

GADÓ FLÓRA

JÁTSZD ÚJRA...!

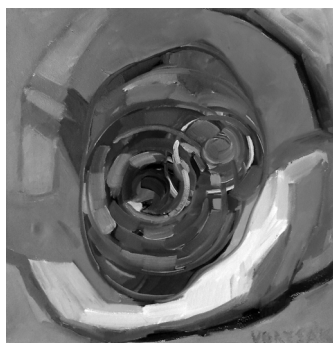
Kísérlet a művészi újrajátszás fogalmának meghatározására

Bevezetés

■ Az alábbiakban a művészi újrajátszás mint kortárs képzőművészeti gyakorlat bemutatására teszek kísérletet. Az első részben a hagyományos, történelmi újrajátszással összevetve definiálok annak művészek által gyakorolt változatát, mely folyamat a múltidézés és a műfeldolgozás széles skáláján helyezkedik el. Ezt követően az újrajátszás és a performativitás kérdését vizsgálom és azt az utat, amelyik a testi megjelenítéstől a rögzített képig ível. Végezetül kissé elmozdulva a megszokott elemzési szempontoktól, a művészettörténet ily módon való feldolgozására szeretnék röviden kitérni.

A múltidéztől a műfeldolgozásig

■ A művészi újrajátszás (*artistic re-enactment*) a 2000-es évekre jellemző, meghatározó jelentőségű kortárs művészeti tendencia, amelyet a műfeldolgozás egyfajta kritikai formájaként és egyben stratégiaként tartanak számon. Ezeket a történelmi, művészet- és kultúrtörténeti, illetve személyes eseményeket alapul vevő alkotásokat megkülönböztetjük a hagyományos, korhűsége törekvő történelmi újrajátszástól (*historical re-enactment*). Feltehetőleg az újrajátszás fogalom 2000-es évekbeli gyors elterjedése is közrejátszott abban, hogy nincs teljes konszenzus arra nézve, hogy milyen eltérő tendenciák kapcsán használható még ez a kifejezés, és gyakran észrevehető, hogy a képzőművészet, a színház,



A művészi újrajátszások nem rekonstruálendő egészként tekintenek a múltra, és nem az autentikus környezet megteremtése a fő céljuk, hanem a fragmentáltság, a több nézőpont együttes megjelenítése, a kisebbségi, elnyomott történetek beemelése, a személyes és a kollektív emlékezet ütköztetése.

a tánc és a filmművészet elméletírói nem ugyanazt értik alatta.¹ Sokszor a műalkotások sem sorolhatók be egyetlen médiumba vagy műfaji határok közé, mivel hibrid, köztes státuszban jelennek meg.

Az újrajátszás fogalmának tudatos használata a műltfeldolgozás viszonyrendszerében szorosan kötődik Robin G. Collingwood angol történészhez, aki a *Történelem eszméje* (1946) című könyvében ír erről hosszabban.² A *történetírás mint a múltbeli tapasztalat újraélése* című fejezetben vázolja, hogy a történész feladata – annak érdekében, hogy megértse, mi miért történt – a múlt eseményeinek gondolatban való újraélése.³ Maria Muhle német filozófus esszéjében ennek kapcsán írja, hogy csak akkor szerezhető megfelelő tudás a történelemről, ha újragondoljuk/újrajátsszuk fejben azokat a döntési helyzeteket, amelyek az eseményekhez vezettek.⁴ András Editet idézve ez az újragondolás sosem egy passzív folyamat, hanem aktív és kritikus mozgást tételez.⁵ Noha Collingwood teóriáját sok bírálat érte, a művészi újrajátszásokat felfoghatjuk az angol történész által leírt mentális folyamatok performatív megvalósulásának is.

A művészi újrajátszás értelmezése előtt érdemes röviden kitérni a történelmi újrajátszásra illetve a rokonságokra és az alapvető különbségekre. A különböző hagyományőrző társaságok, egyesületek által szervezett történelmi újrajátszások során a résztvevők beöltöznek egy adott kor szereplőinek, és felelevenítenek például egy csatát, ütközetet. Európában már a 17. században rendeztek újrajátszásokat, de a 19. században váltak csak népszerűvé: ekkor élénkült meg a közép-kor iránti érdeklődés, lovagi tornákat és ünnepeket adtak elő. Később olyan emblematikus csatákat ismételték meg például, mint a napóleoni háborúk ütközetei, vagy később az 1960-as években az amerikai polgárháború. Az első újrajátszásként a Téli Palota ostromának „előadására” (1920) szoktak hivatkozni.⁶ A rendező, Nyikolaj Jevreinov az 1917-es októberi forradalomnak kívánt emléket állítani, amelyről azonban nem maradt fenn semmilyen dokumentum. A Téli Palota ostromának ezen teátrális, tömegrendezvényyszerű ábrázolása szolgált Eisenstein kiindulópontjául, amikor az *Október* (1927) című filmjét forgatta. A rendező az „eredeti” eseményről készült rekonstrukciót, ha tetszik történelmi újrajátszást használta fel, és filmjének köszönhetően ez lett a kollektív emlékezetben tovább élő kép a forradalomról.

