

SCHULLER GABRIELLA

FEJEZETEK A KÖZTÉRI AKCIÓK ÉS PERFORMANSZOK HAZAI TÖRTÉNETÉBŐL

Az alábbiakban a politikai performanszok magyarországi történetét vizsgálom, terjedelmi korlátok miatt elsősorban a (fizikai, materiális értelemben vett) köztéren zajló eseményekre koncentrálok.¹ Nem politikusok performatív eseményeit vagy önszcenírozását, hanem képzőművészek és performerek politikai állásfoglalással felérő megnyilvánulásait, melyek során saját testüket használták elsődleges médiumként, és saját személyükben (*in propria persona*) cselekedtek. Úgy tűnik, napjainkban a politikai performansz reneszánszát éli. Vajon mennyiben hasonlítanak az alkalmazott stratégiák tekintetében a hetvenes-nyolcvanas években született művekhez? És mi történt a kettő között a performansz műfajával, illetve a köztéri művészettel?

Bár a performansz definíciójában gyakran² a színház szolgálati viszonyítási pontként, a példák többsége nem a színház, hanem a képzőművészet köréből származik, ahogy a téma történeti és elméleti megközelítésében is egészen a közelmúltig művészettörténetesek jeleskedtek hazánkban. Ennek legfőbb oka valószínűleg az, hogy a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején a kísérleti színházi közösségeket (melyek a színházelméletet fogalmi készlete és módszerei megújítására készíthették volna) ellehetetlenítették, aminek köszönhetően – Szikora János 1984-es diagnózisa szerint – évtizedekig állóvízzé vált a színház (és tegyük hozzá, a tőle függő elmélet is).³

1 Jelen írás tágabb kontextusát az Artpool Művészetkutató Központban folyó performansztörténeti kutatások jelentik. Köszönöm Csoszó Gabriellának, El-Hassan Róának, Kékesi Zoltánnak, Nagy Kristófnak, Klaniczay Júliának, Monhor Viktóriának, Szombathy Bálintnak és Nemes Csabának, hogy válaszoltak kérdéseimre. Valamint köszönöm Herczog Noémi kérdéseit és szerkesztési javaslatait.

2 Akció és performansz különbségéhez l. SEBŐK Zoltán, *Az új művészet fogalomtára 1945-től napjainkig*, Budapest: Orpheusz Kiadó, 1996, valamint KAPPANYOS András, „Kettő vagyok: alany és tárgy»: Hajas Tiboról”, in MÜLLNER András és DERÉKY Pál, szerk., *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, 123–133, Budapest: Ráció Kiadó, 2004, <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch09.html>. A színház performatív és referenciális funkciójához l. Erika FISCHER-LICHTE, „Hátarátlépés és cserkereskedelem: útban egy performatív kultúra felé”, ford. KRICSFALUSI Beatrix, in *Magyar Műhely* 42, 4–5 (2003): 25–40.

3 SZIKORA János, „Felszólalás a JAK Tradicionalitás és modernség az 1970-es és 1980-as évek magyar művészetében című tanácskozásán (1984.

Az első magyar köztéri politikai akció Szentjóby Tamás *Sit out/Be forbidden* című eseménye 1972-ben, amikor is Szentjóby bekötözött szájával, egy székhez kötözve ült 20 percen keresztül a budapesti Hotel Intercontinental előtt. Az akció direkt referenciája Bobby Seale, a Fekete Párduc Párt alapító tagjának meghurcoltatása volt: Seale-nek a székéhez láncolva, bekötött szájával kellett részt vennie a Demokratikus Nemzeti Konvenció megzavarása miatt a chicagói nyolcak ellen folytatott perben (1968-ban), mivel korábban többször megzavarta a tárgyalást. Nagy Kristóf komparatív elemzése szerint a *Sit out/Be forbidden* során Szentjóby nem egyszerűen felhasznalta a fekete forradalmár ikonográfiáját, hanem újrarájátszás, illetve idézés révén azonosult vele, ami kiemeli az akciót a téma korabeli kisajátításainak sorából.⁴

A szocializmus a köztér rendőrhatalósági kontrolljára épült. Szentjóby akciója, ha csak húsz perc erejéig is, de rést ütött ezen a rendszeren. A visszaemlékező leírások szerint csak néhány perccel múlt, hogy nem a hatóság vetett véget az akciónak, éppen ezért Szentjóby torzónak tekinti a művet.⁵ Ez a gerilla attitűd a köztér használatát illetően lényegében a rendszerváltásig érvényes maradt, amit néhány, a május 1-i felvonulás köré épülő akció, illetve műalkotás is demonstrál. Május elseje a köztér használatának ritualizált alkalma volt, egyben a művészi aktivitás terepe a hatalommal szembenállók számára. 1968. május 1-én a Duna-parton zajlott az *UFO* című happening. A helyszín és az időpont gondos megválasztásával az esemény egyszerre nyilvánította ki a diktatúra tér-

május 17–18.), *AL Aktuális/Alternatív/Artpool Levél* 10 (1984, tél): 36, <http://www.artpool.hu/Al/al10/Szikora.html>.

