ilyenkor a testi elkülönültségen, a térbeli és időbeli különbségen áthatol? Fischer-Lichte energiáról beszél. Ugyanakkor megjegyzi, hogy a kifejezést „nem a fizikában világosan meghatározott fogalom értelmében” kell használni, „hanem csak közelítő értelemben”.¹⁴ Pedig hát mi másról is lehetne itt szó, ha nem éppen a fizikailag ható és fizikailag igenis megragadható energiáról? „A néző testileg érzékeli azt az energiát, amely a játékosból sugárzik, és rá vetül vissza” – írja aztán (kicsit később) Fischer-Lichte is.¹⁵ Ez az energia egy színházi előadásban vagy egy hagyományos performanszban szinte tapinthatóvá válik, mert ott *izzik*, ott cirkulál játékos és néző között. Ezt az energiát a szubjektumok között megteremtődő közös mező teremti meg és tartja fenn. Ugyanakkor lényege mégsem az egybeesésen alapul, hanem a távolságon, amelyet szüntelenül át kell lépnie, amelyet szüntelenül közelséggé kell átváltoztatnia. Egy videoperformansz esetében a távolság fizikailag áthatolhatatlannak tűnik, hiszen nemcsak térbeli, hanem időbeli távolságról is szó van, ami ráadásul ontológiai differenciába, azaz testi és virtuális különbségébe csap át. Mégis ugyanazzal a jelenséggel állunk szemben, mint amivel például egy színházi mű esetében. Hiszen ugyanúgy két vagy több szubjektum (játékosok, nézők) egymástól való elválasztottságának a felszámolása történik meg. A felszámolást a közös energiamező, valamint az abban auraként szétáradó jelenlét teszi lehetővé, amely létrehozza a köztes szubjektivitást – a performatív események közös alanyát.

¹⁴ Vö: *I. m.* 80. (38. lábjegyzet)

¹⁵ Uo.