Jerome de Groot irodalomtörténész megfogalmazásában az újrajátszás a történelem másfajta olvasatára, befogadására és megértésére épít, amely a közvetlen testi tapasztalat miatt „elemibb” erővel hat, és csökkenti a történelemtöredékek által hangsúlyozott távolságot jelen és múlt között.⁷ A hagyományos történelmi újrajátszások célja a múltba való alámerülés, a közösséghez való tartozás érzetének megerősödése, és jellemzője a rítusjelleg valamint az autenticitás fontossága. Legyen szó élő vagy filmes feldolgozásról, különböző mértékben, de mindig a pontosságon, a hitelességen van a hangsúly, a ruhák, a díszletek eredetiségén, a modern eszközök (pl. szemüveg, mobiltelefon) elhagyásán. Ez a fajta megközelítés a történelmet még egészként rekonstruálható egységnek fogja fel és tiszteletben tartja az „eredeti” eseményt. Noha közös vonás, hogy a játék során közelebb kerülhet hozzánk – a nézőkhöz vagy a résztvevőkhöz – a történelem, a művészi újrajátszások a múltidézést legtöbbször kritikusan végzik.

A művészi újrajátszás alapja a történelmihez hasonlóan az ismétlés, azonban nem használhatjuk minden ismétlésen illetve rekonstrukción, kisajátításon alapuló műre ezt a kifejezést. Robert Blackson amerikai kurátor megjegyzése jól rávilágít erre az ellentmondásra: „Minden újrajátszás ismétlés, de kevés ismétlés

válk újrajátszássá.”⁸ Pusztán az ismétlés folyamatán alapuló, gyakran akár egy gesztus vagy formai motívum repetíciójára épülő műveket túlzás lenne újrajátszásnak nevezni, mivel ezek nélkülözik egyrészt a múlt feldolgozására való törekvést, másrészt az ismétlésen keresztüli újraértelmezést.

A művészi újrajátszások nem rekonstruálandó egészként tekintenek a múlt-ra, és nem az autentikus környezet megteremtése a fő céljuk, hanem a fragmen-táltság, a több nézőpont együttes megjelenítése, a kisebbségi, elnyomott történe-tek beemelése, a személyes és a kollektív emlékezet ütköztetése. Nem szükséges, hogy a történet valamilyen jelentős eseményt elevenítsen fel, akár egy szemé-lyes történet, konfliktus, szituáció is lehet a kiindulópont, melyet a megismétlés során tágabb összefüggérendszerbe helyeznek. A művészi újrajátszás egyik fő ismérve a jelenre vonatkozás és az időrétegek ütköztetése. Ahogy a téma egyik szakértője, Inke Arns német művészettörténész és kurátor összefoglalja: „A mű-vészi újrajátszások nem igenlő megerősítései a múltnak, hanem a jelen kérdése-it vetik fel olyan történelmi események által, amelyek kitörölhetetlenül beleír-ták magukat a kollektív emlékezetbe.”⁹ Tehát ezek a feldolgozások sosem pozitív megerősítést, hanem mindig egyfajta kritikai alappozíciót tételeznek fel, a jelen perspektívájából, a jelenre való hatás szándékával. Arra keresnek választ, ho-gyan gondoljuk újra a múlt berögzült mintázatait, és kérdezzünk rá újra a mai tudásunkkal. Noha a történelmi újrajátszás is szükségszerűen a jelenből tekint a múlt-ra, mégis legtöbbször hiányzik belőle az analitikus, rákérdező és dekonst-rukciós szándék, amely viszont a művészi újrajátszások sajátja. A történelmi újra-játszáshoz gyakran nacionalista, revizionista és melankolikus mentalitás társul, és ez a kortárs képzőművészet számára is inspiratív terep lett, de inkább abból a perspektívából, hogy miként lehet ezt a konzervatív műfajt kísérleti módon újragondolni.

