

CZIRÁK ÁDÁM

# TUDOMÁNY ÉS MŰVÉSZET HATÁRÁN

Epizódok a lecture performance történetéből



How Heavy Are My Thoughts (video-still, 2003). Fotó: Nils De Coster

Míg az európai tudástörténet a művészi és akadémiai területek egymástól való éles elhatárolásán alapul, az elmúlt másfél évtized egyik legelterjedtebb előadói műfaja, a lecture performance kifejezetten arra tesz kísérletet, hogy összekapcsolja esztétika és episztemológia, elmélet és gyakorlat regisztereit, és megvilágítsa, mennyire elválaszthatatlan egymástól a tudomány és a művészet „nyelve”. Bár a kezdeti lecture performance-ok nézői általában egy tudós eszmefuttatásait, szakszerű érvelését, meggyőző retorikai fordulatait követhették nyomon, az egzakt tudományok bizonyítási stratégiái mögött meghúzódó esztétikai dimenziókra, sőt színészi technikákra lehettek figyelmesek. Érzékletes példa erre a magyar közönség számára sem ismeretlen Ivana Müller *How Heavy Are My Thoughts* (2003) című lecture performance-a, amelynek középpontjában például a következő (ál)tudományos kérdés áll: „Ha súlyos dolgok jutnak az eszembe, akkor a fejem is

súlyosabb az átlagosnál?” Mivel a fellépés estjén Müllernek hirtelen más tennivalója akad, helyette egy bizonyos Bill Aitchison lép színre, aki másodkézből referál Müller „kísérleti kutatásai”-ról, és a címben megnevezett dilemmáját audiovizuális bizonyítékokkal próbálja alátámasztani: a kivetítőn láthatjuk, ahogy Müller egy fürdőszobamélegre hajtja a fejét, amelynek mutatója az állítólagosan „könnyű”, illetve „súlyos” gondolatok hatására valóban kilendül. Egy további videó arról hivatott bizonyosságot tenni, hogy a trambulínon ugráló Müller függőleges mozgásának dinamikáját agyának mentális folyamatai befolyásolják. Ezek az abszurd bizonyítékok, amelyekkel Aitchison Müller hipotézisét igyekszik igazolni, és amelyek a gondolatok láthatatlanságát vizualizálják, egy tudományos előadás klasszikus dramaturgiai ívébe épülnek be szorosan, és csakis a szóbeli kommentárnak köszönhetően, illetve a tudományosság konvencióinak betartása végett

tekinthetünk rájuk bizonyítékokként. Aitchison – mint egy átlagos tudományos előadó – táblát, pointert, post-it cetliket és kivetítőt használ, hogy minél szuggesztívebb és meggyőzőbb módon hitesse el velünk előadásának szakmaiságát, de hiába: a tudomány demonstrációs eszközei nem elegendők ahhoz, hogy fenntartsák a hitelesség látszatát, és a néző szemében egyre inkább egy színházi jelenet kellékeivé válnak. Elbizonytalanodunk azzal kapcsolatban, hogy hol ér véget a tényszerűség, hol kezdődik a fikció, illetve hogy egyik-másik illusztráció vagy példa még a tudomány terepére tartozik-e, vagy már az esztétika területére vezet minket. Aitchison és Müller kísérletei és tézisei olyannyira összemoszák a természettudomány, valamint a színház diskurzusait és vizuális technikáit, hogy megbomlik episztemológia és mimézis azon harmonikus szimbiózisa, amely egy hagyományos tudományos előadás sikerét garantálni szokta.

A lecture performance tehát a tudományos előadás technikáit alkalmazva vizsgálja, hogy miként képes valaki evidenciaként láttatni azt, ami érzékszerveinkkel nem megtapasztalható. És azáltal, hogy a tudomány szuggesztív meggyőzőségi konvencióira világít rá, egyben a szuverénnek, szellemileg kimagaslónak tűnő és elokvensnek mutakozó tudós (férfi) hagyományos képét is aláássa. Ivana Müller határozottan eltávolodik ettől a klasszikus képtől, amikor a kulisszák mögött marad, és helyettesíti magát azzal a Bill Aitchisonnal, aki Ivana Müllerre konzekvensen I. M.-ként hivatkozik, tehát monogramját akusztikailag összemosza az önjelölés angol kifejezésével (*I am*). Az azonos hangalakkal rendelkező szavak eldönthetlenné teszik, hogy pontosan kiről is van szó, és a tudományos beszéd egy megosztott, meghasadt szubjektumát idézik meg. A meggyőző és megkapó előadó szerepe hirtelen más fénybe kerül, hiszen ráébredünk, hogy szavainak általában nem ő az egyedüli szerzője, így tudományos mondandója referenciákkal és jelen nem lévő egyének tudásával van teli. Müller lecture performance-ában tehát összeegyeztethetetlen személyek, diskurzusok, térbeli dimenziók és idősíkok olvadnak egybe, és világossá válik, hogy kísérleteit elsősorban nem a kiinduló hipotézis bizonyítása inspirálta, hanem sokkal inkább az a cél, hogy rámutasson a tudományos előadás teátrális vetületeire.