4 Kristóf NAGY, „Angela Davis Goes East? White skin and black masks in the art of socialist Hungary”, *World Literature Studies* 4, vol. 8 (2016), 77–94, <http://www.wls.sav.sk/wp-content/uploads/07-Nagy-compressed.pdf>.

5 L. Joseph R. Wolin írásában („Avagy rájöttem, hogy nem kell félni a magyar művésztől, meg is lehet szeretni”, *Artpool* XV, 98 [2017]: 6:18–23.) az akció képe alatti Szentjóby-idézetet: „Szentjóby Tamás a *Sit Out/Légy tilos!* akciót (ami azt bizonyította volna, hogy az utcán ülni egy széken, leszójazott szájával: tilos) 20 perces időkeretbe tervezte, a rendőrség azonban a 21. percben szállt ki, amikor ő már nem volt a helyszínen. Szerinte így a művelet »vázlat«-nak tekinthető, vagy torzónak, még inkább befejezetlennek.” A cikk elérhető: http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/avagy_rajottem_hogy_nem_kell_felni_a_magyar_muveszettol_meg_is_lehet_szeretni.3911.html?pageid=119.



Artpool akció: felvonulás Cavellini-arc képes poszterrel, Budapest, 1980. május 1. Fotó: Galántai György. Forrás: Artpool Művészetkutató Központ

idejétől való függőségét és függetlenségét.⁶ 1972-ben⁷ *Lenin Budapesten* című fotóakciója keretében Szombathy Bálint a május 1-i felvonulást követően 20 forintért vásárolt egy Lenin-plakátot, és azzal a kezében sétált, illetve fotózkodott általa gondosan megválasztott helyeken. „A jól ismert szimbólum hirtelen más fénytörésbe került: egy privát művészeti demonstráció eszközeként szembesült a reménytelenül szürke és nyomasztó »létező szocializmussal«, mely ellentétben állt a színes, hamisan optimista május 1-jei parádéval.”⁸ Egy má-

6 MÜLLNER András, „Az első happening. A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története”, in DERÉKY Pál és MÜLLNER András, szerk., *Né/ma? Tanulmányok a magyar...*, 182–204.

7 Ekkoriban forgatta Dobai Péter *Együthathók* című filmjét, melynek a BBS Archivumban fennmaradt részlete nem csupán a Dohány utcai lakásshínház előadásait és nézőit örökítette meg filmszalagon, hanem egy május 1-i felvonulás képeit is tartalmazza, emellett megjelenik benne egy rockkoncert, mintegy a felvonulás meghosszabbításaként, illetve alternatívájaként. A fennmaradt filmrészlet – mely Morsányi Bernadett kutatásai szerint nem tükrözi az eredeti szerzői szándékot, és nem tudni, ki ragasztotta így össze – három különböző stratégiát (a magántérbe való visszahúzózás, az államilag irányított felvonulás és a kontroll alatt tartott, mégis szelepként működő szubkultúra terepe) mutat fel a közter használataira vonatkozóan a hetvenes évek elejéről, még ha a benne foglalt eseményeknek nem is mindegyike történt tényszerűen május 1-én, illetve nem Dobai Péter intencióit követi. A május 1-i témának köze lehetett ahhoz, hogy a filmtekercek többségét elkobozták, és nem kerülhetett sor a standardizálásra: „mert súlyos dolgok voltak benne, például hogy leforgattunk egy május elsejét, több kamerával, és lehetett látni, hogy annyira részegek a munkások, hogy elejtik az Eljen a szovjet-magyar barátság! transzparenst. Egy munkáskórus is szerepelt a filmben – szakadt arcok, sör, minden –, [...] s énekeltek, hogy Verd le magadról a munka porát...” Dobai Péter szavait idézi Morsányi Bernadett, in MORSÁNYI Bernadett, *Egyedül szembejövet. Dobai Péter (és) művészete* (Budapest: L'Harmattan, 2016), 94. A film a BBS digitalizálási programjának köszönhetően vált közkincsé és kutathatóvá, 2000-ben a Toldi moziban megrendezett Squat fesztiválon volt látható, valószínűleg ez volt az első nyilvános vetítése.