A művészi újrajátszások gyakran a „hivatalos” emlékezetből kimaradt vagy éppen eltorzított történeteket szeretnék más nézőpontból bemutatni. Több elmé-letíró kiemeli a többnézőpontúság gondolatát: a művészek a szinguláris nar-ratívák felvázolása helyett az igazságok pluralitására helyezik a hangsúlyt. Ehhez járul egyfajta felszabadító, emancipatorikus, terapeutikus¹⁰ törekvés is, a margi-nalizált kisebbségek, elnyomott népcsoportok kaphatnak szót és mondhatják el saját történetüket, egyfajta alternatív történelmet generálva. A múltfeldolgozás-nak ez a stratégiája persze csak erőteljes önreflexióval működhet, mivel fontos re-agálni arra a tényre is, hogy miért maradtak ki bizonyos történetek, milyen pozí-cióból emeljük be azokat újra, és mindez milyen hatással lehet a jelenre.

Megállapítható, hogy az újrajátszások egyszerre rendelkeznek egyfajta köze-lítő és távolító effektussal. Az ismerőség érzete és a részvétel közel hozzák az eseményt, ugyanakkor sokszor a mű mediatisáltsága, visszautaló és komplex beszédmódja távolíthat el a történetéstől. Arns egyenesen az újrajátszás parado-xonának nevezi ezt az ellentétes hatásmechanizmust.¹¹ Anke Bangma holland művészettörténész egyik fő kritikája is az elidegenítésre, a túlzott távolságtar-tásra vonatkozik – a többszörös reflexió, a posztmodern intertextualitás, a sok háttértudást igénylő mű elképzelhető, hogy végül éppen abban vall kudarcot, ami a célja volt, vagyis hogy újfajta értelmezési keretet vezessen be.¹²

Az utóbbi években az újrajátszások kontextusában megfigyelhető a doku-mentarista irány és a fikció összemosása. András Edit úgy véli, hogy míg a 2000-es évek első felében a múltbeli események testileg való közvetítése áll az újra-játszások középpontjában, addig egy évtizeddel később megjelennek a fikciós

elemek, és hangsúlyos szerepet kap a képzelet.¹³ A kortárs diskurzus már nem abszolutizálja az emlékezetet vagy például magát a szemtanút, hanem a dokumentum és fikció keveredése által még jobban elbizonytalanítja a nézőt a történelem hitelességét illetően.¹⁴ András példaként KissPál Szabolcs *Szerelmes földrajz* (2012) című dokufikcióját (*docufiction*) elemzi,¹⁵ amely a Trianonhoz kötődő, traumával és tabuval övezett nézeteket gondolja újra és forgatja ki a hagyományos narratívájából. A művész archív dokumentumokat kever általa készített, de korabelinek beállított vagy manipulált anyagokkal, és az újrajátszás a filmes korpusz újravágását, rendezését jelentheti ebben az esetben.

A szakirodalom általában a hagyományos és a művészi újrajátszás szembeállítását hangsúlyozza. Ezen szétválasztás nyomán egyfajta „naív” műfajnak, a tömegkultúra részének tekinti a hagyományos újrajátszást, amelytől élesen elválik a művészi változat. Ez a fajta dichotomikus gondolkodás a diskurzust könnyen zsákutcába viheti és eltűnhetnek azok a párhuzamok, melyek a különböző motívációk ellenére a két típust összeköthetik egymással. Ilyen a már említett jelenre való reflexió, ami jellemezheti a hagyományos történelmi újrajátszásokat is, illetve a művészi újrajátszásokkal szükségszerűen összeforrt kritikai aspektus, amely azonban sok esetben lehet, hogy csupán felszínes gesztus. Noha a tipológia szempontjából kétségkívül hasznos ezen két típus ellentétbe állítása, sok munkában éppen az egymásra való hatásuk vizsgálata lehet az érdekes. Ilyen például Jeremy Deller: *Az orgreave-i csata* (2001) című alkotása. A művész az 1984-es bányászstrájk újrajátszásakor, munkájába egyaránt bevonta az egykori résztvevőket, valamint a környék újrajtászó társaságainak tagjait, hogy ismételjék meg a rendőrök és bányászok véres összecsapását.