Bár a lecture performance mint színházi műfaj a 21. század elején kezdett elterjedni, érdemes egy pillantást vetni azokra az amerikai performanszművészekre, akik a 20. század második felében a strukturalista pozíciók hegemoniájának, illetve a művészet intézményesülésének kritikusaként ötvözték a tudományos előadás és a performansz jegyeit, és ilyenképpen a műfaj úttörőinek tekinthetők. Említsük meg például azt az eseményt, amikor a szobrász- és performanszművész Robert Morris 1964-ben öltönyben és nyakkendőben lépett a New York-i Surplus Dance Theatre színpadára, és egy mikrofon előtt felolvasta a nagy hatású művészettörténész, Erwin Panofsky *Ikonográfia és ikonológia* című tanulmányának első fejezetét. A felolvasást rögzítették, majd amikor Morris végzett, még egyszer lejátszották. A performer ekkor úgy tett, mintha playbackelne, viszont míg az ajkait szinkronban mozgatta az elhangzó szöveggel, a tanulmány értelmét ellenpontoszó módon gesztikulált: a szemüvegével játszott, folyton a vizespohárért nyúlt, szemét a plafonra szegezve megpróbálta megbontani a felolvasott szöveg és a felolvasó testének szemantikája közötti harmo-

nikus kapcsolatot. Ahogy a német művészettörténész, Tom Holert megjegyzi, Morris a kép és a hang viszonyának megteremtésével Panofsky képelméleti tézisét igyekezett megdönteni, amely szerint a vizuális jelek kulturálisan olvashatók és egyértelműen dekódolhatóak.<sup>1</sup> Hasonlóan kritikus attitűddel lépett fel Andrea Fraser is az 1980-as évektől kezdve azzal a céllal, hogy performanszaiban a művészet és a tudomány viszonyában meghúzódó hatalmi relációkat felfedje. 1989-ben a *Museum Highlights: A Gallery Talk* egy klasszikus múzeumi tárlatvezetésnek indult, amelyet Fraser egy nem létező művészettörténész, Jane Castleton nevében tartott, ám a kiállítási tárgyak bemutatása helyett folyton a mellékesnek tűnő, de a múzeum intézményéhez szorosan hozzátartozó jelenségekre irányította a figyelmet. Fraser bemutatta a múzeumshopot, a ruhatárat és a kiszolgálóhelyiségeket, megvilágította, hogy milyen kompozíció vagy akár ideológiai, nemi és gazdasági normák mentén kerültek a képek a falra, és ezáltal azt tette múzeumi sétájának témájává, ami a kritikai diskurzusban és a kurátori gyakorlatban láthatatlan marad.