8 Sz. K., <https://www.ludwigmuseum.hu/mutargy/lenin-budapest-12>. A fotósorozatot rövid időn belül megvásárolta a belgrádi Kortárs Mű-

sik elterelő magánakció során Galántai György és Klaniczay Júlia 1980. május 1-én Cavellini arc képevel vonult fel egy 50 méteres szakaszon. Bár az akciót enyhe értetlenség övezte a felvonulók részéről, intézkedésre nem került sor, ami indirekt módon a plakátok és ünnepi külsőségek ürességét bizonyította. (Szombathy Bálint egy interjúban kiemeli, hogy a jugoszláv ünnepek kevésbé voltak gigantománok, egyfajta kulturális sokk készítette az 1972-es akcióra.⁹) Ugyanekkor, ugyanitt Bálint István (festő, grafikus) *Ellenülést* hajtott végre: a Liget egy nem központi helyén műanyag széken ülve nézte a felvonulókat.

A rendszerváltás környékén Elek Is és Krassó György vették célba a közteret, kérdeztek rá használatának demokratikus szabályaira, illetve tematizálták az anomáliákat. Kettejük közül Elek Is esetében művészi oeuvre-ről beszélhetünk, míg Krassónál inkább egy politikus performatív megnyilvánulásairól van szó, melyeket azonban saját közege éppúgy nem tudott értelmezni, ahogyan politikai gondolatait sem.¹⁰

Elek Is 1988 januárjában mutatta be több alkalommal is a *Rózsadombi villára gyűjtők* című akcióját: azonos feliratú tábla mellett ácsorgott a Váci utcában, és szóba elegyedett a járókelőkkel.¹¹ Az esemény inkább a koldulás paródiája volt,

vezetek Múzeuma, Magyarországon viszont csak 2010-ben, a Ludwig Múzeum *Féltreérthetetlen mondatok. Az újrarendelt gyűjtemény* című kiállításán szerepelt először. Szombathy Bálint szíves közlése nyomán.

9 Vö. Sugár Zsófia interjúja Szombathy Bálinttal a Ludwig Múzeum blogján (2017.05.18.), http://ludwigmuseum.blog.hu/2017/05/18/lenin_budapest-en_kis_maganakciom.

10 L. Nagy Kristóf jelen összeállításban szereplő írását.

11 Az események összefoglalásakor és kontextualizálásakor Bradák Soma szövegére támaszkodom. BRADÁK Soma, „A rendszerváltás performansza. Elek István köztéri akciói 1985 és 1993 között”, in SZÉKELY Miklós, főszerk., *Kóstolni a szép-tudományba. Tanulmányok a Fiatal Művészettörténészek IV. konferenciájának előadásából*, 277–294, Budapest: Centrart, 2014, http://centrart.hu/letolt/kostolni/20_Bradak.pdf. Elek akcióinak dokumentációja hozzáférhető az Artpool gyűjteményében.

mintsem valódi kéregetés, ennek ellenére a hatóság rendszeresen zaklatta Eleket. 1989 októberében már „az államkassza”, illetve „Az állam én vagyok” feliratú táblák mellett üldögélve folytatta gyűjtőakcióját, miközben lábat áztatott. Bár joggal számított arra, hogy a harmadik magyar köztársaság kikiáltása után más elbírálásban lesz része, nem elég, hogy zaklatták a rendőrök, de egy alkalommal még kiadós verést is kapott tőlük. Elek akciói, ahogy arra Bradák Soma rámutat, a relációesztétika és a részvételi művészet fogalmával írhatók le, azaz elmozdulást jelentenek a korábbi köztéri performanszokhoz képest. „Elek Is a reakciókra és a véleményekre volt kíváncsi, de korántsem azért, hogy abból statisztikákat hozzon létre. Akció–reakció viszonyában gondolkodott, az abszolút társadalmi és politikai jelen időben. Emberek és vélemények viszonyát szerette volna spontán módon feltérképezni a városban élő közösséget érintő kérdésekben, miközben akciója által kritikával is illette az intézményes rendszert.”¹²