A múlt megelevenítése – a testtől a képig

■ A művészi újrajátszások másik fontos jellemzője – ami az angol megnevezésében (re-enactment) még jobban tetten érhető – a performatív jelleg. Az újrajátszás mint performatív aktus magában hordozza a múlt megtestesítésének, az eljátszás során létrejövő jelenné tételnek az igényét. Dánél Mónika tanulmányában¹⁶ ezt az eljátszott szerepet egyfajta „korporeális tapasztalatnak” nevezi, amelyben a játék/játszás nem csak szerep, hanem valódi részvétellel alakul.¹⁷ Arns a lényegi különbség ellenére párhuzamot von az ún. élő történelem, az élő szerepjáték és az újrajátszás között, amelyek „oly módon engednek belépést a történelembe, történelmekbe a belemerülés, a megszemélyesítés és az empátia révén, amilyen módon a történelemkönyvek képtelenek.”¹⁸ A személyes átélés révén a távoli történelmi esemény egyéni tapasztalattá válhat, mely nyomot hagy a testben és ezáltal megváltoztathatja a résztvevő percepcióját.¹⁹ A testi tapasztalat a befogadóban közvetve is létrejöhet: a másik részvételét figyelve elindulhat az az egyszerre közelítő és távolító mozgás, amelyet Arns az újrajátszások egyik alapvetésének nevezett.

Úgy vélem, hogy a fentiekben összefoglalt szempontok nemcsak a szigorú értelemben vett eljátszáson/játékon alapuló, hanem a szövegekőzpontú művekre is vonatkoznak, mivel a játék és a beszéd fogalmait az alkotásokban nem lehet elválasztani egymástól. Annak ellenére, hogy bizonyos munkák nélkülözik a (színeszi) játékot, a beszéd önmagában is performatív cselekedet, amely talán kevésbé direkt módon, de ugyanúgy újrajátszásnak tekinthető. Esterházy Marcell munkája (*Feled az ember, tudod?*, 2015) jó példa erre: a képernyő sötét, nem lá-

tunk rajta semmit, viszont egyszerre halljuk a művész nagyapját, amint visszaemlékezik a második világháború időszakára és a művészt, aki ugyanezt az általa megtanult szöveget ismétli. Itt a test immár közvetve van jelen, csak a hang „maradt” belőle.

Ehhez a kérdéskörhöz kapcsolódik az is, hogy kik vesznek részt az újrajátzásban: az egykori szereplők, esetleg családtagok, hozzátartozók, barátok vagy kívülállók, például civilek, színészek, azaz olyanok, akik csak közvetetten kapcsolódnak az eseményhez. Hiszen más lehet a hatása a játék és a befogadás szempontjából is, ha valaki saját magát alakítja: megváltozik a műalkotás „tétje”, sokkal erőteljesebben jelenik meg benne az emancipatorikus illetve terapeutikus jelleg, míg ha más játssza ezeket a szerepeket, önkéntelenül távolság(tartás) figyelhető meg. Előbbire kevesebb esetet találhatunk, de jó példa Pierre Huyghe: *The Third Memory* (2000) című videómunkája, amelyben a börtönből szabadult egykori bankrabló, a róla készült film (*Kánikulai délután*, 1975) emlékeivel és a hivatalos narratívával küszködve saját álláspontját próbálja meg elmondani a történeletről. Utóbbira pedig számos olyan munkát találhatunk, ahol például egy művészcsoport vállalja magára az újrajátzást, ismert és korai alkotás az *Eternal Frame* (1975), amelyben a T.R. Utcho és az Ant Farm kollektíva ismétli meg a John F. Kennedy elleni merényletet.

Tovább árnyalja az újrajátzások és a performativitás viszonyát, amikor egy valós eseményhez kikutatott forrásanyag nem pusztán másodlagos, járulékos szereppel vagy inspirációval bír, hanem az újrajátzás éppen az archív (írásos vagy képi) dokumentumok alapján történik. Tehát a mű azokra épít, illetve szó szerint felhasználja ezen anyagokat (lásd: verbatim színház), és az akár jelentéktelennek tűnő részletek felnagyításával próbál tágabb összefüggéseket megmutatni. Az adott archív anyag a játék, eljátszás során tulajdonképpen „megelevenedik”, a test válik annak hordozójává, gyakran egészen metaforikus módon a szöveg ráíródik a testre. Erre használatos a „test mint archívum” (*body as an archive*²⁰) fogalma, ahol összeér egy hagyományosan a múltat rögzítő apparátus (archívum) egy jelenorientált, performativitáson alapuló gyakorlattal (újrajátzás).