De hogyan artikulálódhat egyáltalán az intézményi kritika ma – teszi fel a kérdést Hito Steyerl –, amikor a művészet intézményeit olyannyira a neoliberális gazdaság, a pénzügyi spekuláció és az adóelkerülés mozgatja, hogy a legnagyobb gyűjtemények vámmentes (légi)kikötőkben halmozódnak fel, és a nyilvánosság számára már nem is hozzáférhetőek?<sup>2</sup> A több ezer Picasso-kép, amely állítólag egy genfi titkos reptéri raktárban található, vagy a milliányi hozzá hasonló duty-free műtárgy, amely a luxemburgi, monacói vagy éppen szingapúri „offshore múzeumokban” időzik, anélkül utazik nemzetállami jogtól függetlenül egyik kikötőből a másikba, hogy bárki tudomást szerezhetne, képet alkothatna róluk. A libanoni Walid Raad legutolsó, 2007 óta a mai napig folyamatosan megújuló lecture performance-a, a *Scratching on Things I Could Disavow. A History of Art in the Arab World* többek között erre a szituációra reflektál, amikor Raad annak okait sorolja, hogy miért kezdenek arab sejkék sportautók helyett műtárgyakat gyűjteni, és yachtkikötők helyett például monumentális Louvre-t vagy Performing Art Centre-t építeni Abu-Dzabiban. Egy monológ és egy azt követő múzeumi séta keretében Raad mintegy hétéves kutatásának eredményeit prezentálja, de szövevényes tényfeltáró előadásában sokszor nem tudjuk eldönteni, hogy hol kezdődik az összeesküvés-elmélet, és hol ér véget a tudományos kutatás narratívája. Különösen homályos ebből a szempontból Raad tényfeltáró elbeszélése egy globális kiterjedésű nyugdíjpénztári hálózatról, amelybe meghívás alapján léphetnek be piacképes művészek, amennyiben pénz helyett műtárgyakkal vagy szakmai tanácsokkal „fizetnek”. Több ponton felmerül a gyanú, hogy Raad fikcionális elemekkel tűzdeli tele előadását, ám az elbeszélés dinamikája és a rengeteg valóban tényszerű információ kreatív összekapcsolása mindvégig olyan szuggesztív és meggyőző erővel bírnak, hogy a performansz ismét a tudomány és a retorika kereteinek szétválaszthatatlanságát bizonyítja.

A lecture performance azonban nemcsak a tudomány és a színház vagy a képzőművészet és a performansz diszkurzív

1 Vö. Tom HOLERT, „Lecture Performance. Verlegenheitsformat oder rebellische Form?“, *POP. Kultur und Kritik* 9 (2016): 9:64–68.

2 Hito STEYERL, *Duty Free Art. Art in the Age of Planetary Civil War*, London & New York: Verso, 2017.

regisztereinek összekapcsolásából jöhet létre, hanem a konceptuális tánc egyik gyakori megjelenési formája is. Juan Dominguez, Thomas Lehmen, Xavier Le Roy, Martin Nachbar és Jochen Roller olyan koreográfusok, akik az előadás szituációját a saját munkájuk bemutatására, a koreográfia elkészítésének feltételeiről, fázisairól való beszédre használják. Ez azt jelenti, hogy a koreográfia létrehozásának körülményeit, és nem az elért végeredményt helyezik a középpontba, s így a munka folyamatát mutatják meg az előadásban. Nem interjúban, konferencia-beszélgéseken vagy nyomtatott tanulmányokban nyilvánulnak meg arról, hogy az előadást megelőzően mi történt a színpad mögött, hanem megnyitják a táncelőadás keretét, s ily módon a munkafolyamat eredményein túl elsősorban a keresés, a vizsgálódás és a kísérletezés fázisait ruházzák fel a koreográfia státuszával, tehát azokat a mozzanatok, amelyek artikulációja a tánc történetéből mindig is kirekesztődött.

Xavier Le Roy 1998-as *Product of Circumstances* című lecture performance-a, amely a kezdő lökést adta a műfaj európai elterjedésének, több szempontból is kísérletet tesz a tudomány gyakorlatának kritikájára, hiszen nemcsak formálisan reflektálja, hanem nyíltan meg is nevezi annak hatalmi struktúráját. Xavier Le Roy egyetemi előadóteremmé változtatja a színpadot, és – mint Bill Aitchison – mozgósítja egy szakszerű és jól érthető előadás eszközeit: pultot, vetítőt, mikrofont. A molekuláris biológia doktoraként számol be egyetemi kutatásairól, amelyekben a mellrák kialakulásának sejtbioológiai okaival foglalkozott. Bizonyos időközönként elhallgat, távolabb lép a pulttól, és olyan táncszekvenciákat mutat be, amelyeket a doktoranduszként töltött évek alatt sajátított el, és amelyek koreográfusi karrierjének első lépései voltak. Ahogy elmondja, ebben az időszakban ugyanis kételkedni kezdett a természettudományos módszerek objektivitásában: „A viták nem tudományos problémák és kérdések körül forogtak, hanem kizárólag a karrierről, a hatalomgyakorlásról és a hierarchiáról szóltak. Nem a kutatás, sokkal inkább a tudomány termelése volt a cél.” Bár a lecture performance egyértelműen autobiografikus keretet ad Le Roy előadásának, sosem lehetünk teljesen biztosak abban, hogy a fikció és a valóság közötti határt élesen meg tudjuk-e húzni. Sőt, a tudományos előadás és a mozgás egyre inkább elválaszthatatlanok lesznek egymástól: a tánc mozdulatai betüremkednek az előadó gesztusai közé, és a beszédaktusok egyre inkább részei lesznek a koreografikus jeleneteknek. Le Roy két egymást kizáró diszpozitívum rendszerét nyitja meg egymás felé abból a célból, hogy reflektáljon az egyes rendszerek ideologikus háttérmechanizmusaira, azaz mindkettőből folyamatosan ki-be lépegetve mind a tudomány, mind a tánc elsajátításának szabályait és normáit felfedje.