A rendszerváltás után, 1990-től a performanszok, így a köztéri performanszok helyi értéke és rizikófaktora megváltozott. A performanszművészet egyfajta zárványként élt tovább: vannak, aki felhagynak a műfajjal, mások a nyolcvanas évek második felében született műveik esztétikáját viszik tovább, de a második nyilvánosság megszűnésével eltűnik az a kontextus, mely az ellenkultúra (sőt, kulturális ellenállás) részeként értelmezte a műfajt. A kilencvenes és (még inkább a) kétezres évek köztéri performatív eseményei elsősorban civil kezdeményezésekhez kötődnek, inkább politikus, mint politikai események, és a saját személyben végrehajtott akciók, illetve performanszok helyett (Elek Is idézett műveire hasonlóan) a részvételi művészet (*participatory art*) irányába mutatnak. Ilyenek voltak például a Radikális Gyalogosok utcafogláló akciói, a NaNe egyesület *Néma Tanúk* felvonulásai a családon belüli erőszak áldozatainak világnapján, Az Utca Embere nevű civil csoport által szervezett, hajléktalannal közös virrasztások az aluljárókban 2004-től stb.¹³ A köztér performatív használatának az aktivizmus, illetve a részvételi művészet irányába való határozott elmozdulásában szerepet játszott az is, hogy a fizikai és szellemi vasfüggöny eltűnésével hozzáférhetővé váltak a nyugati művészet fejleményei és elméleti kontextusai (így a *public art* is) – ezek számítottak a progresszív művészet szinonimájának, illetve mércéjének, amit a témára fókuszáló projektek katalógusai is bizonyítanak.

Az 1990–2010 közötti időszakban a két legfontosabb, köztérien zajló és művészeti közegből kiinduló intervenció az 1993-as *Polifónia* és a 2003-as Moszkva téri *Gravitáció* volt, a megvalósult, illetve kiállított művek azonban direkt politikai referenciákat nem tartalmaztak (sőt, a *Polifónia* kapcsán kifejezetten ennek hiányát és lehetséges okait járták körül egy beszélgetésben).¹⁴ A *Gravitáció* egyik kezdeményezője és

résztevője volt viszont El-Hassan Róza, aki a kétezres évektől fogva csaknem egyedüli művészként¹⁵ számos politikai performanszot is bemutatott, többnyire múzeumokban és galériákban, bár akadtak közöttük kivételek.

Témánk szempontjából ezek közül a legérdekesebb az *Adomány* című.¹⁶ Az performanszban El-Hassan Róza Jaszszér Arafat véradását ismételte meg: a 2001. szeptember 11-i események után a PFSZ vezetője kamerák keresztútjében vért adott az áldozatoknak, hogy ellensúlyozza azokat a médiában terjedő képeket, melyeken arab emberek az utcán örvendeznek a történeteknek. Arafat akciója merőben szimbolikus gesztus volt, hiszen az általa szedett gyógyszerek miatt a vért eleve nem kaphatta volna meg senki, továbbá gondot okozott volna az is, hogy a vért a gázai övezetből New Yorkba juttassák.¹⁷ Eredeti terve szerint El-Hassan Róza egy meghívásnak eleget téve egy, a részvételi művészet jegyében zajló eseményt szervezett volna a Magyar Nemzeti Galériában, ahol a vállalkozók vele együtt vért adtak volna. Szír–magyar identitású művészként elsődleges célja a „rossz arab” és a „jó arab” médiaképének kritikus felülvizsgálata volt. A közelgő választásokra hivatkozva azonban a tervezett akciónak az intézmény végül nem adott helyet, ezért El-Hassan a Karolina úti véradó központba tette át az eseményt, mely mintegy tíz fő részvételével 2002. szeptember 2-án valósult meg. A fotókon azt látjuk, hogy El-Hassan a véradó Arafatról készült kép molinóján fekszik, miközben vért ad; teste elfedi Arafat testét, de az arca nem, így az azonosulás mellett igen hangsúlyosak a különbségek. A gesztus a dokumentumszínház azon stratégiájához hasonlít, amikor a teatralitás eszközeivel fénytörésbe állítanak egy-egy médiaképet, kiemelve azt a hétköznapi információözönből. El-Hassan politikai performanszaira és műveire nagy hatással volt Sík Toma (1939–2004) pacifista aktivista, aki a mindennapokban egyfajta folyamatos politikai performanszként élte az életét; számos közös akciót és kiállítást valósítottak meg együtt.

A közösségi média használatával a politikai véleménynyilvánítás új dimenziója nyílt meg. Ennek egyik első példája Papp Réka Kinga *Millió millió zsebbe száll* című videója, mellyel a Hunyadi téri piac épületét és környékét érintő ingatlanberuházás terve ellen tiltakozott 2007-ben.¹⁸ Verók István MSZP-s polgármester pert indított Papp ellen, amire válaszul a Védegyelet szervezésében egy csoport a Nagymező utcában szolidaritása jeléül újraénekelte az inkriminált dalt.¹⁹ Ez az akció az eddig vázolt tendenciák nyomán leírható úgy is, mint delegált performansz, részvételi művészet, újrajátszás stb. De nem pusztán a minden tüntetésben implicit teatralitásról van itt szó: az eseményben

.....
társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben, 1993. november 1–30., 308–324, Budapest: Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ, 1993.

