

részeseivé. A happening lényege, hogy a happener kiteszi magát és közönségét a létrehozott szituációból adódó, előre nem pontosan látható kimenetelű folyamat(ok)nak, illetve megfigyelőként élethelyzeteket „keretez be” (például *Kaprow* egyik happeningje: tekintünk egy napra az összes cipőboltot kiállítási terepnek és viselkedünk eszerint).

A performance a 70-es években alakult ki, többek között éppen a happening nyomdokaiban. A „többek”: a már érintett akcionizmus, a fluxus happeninghez közel álló bemutatói, az emberi testet, annak teljesítményeit műalkotásnak tekintő body art. Az eredetileg előadás jelentésű szó vált az új műfaj elnevezésévé, melynek lényege a test, személyiség és környezet közegként, közvetítőként (médiaként) való használata. Célja az ezek – meg a művész és a közönség – közötti kapcsolatok feltárása, bemutatása. Ennek során előtérbe kerülnek azok a jegyek, amelyek segítségével a személyiség körvonalai meghatározhatóak (nemiség, testi, szellemi teherbírás). A performer nem ritkán komoly veszélyeknek teszi ki magát, a megoldást a szituáció kibontakozásától és (vagy) a közönség reakciójától várva. Példaként idézhető a műfaj kiemelkedő hazai képviselőjének, *Hajas Tibornak* számos performance-e, aki többször eszméletlen állapotban fejezte be az előadást, nem egyszer égési sérüléseket szenvedett a performance alatt, egy alkalommal pedig a kvarclámpa előtt ülve már hámlani kezdett a bőre, amikor kimentették.

Mint *Beke László*, a téma kiváló ismerője rámutat, a performance szituációi a happeningénél jóval megtervezettebbek, következetesebben végigvittek, az alkotások megformáltabbak. Története valamilyen – tágan értelmezett – esemény sor bemutatása, helyszíne általában a színpad.

A műfaj létrejöttének hátterében a társadalomban mindjobban izolálódó művészeknek az az igénye állt, hogy – ismét *Beke László*t idézve – a személyük és a társadalom közlékelődő műalkotást eltávolítsák, és helyére önmagukat állítsák. Ez nem az elkülönülés megszüntetéséhez, hanem csak manifesztálté tételéhez vezetett. A performer és általa a néző is „vizuális tárggyá válik”, akinek a feladata „nem az, hogy semlegességét megőrizve kukucskáljon, hanem, hogy jelenlétével hozzájáruljon a létrehozott világ elmélyítéséhez” – írja *Földényi F. László El Kazovszkij* egyik alkotása kapcsán.

Az egyszeri történés a happeningben és a performance-ben is a realitás mímelés nélküli szelete, szemben a sokszor ismételt, fikción alapuló színházi előadásokkal. Éppen ez az a pont, ahol szemléletük hatni tud a szöveg (felmondás) egyeduralmától szabadulni akaró kísérleti színházra. A happening és (vagy) a performance mélyen érintette például *Artaud*, *Brook*, *Kantor*, *Grotowski*, *Barba*, *Wilson*, *Schechner*, *Halász Péter*, *Najmányi László* művészetét, a Living Theatre és az Open Theatre előadásait.

A tárgyalt műfajokra épülő mozgalmak, csoportok működése a 80-as években kezdett kimerülni. *Schechner* (mint az 1980-ban feloszlott Performance Group nevű társulat vezetője) a következőkben summázta ennek okait: „1. A széles körű társadalmi aktivizmus vége. 2. Az összefüggő zsugorodó gazdaság (...), amely szembeállítja a populáris ideálokat a kísérletező elitével. 3. Az ostoba sajtó (...), amely alulinformált, és a kísérletezés semmiféle hagyományát nem ápolja. 4. A csoportok feloszlása. 5. Kudarc a tanult továbbadásában az új művészgenerációknak.”

DÖMÖTÖR ADRIENNE

Ellenkörmös

A 8. szám „Körmös”-ében a befogadás nézőpontjáról, esztétikájáról, egyszerűbben szólva arról tett említést *Szakály Sándor* történész: hogyan nézzünk filmet? *Körmöst* osztott a *Szegénylegényeknek*, amiért csendőr-egyenruhákat is szerepeltet, holott a csendőrség csak tizenöt esztendővel a film eseményora után szerveződött meg. A mozzanat mélyén több rejlik, mint néhány szereplő öltözéke.

Ennek kifejtéséhez mindenek előtt abból a nyilatkozatból idézek, amit *Jancsó* a *Szegénylegények* bemutatója idején adott: „Itt ez a kis nép a maga furcsa, ellentmondásos történetével, s azokkal a buta nosztalgiaikkal és irreális vágyálmokkal, amelyek az én

gyermekkoromban tömegméretekben hatottak... A neodzsentriz, pántlikás magyarság-konceptciónak még ma is van hatása; filmmel éppen a Jókai-féle történelemszépítéssel, az álromantikus, valóságmásító magyarságkonceptcióval próbálok vitatkozni. Filmem felhívás szeretne lenni, hogy nézzünk szembe évezredes illúzióinkkal, s vessünk számot azzal, hogy történelmünk közel sem olyan kellemes, hízélgő, amint azt nagy mesemondónknak olyan szívesen elhittük.”