Eugenio Viola olasz kurátor és teoretikus Karol Radziszewski munkáira használja ezt a fogalmat.²¹ A lengyel művész *Kisieland* (2012) című projektjében a szocializmus utolsó éveiben, magánlakásokban titokban tartott drag performanszokat játszat újra ma egy fiatal fiúval, az egykori szervező (Ryszard Kisiel) visszaemlékezése, archívuma, fotógyűjteménye és nem utolsósorban instrukciói alapján.²² Az újrajátzás nemcsak a szocializmus tabutémáit – mint amilyen a homoszexualitás volt – dolgozza fel, hanem közvetett módon rávilágít Lengyelország aktuális politikai és társadalmi helyzetére is. Dánél Mónika pedig Irina Botea román művész *Auditions for a Revolution* (2006) című videómunkája kapcsán foglalkozik az archívum kérdésével. A művész amerikai egyetemistákkal játszatja újra az 1989-es forradalom történéseit korabeli tévéfelvételek alapján. A nyelvi nehézségek, a teljesen eltérő kultúra és társadalmi közeg ellenére a fiatalok megpróbálják megérteni és megtapasztalni a számukra ismeretlen történéseket. Itt a test mint archívum fogalma annyiban változik, hogy már eleve mozgóképes archívum a kiindulópont. Ahogy Dánél összefoglalja: (az amerikai diákok) „A saját jelenükbe/testükbe ültetik/írják bele az idegen esemény gesztustárát. [...] Hangzó/gesztikuláló testükkel mintegy kiterjesztik/átfordítják a múltbeli romániai történések archív felvételeit saját életterükbe.”²³ Ezzel visszaérünk ahhoz, hogy az újrajátzást mint alapvetően per-

formatív eseményt tételezzük, amelyben a test válik a múlt és jelen közti közvetítővé, egyfajta „élő archívummá”.

Továbbgondolva az archív anyagok performativitásának kérdését és az újrajátzások képekhez (dokumentumokhoz) való viszonyát, eljuthatunk az újrafotózások problémaköréig. Ezek már valamilyen meglévő fotót dolgoznak fel/át fotografikus eljáráson keresztül és felmerül, hogy az újrafotózás kifejezés alkalmazható-e még erre a határterületre, vajon nem tágítjuk-e ki túlságosan ezáltal az újrajátzás fogalmát. Ide tartozik például Zbigniew Libera *Positives* (2002–2003) című sorozata, amelyben klasszikus sajtófotókat manipulál és a traumatisztikus képeket „pozitív” töltetű történésekké alakítja át. Az időalapú megközelítésekkel ellentétben a fotó az állóképek használatával önkéntelenül átértelmezi az újrajátzás fogalmi kereteit, ráadásul sokkal nagyobb hangsúlyt helyez a médiumra és magának a képnek a manipulációjára, mintsem a múltfeldolgozásra. Úgy tűnhet, hogy pusztán egy technikai rekonstrukcióról, a médiummal való játékról van szó, és noha magában a műalkotásban itt sincs szó játékról, performatív eseményről, ha a fotó készítésének folyamatára gondolunk, akkor már mégsem olyan távoli az újrajátzással való kapcsolat. Ahogy Perenyei Mónika összefoglalja: „a fényképezést (nem a fényképet!) pedig egy a tér-időben zajló performatív eseményként értjük meg. (...) a fényképezés performatív eseményében a képek szereplői is aktív részvevői a fényképezés többszereplős játékanak. Megkérdőjeleződik a fényképezéshez hagyományosan társított kizárólagos szerzői nézőpont, illetve a képek egy többszereplős performatív aktus során születnek meg. Az exponáló preferenciái mellett a képet a megjelenítésben résztvevők szándéka, elképzelése és folyamatos interakciója is alakítja.”²⁴ Ezen megközelítés alapján jogosnak érzem, hogy a művészi újrajátzások keretében egyfajta mellékszálként, de tárgyaljuk a fotografikus újrajátzások azon fajtáit, amelyek a képiség kikezdsén túl valamilyen módon érzékeltetik a kiválasztás, a folyamatosság és az időrétegek egymásra íródásának összefüggéseit.

A történelemtől a művészettörténetig

■ A művészi újrajátzásokat más szempontok szerint is csoportosíthatjuk: megkülönböztethetjük a performansokat vagy más műalkotásokat megismétlő, újragondoló munkákat a korábbiakban is tárgyalt kollektív és személyes emlékezetten alapuló történelmi (vagy mikrotörténeti) eseményeket feldolgozó alkotásoktól. A performans újrajátzásokban általában fiatal művészek ismétlik meg az 1960-as, '70-es évek kultikus előadásait, akcióit. Azon túl, hogy ez radikálisan felülírja a klasszikus performanselmélet szerinti megismételhetetlen egyediség, efemeritás és a jelenlét fontosságát,²⁵ tematizálja azt a problémát is, miszerint nem áll rendelkezésünkre kellő mennyiségű (és minőségű) képi dokumentáció a 20. század második felében előadott performansokról, ezért sokszor a leírások alapján a képzeletünkre vagy szemtanúk beszámolóira tudunk csak hagyatkozni. A performans újrajátzások esetében vita tárgyát képezi, hogy azok mennyiben tekinthetők a hatvanas-hetvenes évekbeli munkák pusztá rekonstrukciójának, nevezhető-e ez a stratégia hommage-nak vagy éppen kritikus, ironikus újragondolásról van szó, esetleg a kettőről egyszerre.