12 BRADÁK, uo. Elek 1993-ban *Butapest visszafoglalása* címmel tervezett egy, a részvételi művészet irányába mutató akciósorozatot, melynek azonban – minthogy kihátrált mögüle az intézmény – csak első része, a köztéri szalonnasütés valósulhatott meg 1993. február 4-én. Az esemény kezdete előtt néhány órával a B32 Galéria akkori vezetője, Szentjóbó Tamás papírt írtott alá Elek Issel, miszerint az eseménynek nincs köze az intézményhez.

13 Ezek áttekintéséhez és elméleti kontextusaihoz l. CSATLÓS Judit, „Részvételi gyakorlatok szerepe a kortárs művészetben”, *Replika* 100 (2016): 5:151–165, http://www.replika.hu/system/files/archivum/replika_100-15_csatlos_0.pdf.

14 A kiállításhoz kapcsolódó, „A társadalmi problémákkal foglalkozó művek létjogosultsága” című panelbeszélgetés leirata in *Polifónia*. A

15 Az Inconnu csoport egyik tagja, Molnár Tamás is megvalósított politikai állásfoglalást artikuláló performanszokat, 2004-ben például nyilvánosan elégette az útlevét. Az összehasonlító vizsgálat, illetve Molnár akciójának történeti távlatba helyezése túllépi jelen írás kereteit. Köszönöm Nagy Kristófnak, hogy felhívta a figyelmemet Molnár akciójára.

16 E bekezdésben saját korábbi értelmezésemre támaszkodom. SCHULLER Gabriella, „Önéletrajzi perspektíva és női performanszok”, *Magyar Műhely* 46, 141–142. sz. (2007): 2–12.

17 Ugyanakkor a politikai szimpátiát kinyilvánító véradásnak voltak előzményei az arab világban. Vö. Zhan LI, „Images of Sympathy: Giving Blood”, 2001.09.17., <https://cmsw.mit.edu/reconstructions/expressions/blood.html>.

18 <https://www.youtube.com/watch?v=t88hkASEBRe>

19 <https://www.youtube.com/watch?v=tLBRfr6-JIo>



Monhor Viktória: Égő újságot olvasok (Tóth Endre 1972-es akciója nyomán). Eger, 2016. október 10., 12. artAlom élőművészeti fesztivál. Fotó: Vig Lajos

a művészeti közegben megvalósuló performansz (*performance art*) és a kulturális performansz (*cultural performance*) kategóriái fedésbe kerültek.²⁰ Papp Réka Kinga azóta több zenés politikai performanszot is bemutatott, illetve közzétett, a politikai kuplé hagyományára építő új műfajt hozva létre a hazai politikai művészet palettáján.

A politikai művészetnek és a politikai performanszoknak határozottan új lendületet adott a demokrácia 2010 óta zajló leépülése. Egyfelől fontossá vált a névvel és arccal vállalt különvélemény, melynek kinyilvánítására a performansz műfaja alkalmasabb lehet, mint egy alkotójáról „leváló”, tárgyiasult műalkotás. Másrészt mindinkább beszűkül a valós cselekvési tér, ahol az emberek politikai ágensként alakíthatják a világot maguk körül, így a (legalább még hozzáférhető, megvalósítható) szimbolikus cselekedetek értéke megnövekedett. A köztéren zajló politikai performanszok három sűrűsödési pontja az *Eleven emlékmű* eseményei, a *Kívül tágasabb* sorozat, valamint a Szabad Művészek csoport akciói. E folyamatok szisztematikus áttekintése túllépi jelen írás kereteit, a továbbiakban csak néhány, az eddig vázolt stratégiákhoz kapcsolódó művel foglalkozom.