Szintén a természettudomány logikáját ütközteti az esztétika és a poétika nyelvezetével Willi Dorner a *One* (2016) című performanszában, amelyben két táncos egy vízszintesen elhelyezett iskolai táblára újra és újra matematikai képleteket ír fel krétával, majd részben vagy egészben – mintha csak kísérletezne – törli, variálja és újrainírja a számsorokat. Egy fentről a táblára irányított kamera közvetíti a nézőknek mindazt, ami éppen a táblán megjelenik, többek között olyan számításokat, mint az  $1+1=11$  vagy a  $11-1=1$ . Bár az algebra „nyelve” köztudottan absztrakt és egzakt, Willi Dornernél a számjegyek mégis szó szerinti jelentéssel bír-

nak, és a matematika területéről az experimentális költészet birodalmába csábítanak minket. Az algebra szabályai szerint hibásnak számító számsorok arra világítanak rá, hogy a számtan standardizált logikája igazából szemitotikai rendszerként működik. Nem véletlen ugyanis, hogy a táncosok – ahogy a performansz címe is sugallja – az egyes számmal kísérleteznek. Az egyes már az ókorban egyszerre számított számnak és nem számnak; bár a természetes számok halmazához tartozik, Euklidész felhívta a figyelmet arra, hogy az eggyessel még nem tudunk számolni, hiszen az kizárja a többes számot, s így igazából csak egy üres metafora, amely nem rendelkezik a számok tulajdonságaival. Hogy a decimális számtani rendszerünk mégis működik, az a nullának köszönhető, amely bár a semmit jelöli, s így egy tökéletesen fikcionális eleme a matematikának, mégis az az elengedhetetlen jelölő, amelyet Willi Dorner performerei figyelmen kívül hagynak, pedig mint metafora a természetes számok sorát elképzelhetővé és működőképessé teszi a végtelen pozitív és negatív irányába, és az egyes szám számtani értékét megalapozza. Azáltal, hogy Dorner számításaiban elhanyagolódik a nulla, a számítások kiszámíthatatlanná válnak, és a számok (az 1 és a 11) már nem a nullához való relációik alapján értékelődnek. Egy olyan matematika születik, amelyből hiányzik a nulla mint a tízes számrendszer nyelvi középpontja, és amely így nemcsak egy poétikus, irracionális számrendszert eredményez, hanem rávilágít a hivatalos algebra mindenkorai retorikai mibenlétére is, amelyet a nulla garantál.

Azon túl, hogy a lecture performance felfedi a természettudományok esztétikai és retorikai dimenzióit, és így megmutatja, hogy csak képlékeny határ választja el őket a művészetek gyakorlati mezejétől, az elmúlt években a műfaj aktuálpolitikai jelentősége is egyre gyakrabban a fókuszba került. Egy kiváló példa erre a tendenciára a berlini Maxim Gorki Színház *KOSMOS*<sup>2</sup> projektje, amelyet a portugál kurátor, Grada Kilomba szervezett a 2015/2016-os évadban. Ez a tízrészes lecture performance-sorozat olyan, Berlinben élő előadóknak biztosított megszólalási lehetőséget, akiknek életében meghatározó mozzanat a hazájukból való elmenekülés és az, hogy tudásuk, illetve tapasztalataik nem artikulálódhatnak Németország hagyományos akadémiái vagy kulturális intézményeiben. Kilomba platformja explicit módon lép kritikai viszonyba Alexander von Humboldt 19. századi *KOSMOS* című előadásorozatával, amely annak idején a Gorki Színház épületében került megrendezésre, és a német tudós külföldi expedícióit szemléltette a kolonializmus idején. A *KOSMOS*<sup>2</sup> lecture performance-ai egyrészt felhívták a figyelmet azokra a hatalmi és rasszista struktúrákra, amelyek szabályozzák a tudáshoz való hozzájutás, illetve a megszólalás lehetőségeit, másrészt egy dekolonializált tudás közvetítését tűzték ki célul. Hogy Kilomba miért a lecture performance formátumát választotta a dialógus vagy a vita műfaja helyett, azt egy interjúban azzal indokolta, hogy amennyiben marginalizált emberek végre lehetőséget kapnak a megszólalásra, akkor nekünk meg kell tanulnunk elsősorban meghallgatni őket.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Anna MAYRHAUSER, „Wenn Diskurs persönlich wird”, Beszélgetés Grada Kilombával, 2016. április 22., <https://missy-magazine.de/blog/2016/04/22/grada-kilomba-wenn-diskurs-persoendlich-wird>.