Izgalmas szempont a kortárs művészek viszonyulása a művészettörténeti kánonhoz: ez a pozíció is a jelen megértésére törekszik a múlt – egy konkrétan művészi – példáján keresztül. Felvetődik a kérdés, hogy mennyiben születik új per-

formansz ilyen esetben, mennyiben van szó az „eredeti” módosításáról/másolatáról. Sokat hivatkozott példa Marina Abramović *Seven Easy Pieces* (2005) című projektje, melynek keretében hét estén keresztül a New York-i Guggenheim Múzeumban olyan művészek akcióit, performanszait ismételte meg, mint Bruce Nauman, Valie Export vagy Joseph Beuys, illetve egy saját, korábbi művét is újragondolta. A hét eltérő eljátszási stratégián keresztül Abramović tulajdonképpen kanonizálni kezdte a performansz-művészetet, létrehozta saját kritikai értelmezését és egyben aktualizálta is a munkákat. A performansz újrajátszás, vagy re-performansz abban is rokon a fentebb tárgyalt, történelmi eseményt alapul vevő művészi újrajátszásokkal, hogy mindkettő kritikai, szubverzív alaphelyzetet teremt. A performansz újrajátszások már pusztán létükkel is kritizálják a klasszikus performanszelméleteket, és nem hisznek az egyszerűség, eredetiség, megismételhetetlenség fontosságában. A művészi újrajátszások másik csoportja ugyanilyen kritikusan áll hozzá a kanonizált történelemképhez. Noha jogos a két irányzat megkülönböztetése, azt gondolom, hogy téves az a feltételezés, hogy a performansz újrajátszásokat olyan műveknek képzeljük el, amelyeket pusztán a tiszteletadás és a kíváncsiság vezérel.²⁶

De hogy működhet ez a fajta megkülönböztetés? Mechtild Widrich osztrák teoretikus esszéjében rákérdez arra, hogy vajon egy történelmi esemény újrajátszása egyenrangú-e egy időben flexibilis (művészeti) esemény re-performálásával?²⁷ Ugyanarról a jelenségről beszélünk, azaz, mindkét esetben egy múltbeli esemény rekonstruálódik a jelen szempontjából? Szövegének címe is találó: „is the »re« in re-enactment the »re« in re-performance?” Az alábbi módon tesz különbséget a két irány között. „Egyrészt van a *re-enactment*, egy történelmi esemény újraalkotása, van hogy edukációs célból, van hogy azért, hogy újraéljük a múltat, vagy hogy újrarajzoljuk és része legyünk a történelemnek mint egyén vagy egy kollektíva tagja, vagy hogy feldolgozzunk egy traumát. És van a *re-performance*, amikor a művész előadhatja saját performanszát egy új kontextusban, vagy ugyanazt eljátszhatja valaki más, lehet mindez hódolat a nagy elődök felé vagy átdolgozás és nem utolsósorban egy arra mutató gesztus, hogy a világ performanszhoz való viszonya megváltozott.”²⁸ Widrich szövege alapján arra lehet következtetni, hogy noha eltérő lesz a műalkotás, a motivációk, a célok mégis lehetnek tág értelemben hasonlóak.

Számos munkában a performansz újrajátszás egy tágabb művészet- és kultúr-történelmi kontextusba ágyazódik. Jó példa erre Alexandra Pirici és Manuel Pelmuș, akik az 55. Velencei Biennále Román Pavilonjában a biennále történetének ismert és kevésbé ismert munkáit játszották újra *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennial* (2013) címen. Noha a művészek többször választottak pl. happeninget, sok esetben viszont már nem egy performatív munka ismétlődött meg, hanem akár egy szobor vagy festmény. Ezáltal – Karol Radziszewskihez hasonlóan – egy furcsa köztes műfajban találjuk magunkat: nem „pusztán” performansz újrajátszásról van szó, hiszen a pavilonban a Velencei Biennálén bemutatott teljesen más médiumú, korábbi munkák elevenedtek meg, tehát a biennále története, művészettörténelmi szerepe és a kurátorok változása vált hangsúlyossá, és ahogy a kísérőszövegben is olvashatjuk, egyfajta kritikai visszatekintést akartak nyújtani az alkotók a többnyire európai és amerikai művészek beválogatásáról, a biennále művészettörténetre való hatásáról.²⁹ Ezt mégsem annyira történelmi eseményre, hanem a művészettörténelmi kánonra való reflexiónak tekinthetjük, ezáltal a munka valahol a két irány között helyezke-