A Szabad Művészek csoportot az MMA térnyerése és

²⁰ A fogalompárhoz és az avantgárd, illetve neoavantgárd művészethez való kapcsolódásukhoz l. Erika FISCHER-LICHTE, „Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához”, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 1, 1. sz. (1999): 57–65.

alaptörvénybe iktatása elleni tiltakozásként alapították képzőművészek és kurátorok. A leglátványosabb akciójuk az erősen színházi jegyeket mutató *Pénzeső a Vigadó előtt* címen ismertté vált tiltakozás volt, amikor is aktivisták pénzt szórtak az átadási ceremóniára érkezőkre, illetve pénzzel a szájukban halottnak tették magukat, miközben az úttest túoldalán kisebb tömeg tüntetett.²¹ A skála másik végén azok a spontánabb megmozdulások állnak, melyek az MMA akadémikusai és az őket őrzők közbelépései miatt emlékezetes, mozgalmas, drámai sűrítettséggel bíró médiaképek megszületéséhez vezettek. Példa rá a Nemes Csaba arcába mappát nyomó biztonsági őr (MMA közgyűlés, 2012. december 15.), vagy az a jelenet, amikor Gulyás Márton ugyancsak a biztonságiak miatt a földre került, Marton Éva pedig áriázott, hogy belefojtsa a szót Gulyásba (MMA közgyűlés, 2015. november 15.).²² Ezek az akciók nem a politikai performansz szándékával születtek, de az események lefolyása, a fizikai inzultus (és az ezekről fennmaradó képek) mégis a performansztörténet egy jól elkülöníthető, leírható hagyományát, a heroikus (maszkulin?)

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=5zTa8WEGkCA>

²² A Vigadó előtti pénzeső Gulyás Márton ötlete nyomán, a Szabad Művészek és az Összefogás a Kortárs Művészetért csoport közös akciójaként valósult meg. A 2015. november 15-i MMA közgyűlésen való részvételben a Szabad Művészek csoport néhány tagja jelenlétével támogatta Gulyást. Köszönöm Nemes Csaba pontosításait.

Krassó György utcaátnevezési akciója, 1989
©Fortepan/Philipp Tibor



avantgárdot kínálja lehetséges értelmezői kontextusként.²³ Emellett Gulyás Márton intervenciói a különféle közgyűléseken, illetve konferenciákon párhuzamot mutatnak a rendszerváltás környékén a köztér használatára és az állampolgári jogok gyakorlására vonatkozó kérdésfelvetésekkel.

Monhor Viktória 2014. szeptember 19-én mutatta be az *Eleven emlékműnél* a *Danger music* című eseményét. A kiindulópont Dick Higgins fluxusművész *Danger music* sorozatának 17. darabja volt. Higgins ezen sorozatában hol a zenészt, hol a nézőket, hol a hangszert fenyegeti valamilyen konkrét veszély, ezért egyes darabjait egyenesen előadhatatlannak

23 Beke László értelmezése szerint a hazai performatív eseményekre a hetvenes években a heroizmus, a nyolcvanas években inkább a játékoság jellemző, a kettő közötti szimbolikus határvonalat Hajas Tibor halála jelenti. Bár Beke koncepcióját többen átvették és alkalmazzák, András Edit meggyőzően érvel e narratíva kizárólagossága ellen egy Hajas-mű kapcsán. Vö. ANDRÁS Edit, „Parancsra álmodom vagy szabadon?» Képzletbeli maszkulinitás a szocialista Magyarországon», in *A meztelen férfi* [az azonos című kiállítás katalógusa], 83–98, Budapest: Ludwig Múzeum, 2012.

tartják. A *Danger music No. 17* partitúrája sikoltozásra szólítja fel az előadót. A fluxuspartitúrák – a demokratikus művészeszmény jegyében – eleve további újrarájátszások céljából születnek, így a neten ennek a partitúrának is több előadása megtalálható. Monhor komplex eseménnyé alakította a partitúrát: egyrészt a nézőknek is aktivizálniuk kellett magukat, hogy a megfelelő helyekre állva blokkolják a szökőkút működését, másrészt ő maga a kimerülésig sikoltozott, a zsigeri tiltakozás és a tiltakozás végességének megejtő képét adva. (A folyamatot megörökítő videofelvételen az is látható, hogy két középkorú nő egy ponton nem bírja tovább, és az előadó fizikai épségének védelmében próbálnak véget vetni az akciónak – sikertelenül.²⁴) Ezen kívül a helyszín politikai eseménnyé, állásfoglalássá alakította az önmagában semmilyen politikai üzenetet nem hordozó *fluxus event* vázlatot. Bár nem köztéren zajlott, ide kívánczodik Monhor azon akciója is, amikor a *Népszabadság* megszüntetését követő hétfőn (2016. október 10.) az egri artAlom fesztiválon égő *Népszabadságot* olvasott. Az égő újság olvasásának motívuma Tót Endrétől származik, aki 1972-ben, illetve 1979-ben készült fotómunkáin a korabeli kádárista sajtóviszonyokra való ironikus reflektálásként több alkalommal is égő újsággal a kezében fotózkodott.²⁵ A gesztus a *Plágium2000* újrarájátszás-sorozatában a 2010-es években pusztán *hommage*-ként jelent meg, Monhor Viktória akciója viszont politikai helyzetbe hozta ezt az akciót.