Meg kell említenem: Jancsóék tájékozottak voltak arról, hogy a csendőrség 1884-ben alakult, Ráday Gedeon kormánybiztos pedig, akít a kormány a betyárvilág felszámolásával megbízott, 1869-ben kezdte meg működését. Az „Ötlettől a filmig” című Magvető-sorozatban 1968-ban megjelent forgatókönyv bevezetőjében hivatkoznak is *Szabó Ferenc* A dél-alföldi betyárvilág című művére, amelyben a többi között szerepel az is, hogy mindaz, amit Ráday csinált, „sok tekintetben a csendőrségre emlékeztet”.

A *Szegénylegények* – rendezője nyilatkozata, és persze művészetének szelleme – sokkal többről beszél, mint a kosztümös történelmi filmtablók. Sűrítetten jelenik meg benne az *is*, ami az adott história-szituáción túlmutat. Erről hajdan így írtam: „... a vallatási módszer modern, és inkább pszichológiai, mint középkori. Életet kínálni az életért, aztán visszavenni, – mindez a mai nézőnek nagyon is ismerős. Jancsó sokkal többet vállal, mint egy tragikus korszak jelképes felidézését. Évszázados illúziókkal, történelmi sorsproblémákkal való szembenézés, küzdés, és a megoldás intellektuális bátorsága, – ez a lenyűgöző filmjében.”

A *Szegénylegények* ugyanis *nem* a történelemről szól, mint azt Szakály Sándor írja. A jeles tudós szakmai nézőpontja ezúttal elhomályosította azt, hogy ez a film – mint minden jelentős műalkotás – az emberről, lelkihelyzetéről, az emberi-nemzeti mentalitásról szól. *Többről* és *másról* tehát, mint egyetlen történelmi eseményről. Miközben a Ráday-csendbiztosok hajtóvadászatának „technológiáját” mutatja be, magába sűríti a csendőrség „munkamechanizmusától” az ötvenes évek koncepciós per-sorozatáig mindazokat a „technikákat”, amelyek „inkább pszichológiai, mint középkori” vallatási módszert alkalmaztak.

Egy Jókai-filmnél lényeges lehet a jelmezek korhűsége. Egy olyan műnél azonban, mely sűrít és stilizál, a megjelenítésnek más az esztétikája. Akárki szemére vethetné például a film alkotóinak, hogy milyennek mutatják a tanyát és a sáncot. Jancsó víziójában ugyanis a tanya és a sánc díszlete sem „eredeti”. Ezért írhatta *B. Nagy László*: „E sánc sivatagi erődöket és ultramodern haláltáborokat asszociál. A puszta közepén Jancsó olyan sűrű és forró atmoszférát teremt, mint a legmélyebben fekvő bányavágatoké”.

Meggyőződésem, hogy Szakály Sándor sem vitatja a *Szegénylegények* nagyságát. Nem értékítéleteket kívántam egymással szembesíteni. A művészet kifejező nyelve más, mint a történettudomány nyomozása. Bosch és Goya alakjainak, Bulgakov figuráinak, Fellini törpéinek, Bergman hölgyeinek köpenyein a démoni élet és nem a korabeli divatlapok kivágata jelenik meg. A *Szegénylegényekben* a jelmezek is arról beszélnek: kik vagyunk? hogyan élünk? Három évtizede így nézik ámulattal és hódolattal az egész világon ezt a filmet. Ifjúságom alkotóenergiáit nem annyira a magam munkáinak létrehozására, mint pályatársaim műveinek felfedezésére és megvédésére fordítottam. Ám ezek nem voltak eltékozolt energiák. Máig büszke vagyok arra, hogy – akkor, amikor bizony nem volt kockázat nélküli egy-egy nagy mű mellé alku nélkül odaállni – én írtam a *Szegénylegényekről* az első kritikát, mintegy megelőlegezve a film fogadtatását is. Külön köszönöm Szakály Sándornak, hogy „kөрmөse” alapján felidézhetem magamban azokat az órákat, amikor 1965 decemberének utolsó napján leírtam kritikám bevezető mondatait: „A nagy művek nemcsak alkotóikat emelik magasra és nemcsak közönségüket. Egész korukat emberibbé, áttekinthetőbbé szépítik. Ilyen Jancsó Miklós filmje, a *Szegénylegények*. Nézőit és a filmművészet világát, gondolom, hosszú ideig foglalkoztatja majd.”

Lám, azóta is.

SÁNDOR IVÁN