GERÉB ZSÓFIA

# CSAK MI VAGYUNK

Elfriede Jelinek színházáról

Az osztrák Elfriede Jelinek egyike a „legkényelmetlenebb” kortárs, német nyelven író alkotóknak. Kényelmetlen, mert olyan kérdésekkel foglalkozik, amelyekről általában hallgatni szeretnénk. Büntudatból, képmutatásból, érdektelenségből vagy éppen félelemből – de hallgatunk. Jelinek viszont beszél. Ömlik belőle a szó; megállíthatatlanul, visszafojthatatlanul zúdul belőle a szövegáradat azokról a témákról, amelyekről jobb lenne nem beszélni, amelyeket jobb lenne elfelejteni. 2004-ben a Nobel-díj Bizottság a Irodalmi Nobel-díjat: „[...] hangok és ellenhangok muzikális folyamáért regényeiben és drámáiban, amelyek kivételes nyelvi buzgalommal fedik fel a szociális klisék és azok kényszerítő erejének abszurditását.”<sup>1</sup>

Jelinek műveinek állandó témái szinte már a kezdetektől ugyanazok: a társadalmi mechanizmusok, amelyek kényszerítő és elnyomó ereje a média és a politika manipulációi által észrevétlenek, illetve kikezdetlenek az elnyomottak számára. Különösen nehéz ebben a tekintetben a nők helyzete, akiknek egyenjogúságáért az író a mai napig küzd. Politikai hangvételtől esszéiben és újságcikkeiben sokszor kritizálja az említett társadalmi mechanizmusokat, regényeiben (például *A zongoratanárnőben*) mindezek külső és belső pusztító hatását analizálja érzékenyen és sokszor igen naturalista módon. Szokás emiatt radikális feministának nevezni, habár a szót általában pejoratív jelzőként használják vele kapcsolatban – természetesen éppen azok, akik ellen a harcot folytatja. Másik jelentős témája Ausztria emlékezetpolitikája, pontosabban a második világháborús részvétellel kapcsolatos felejtéskultúrája és a szélsőjobboldal máig tartó erős jelenléte. Tehát amennyire hasonlóak és aktuálisak Magyarország és Ausztria problémái a Jelinek által felvetett témákban, olyannyira fájó a hiánya egy hozzá hasonló éles kritikai hangnak a kortárs (vagy akár a 20. századi) magyar drámairodalomban.

Ha a művek nyelvezetét, illetve kulturális beágyazottságát nézzük, akkor a legmagasabb színvonalú német nyelvű irodalmi alkotásokkal kell egy szinten említenünk őket. Nem lineárisak, nem szituatívak, általában nincsenek bennük jól körülhatárolható, meghatározható karakterek, színműveiben sok esetben még az sincs lefektetve, hányan játsszák az előadást. Merthogy nem ez a lényeg. Jelinek drámáiban embercsoportok, ideológiák, politikai meggyőződések vannak. Beszédmódok váltakoznak, fonódnak egymásba különböző szólamokként, és hoznak létre egy polifonikus, mégis koherens szövegfolyamot. Paradox módon éppen ez a nyelvi, irodalmi bravúr is tulajdonképpen provokáció. Provokál,

<sup>1</sup> „[...] for her musical flow of voices and counter-voices in novels and plays that with extraordinary linguistic zeal reveal the absurdity of society's clichés and their subjugating power”, lásd: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2004/index.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/index.html).



Rechnitz (Der Würgeengel), Münchner Kammerspiele. Fotók: Arno Déclair