A *Kívül tágas* sorozat a Műcsarnok épületének és intézményének az MMA részére történő átadása elleni tiltakozásként valósult meg. Kozma Eszter, Mélyi József és Pacsika Rudolf kurátorként hívott meg művészeket, hogy egy éven keresztül egymást váltva kiállítsanak, illetve kiálljanak a Műcsarnok fizikai közelségében, annak falain kívül 2013. január 3. és 2014. január 2. között. Csozó Gabriella aktivista, tanár, fotós 2013. november 2-i performansa során hajléktalanként feküdt egy kartonon a „Kijelölt hely”, illetve a „Tiltott zóna” feliratok között. Az akció direkt referenciája a negyedik alkotmánymódosítás, mely a közterületen élést törvény által büntetetté tette és alaptörvénybe foglalta (!); a táblákon szereplő két terminus a törvény szövegéből származik. A Hősök terén zajló akció a hajléktalanság képével és szituációjával operál, aminek erős rezonanciát biztosít Csozó társadalmi tevékenysége, de a kép metaforikusan az intézményből kiszoruló művészek problémáját is tematizálja. Felidézheti bennünk Szentjóbynak az alávetettekkel való identifikációját, mely egy fizikai gesztusban valósul meg. Ezen a ponton körbeérni látszik a történet, de az akciók a nyilvánosság eltérő fokával élnek: Szentjóbtyt egy közeli lakásból fotózták titokban, míg a *Kívül tágas* eseménysorozat bőven élt az internet és a szociális média eszközével, dokumentációja máig megtalálható az interneten, és időben való elnyújtottságát leszámítva egy klasszikus struktúrában valósult meg.²⁶ Csozó Gabriella legutóbbi munkájában a színház felé

24 http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/danger_music_17_.2520.html?pageid=81. A két nőnek az előadó elhallgattatására irányuló próbálkozása 13'24"-nél látható.

25 Megjegyzendő, hogy ez a korabeli Magyarországon nem kapott nagyobb nyilvánosságot, illetve a többféle újsággal is előadott esemény legdirektebb politikai referenciával bír, az égő *Pravdat* felvonultató variánsa már az emigráció után készült.

26 <http://www.kivultagas.hu/csozo-gabriella/>. Az, hogy napjainkban nagyjából „bármit meg lehet írni”, ha máshol nem, az interneten, nem jelenti azt, hogy sajtószabadság van. A kérdéshez l. *Agóra – Vitaforum: Átlátszó vs. Pesti Srácok, Közös Ország Mozgalom*, 2017. szeptember 6., <https://www.youtube.com/watch?v=gNtAqZwunmQ&feature=youtu.be>.

való elmozdulás érzékelhető: az OFF-Biennálén bemutatott *Nyitány* egy illetéktelenül kisajátított kép köré szőtt elmaradt per előadásaként valósult meg kóruselőadás formájában.

Az eddigiekben a köztéri politikai performanszok magyarországi történetében három paradigmát különböztettem meg. A kádárizmus „hintapolitikájával” (a hol nyugati, hol szovjet értékek felé orientálódással) szemben a köztéri akciók története homogénnek tűnik: a közteret gerillastratégiával lehetett politikai performanszok céljára használni, és a művek recepciója többnyire késleltetve történt. A rendszerváltást követően nem a performansz, hanem az aktivizmus és a civil mozgalmak mentén kanalizálódott a köztér használatának művészi igénye, a képzőművészetben a *public art* és a részvételi művészet „felfedezése” pedig egyszerre kecsegtetett a Nyugathoz való felzárkózás és a valóság (át)alakításának ígéretével. Ez a folyamat azonban nem tudott azonnal megtörténni (I. Elek Is próbálkozásait 1988–89-ben), a kétezres évek elejétől kezdve fokozatosan nyer teret. Az illiberális demokrácia kiépülése viszont újra aktivizálta a (köztéri) politikai performansz műfaját. A spektrumba Schilling Árpád néhány, köztéri politikai performanszként is értelmezhető megnyilvánulása is beletartozik. Schilling munkássága eleve paradigmaváltónak bizonyult a színház performatív dimenziójának kidomborításában, illetve a színház a performatív műfajok felé való kinyitásban (*W munkáscirkusz, A szabadulóművész apológiája – Finálé, Majális*). A köztéri politikai performansz történeti hagyományába illeszkedő akcióinak, jeleneteinek újdonsága a közösségi média performatív használata (szemben a pusztá dokumentálással²⁷), valamint színház és performansz következetes elegyítése, egymásba játszatása.