dik el.³⁰ A fentiek alapján fontosnak tartanám, hogy a művészi újrarájátszáson belül megkülönböztessük ezt a két nagy kategóriát – a történelmi eseményeken és a művészeti eseményeken, pl. performanszon alapulókat – ugyanakkor lényeges, hogy ezeket ne tekintsük merev és zárt rendszereknek, hiszen számos alkotás épp a kettő között, vagy egymást elegyítve, egy hibrid műfajt létrehozva jön létre.

A fentiekből kitűnik, hogy a művészi újrarájátszás elterjedése a kortárs képzőművészetben milyen komplex kérdéskört nyithat meg a múltfeldolgozás kritikai törekvéseit illetően. Noha jelen tanulmány csak felmutat pár alapvetést a fogalom értelmezése kapcsán, befejezésül szeretném kiemelni, hogy a művészi újrarájátszások lényege éppen értelmezésük interdiszciplináris jellegében rejlik, mivel a művekben gyakran nehéz elválasztani egymástól a filmes, a színházi és a képzőművészeti műfajokat, médiumokat. Éppen ezért, noha ahogy arra már utaltam, minden iránynak saját szakirodalma van, a művek elemzése mégis ezek metszéspontjában vihető véghez. A művészi újrarájátszások mostani népszerűsége pedig jelzi, hogy a törekvés múltunk megértésére a jelen szempontjából folyamatos kihívásokat jelentő feladat.

■ JEGYZETEK

1. A színházban ide sorolhatjuk a verbatim („szóról szóra”) dokumentarista színházi irányzatot, a filmművészetben pedig a remake-ek kérdéskörét.
2. András Edit hivatkozik Collingwoodra, aki egy 1928-as előadásában használta először a kifejezést. Edit András: *Homage to the Half-Truth. Renationalization and Artistic Imagination in Hungary: Case Study*. In: Maria Hlavajova, Simon Sheikh (eds.): *Former West – Art and the Contemporary after 1989*. BAK-MIT Press, Utrecht-London, 2017. 195.
3. Robin G. Collingwood: *A Történelem eszméje*. (Ford. Orthmayr Imre) Gondolat Kiadó, Bp., 1987. 347–368.
4. Maria Muhle: *The Times of Reenactment From Minimalism to Time-Based Media*. In: Beatrice von Bismarck, Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schaffaff, Thomas Weski (eds.): *Cultures of the Curatorial: Timing – on the Temporal Dimension of Exhibiting*. Sternberg Press, Leipzig, 2014. 56.
5. András Edit: i.m. 195.
6. Inke Arns: *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. 5. <http://en.inkearns.de/files/2011/05/HWRI-Arns-Kat-2007-engl.pdf> [utolsó letöltés: 2017. 12. 30.]
7. Jerome de Groot: *Consuming History. Historians and heritage in contemporary popular culture*. Routledge, London-New York, 2009. 105.
8. Robert Blakson: *Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture*. *Art Journal* 2007 tavasz. 17. http://pages.akbild.ac.at/kdm/_media/_pdf/clausen/Blackson%20Once%20More.pdf [utolsó letöltés: 2017. 12. 30.]
9. Inke Arns: i.m. 2. idézi Dánél Mónika: *1989/Románia: újrarájátszás, archívum, történelmi esemény*. Híd 2016. 5. 6.
10. A traumaelméletek és az újrarájátszás kapcsolata bonyolult kérdéskört nyithat meg. Freud neve nemcsak az ismétlésben rejlő „unheimlich” kapcsán lehet releváns, hanem a pszichoanalízis és pszichoterápia kapcsán is eszünkbe juthat, ahol a trauma újraélése a feldolgozáshoz segítséget nyújtó módszerként jelenik meg. Azonban fontos azt is megjegyezni, hogy noha több művészi újrarájátszás dolgoz fel traumatikus eseményeket, a cél elsősorban nem a sebek feltépeése és az azt követő gyógyulási folyamat, hanem az esemény más szempontból történő kritikai értelmezése.
11. Arns: i.m. 8.
12. Bangma: i.m. 16.
13. András: i.m. 200.
14. Ez elvezethet egy másik dilemmához is. Míg KissPál munkájánál elmondható, hogy az esemény, amiből ő kiindult (Trianoni békeszerződés) valóban megtörtént, számos olyan munkával találkozhatunk, amely hasonló eljárással készül, de egy olyan eseményt állít be megtörténtnek és ezáltal újrarájátszhatóknak, ami nem történt meg. Ilyen például Rod Dickinson és Tom McCarthy *Greenwich Degree Zero* (2006) című munkája, melyben a greenwich-i obszervatóriumot 1894-ben ért sikertelen merényletet állítják be úgy, mintha az megtörtént volna. Az ilyen és ehhez hasonló munkák azzal együtt, hogy kibújnak a könnyű kategorizáció alól, még radikálisabban érvelnek a művészi újrarájátszások történelem-dekonstrukciójával azáltal, hogy amit kritikailag megvizsgálnak, az a szó klasszikus értelmében nem történt meg.
15. András: i.m. 197–201.
16. Dánél: i.m. 6.
17. Uo.
18. Dánél: i.m. 6. idézi Arnst
19. Dánél: i.m. 6.
20. Viola hivatkozik André Lepeckire, akinek *The Body as Archive – Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* (*Dance Research Journal*, Volume 42, Issue 2 (2012)) című tanulmánya fontos abból a szempontból,