Schilling Árpád a *Lúzer* kezdőképében színházi körülmények között valósít meg egy politikai performanszot (*body art* akció), hogy aztán a színházi reprezentációban oldja fel (oltsa ki?) azt.²⁸ És mintha 2017-es áprilisi Facebook-posztjaiban is ezt a gesztust vinné tovább, amikor is különböző társadalmi szerepeket alakítva nyilvánít véleményt közéleti kérdésekben: megszólal mint alsónadrágban az otthonában tartózkodó családapa (a magántér/köztér opozíció dekonstruálásának arisztophanészi hagyományát folytatva²⁹); szmokingban tősztot mond, és megszólítja az ország tudósait a CEU ügyében; szavazásra buzdít mint felelős értelmiségi.³⁰ Nemcsak a megrendezés körülményei (a gondosan kialakított tér, a fényviszonyok), de az egyedi, konkrét személytől az általánosabb társa-

27 Hasonlóan a *Kívül tágas* sorozathoz. A dokumentáció performatív használata (mely a fizikailag nem jelenlévő nézőt vonja befogadói pozícióba) a hetvenes-nyolcvanas évek műveinek is sajátja.

28 ZÁVADA Péter, „A heroikus ego lebontása Schilling Árpád Lúzer című előadásában”, *Színház* 50, 6. sz. (2017), <http://szinhaz.net/2016/06/07/zavada-peter-a-heroikus-ego-lebontasa-schilling-arpad-luzer-cimu-eloadasaban/#sdfootnote8anc>.

29 Arisztophanész *Nőuralom* című drámájában a nők hatalomra jutása és társadalmi reformjaik a közéletnek a háztartás mintájára való megszervezését és a köztér (szó szerinti) domesztikálását vonja maga után, ami komikus hatással bír. (Egyben azt is mutatja, hogy Arisztophanész nem különösebben látta volna üdvösnek, hogy a nők politikai hatalmat gyakoroljanak.)

30 A videóiban változó szerephelyzetek leírásához I. BÁN Zoltán András, „A politika színházában”, *Magyar Narancs* 29, 16. sz. (2017), <http://m.magynarancs.hu/publicisztika/a-politika-szinhazaban-103656/?orderdir=novekvo>. Schilling videói: Nemzeti Konzultáció 2017: <https://www.facebook.com/schillingarpad/videos/1821169358100872/>; CEU: <https://www.facebook.com/schillingarpad/videos/1822128201338321/>; Tüntetésre: <https://www.facebook.com/schillingarpad/videos/1826261724258302/>.



Schilling Árpád videoperformansza a nemzeti konzultációról, 2017. június

dalmi szerepek irányába való elmozdulás is színháziassá teszi ezeket a videókat.³¹ Facebook-posztjaiban Schilling a fizikai köztér helyett a virtuális közösségi tér nyilvánosságára épít, és esetében ez a magyar színházi nyilvánosság pótlékaként is működik. Az egyik legfontosabb ide sorolható akciója a 2014-es évre vonatkozó támogatási szerződés összetétele volt az Emberi Erőforrások Minisztériuma előtt, mely a köztéri politikai performanszok sorába illeszkedik.³² 2017 áprilisában született videóiban inkább színház és politika kölcsönös egymásba íródását tematizálja, de a politika pusztá spektákulumként való értelmezése helyett (amit egy ilyen helyzetben valószínűsíthetően várnánk) konkrét politikai állásfoglalásokat, kvázi cselekvési programokat fogalmaz meg, megteremtve ezzel a politikai performansz egy sajátos változatát.

31 Az akcióművészet és a performansz – szemben a színházzal – az egyedi, konkrét személyt érinti. Ahogy Kappanyos András írja Hajas kapcsán: „Ez tényleg ő, tényleg az ő vére folyik, az ő csontja ropog. Ha a közönségben felébred a »félelem és részvétel« érzése, az nem valamiféle mitikus kódalakra irányul, hanem egy húsvér emberi lényre, azaz nem a nembelelre, hanem a partikulárisra.” KAPPANYOS András, „Kettő vagyok: alany és tárgy»: Hajas Tiborról”, in MÜLLNER András és DERÉKY Pál, szerk., *Né/ma? Tanulmányok a magyar...*, 125–126.

32 https://www.youtube.com/watch?time_continue=60&v=-7Rv_P9Nvgk