hogy a szerző megállapítja: a kortárs tánc újrajátzásokban (hasonlóan a performansz újrajátzásokhoz) már nem tehetünk különbséget a test és az archívum között, a kettő egymásba olvad.

21. Eugenio Viola: *The Body as an Archive – Performance vs. Re-enactment and Re-performance*. In: Eugenio Viola (eds.): *Karol Radziszewski – The Prince and Queens. The Body as an Archive*. Centre of Contemporary Art Znaki Czasu, Torún, 2015. 26–36.

22. Interjú Karol Radziszewskivel: <http://tranzitblog.hu/igy-queer-elem-a-kultur-at-trojai-falo-strategiajaval/>

23. Dánél Mónika: *Széthangzó forradalom – Az 1989-es romániai történések újrajátzásai, remedializációi*. Metropolis 2016. 2. 40. (ez a tanulmány a Hídban megjelent szöveg átdolgozott változata)

24. Perenyei Mónika: *Fotográfia a múzeumban*, <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=925>, [utolsó letöltés: 2017.12.29]

25. Lásd: Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*. Routledge, London – New York, 2005.

26. Catherine Grenier könyvében megemlíti a Jens Hoffman által szervezett a *Little bit of History Repeated* című 2002-es berlini eseményt, amelyen csak fiatal művészek vettek részt performansz újrajátzásokkal. Az ő olvasatában ez a fajta újra interpretálás lehet hommage, kritika vagy paródia is, de mindenképp a médium aktualizálása az egyik cél. Felteszi a kérdést, hogy mit jelentett a performansz a hatvanas-hetvenes években és mit jelent ma? Így a kortárs művészek hommage-a mindig egyben saját korukra és felfogásukra való reflexió is, párbeszéd két stílus és korszak között. (Catherine Grenier: *La manipulation des images dans l'art contemporaine*. Éditions du Regard, Paris, 2014. 50.)

27. Mechtild Widrich: *Is the "Re" in Re-enactment the "Re" in Re-performance?*. In: Carola Dertnig and Felicitas Thun-Hohenstein (eds.): *Performing the Sentence – Research and Teaching in Performative Fine Arts*, Sternberg Press – Academy of Fine Arts Vienna, Wien, 2014. 140.

28. Widrich: i.m. 144–145.

29. https://issuu.com/an_immaterial_retrospective/docs/shortguide [utolsó letöltés: 2017. 12. 29]

30. Hasonló igaz azokra az alkotásokra is, amelyekre szintén nem mondhatjuk, hogy történelmi esemény a kiindulópontjuk, hanem inkább a kultúrtörténethez, társadalomtörténethez kapcsolódó történések. Vagy másképp fogalmazva, több művész olyan eseményeket vagy még inkább szituációkat játszat újra, amelyek nem voltak a szó klasszikus értelmében sorsfordítók, azonban a kiválasztás által mégis emblematikussá válhatnak. Jó példa erre az ír művész, Gerard Byrne videomunkája, a *New Sexual Lifestyles, A Man and A Woman Make Love*, (2012), amely a szexualitásról való beszédet tematizálja azáltal, hogy feldolgozza a Playboy 1973-ban megjelent egyik lapszámának vezércikkét, amelynek *New Sexual Lifestyles* volt a címe.

