



Rosner Krisztina

# Marina, Marina, Marina

A JELENLÉT MINT SZÍNRE VITT ÉLETTÖRTÉNET: MARINA ABRAMOVIĆ

Az idén hatvanhat éves Marina Abramović szerb származású, New Yorkban élő művésznő alkotásai nagyon fontosak a *performance art* önmeghatározása szempontjából. A hetvenes években, Belgrádban megvalósított testművészeti alkotásai (a *Ritmus*-sorozat, illetve a híres, 1975-ben készült *Thomas Lips*, amelynek egyik elemeként ötágú csillagot karcolt hasára), illetve hanginstallációi (*Reptér*, 1972) részben a korszak társadalmi helyzetére reflektáltak. Belgrádot elhagyva bekapcsolódott a dinamikus amszterdami művészeti életbe, és partnerével, Uwe Laysieppennel (Ulayjal) a „nincs próba, előre megjósolt befejezés, nincs ismétlés” alaptétellel határozták meg alkotói módszerüket – ezzel alapvetően hozzájárulva a műfaj definíciós kísérleteihez –, és olyan, a kettőjük intenzív testi jelenlétére összpontosító alkotásokat hoztak létre, mint a *Belégzés/Kilégzés* és az *Imponderabilia* (1977) vagy éppen a *Nyugalmi energia* (1980), amelyben egy – Marina mellkasára irányított – íjat tartanak kifizítve. Együttműködésük végét 1988-ban ironikus módon az egymáshoz közelítés performatívuma jelenti: a kínai Nagy Fal keleti és nyugati végéről elindulva mentek egymás felé, hogy a találkozás aktusával pontot tegyenek alkotói és magánéleti kapcsolatukra. Ez egyben Abramović szólókarrierjének kezdetét is jelenti. Az Abramović-életmű legutóbbi, az alábbiakban részletesebben ismertetett darabjai, *A művész jelen van* című performansz/kiállítás (New York, 2010), illetve a Robert Wilson által rendezett *Marina Abramović élete és halála* című színházi előadás (Manchester, 2011), izgalmas kísérletet tesznek arra, hogy újraírják a művésznőt leginkább foglalkoztató két témát: az összpontosított jelenlét kutatását és a saját életesemények színrevitelében rejlő lehetőséget.

„Jelenlét.

Jelen lenni, hosszú időn keresztül,  
Míg a jelenlét emelkedik és esik,  
Anyagból az anyagtalamba,  
Formából a formátlanba,  
Időből az időtlenbe.”<sup>1</sup>

A hagyományos értelemben vett, dráma alapú színház kijelentő módjához képest a hatvanas–hetvenes évektől rendkívül sokrétűvé váló *performance*<sup>2</sup> leginkább kérdő és felkiáltó módban fogalmaz. A megjelenítés hagyományos színházi teréből utcára, galériába, természetbe kimozdított, eltérő időtartamú és társadalmi funkciót felvállaló, az eseményszerűségre összpontosító alkotások esetében az is kérdés, hogy lehetséges-e, szükséges-e egyáltalán ezeket az akciókat egyetlen elnevezés, a *performance* ernyője alá rendezni. Ennek megfelelően a performanszokat elméleti szempontok alapján megközelítő teoretikusok (többek közt RoseLee Goldberg, Richard Schechner és Marvin Carlson) többnyire a történeti avantgárd heterogén hagyománya, a kulturális antropológia rítus-fogalmi, illetve a beszédaktus-elmélet társadalmi meghatározottságának segítségével kísérelnek meg definíciót adni. Az alkotók közül Marina Abramović a próbára tett test és a jelenlét (filozófiai, vallási, társadalmi, esztétikai rétegekkel terhelt fogalma) köré építi saját definícióváltozatát: „A performansz olyan szellemi és testi konstrukció, amelybe egy bizonyos időben és térben, közönség előtt lépek be. Ezután a performansz

valóságosan megtörténik; energiaértékeken alapul. A közönség jelenléte nagyon fontos; a performansz nem jöhet létre az egyedülletben; az nem lenne performansz. Energiám sem lenne arra, hogy egyedül végigvigyem. Számomra alapvető, hogy az energia valójában a közönségtől jön, és rajtam keresztül átalakul – megsűrűm, és visszaengedem a közönségbe. Minél nagyobb a közönség, annál jobb a performansz, mert annál több energiával dolgozhatok. Ez nem csak az érzelmekről szól. A *performance* az egyik legbonyolultabb formája a művészetnek. A *performance* valójában a jelenlétről szól. Ha megszöksz a jelenlét elől, a performanszodnak annyi. A performansz mindig te vagy, az elméd, a tested. Százszázalékosan az *ittben* és a *mostban* kell lenned. Ha nem vagy benne, a közönség, mint a kutya, megérzi a bizonytalanságot. És akkor egyszerűen otthagynak.”<sup>3</sup>

Az önmagát „a *performance* nagymamájaként” meghatározó Abramović több mint négy évtizedes alkotói pályája (a „jól megcsinált színdarab” műfaji meghatározásához hasonlóan) a „jól mesélt élettörténet”: az emlékezés mint kreatív folyamat és egyben mint e folyamat

<sup>1</sup> Részlet Abramović és Ulay *Nightsea Crossing* című performanszának szinopszisából, 1987.

<sup>2</sup> A magyar szakirodalomban nincs egységes írásmódja e szónak. A továbbiakban a „*performance*” írásképpel a tág értelemben vett műfajra hivatkozom, míg a „*performansz*” forma használatával az egyes performatív eseményekre utalok.

<sup>3</sup> Biesenbach, Klaus – Abramović, Marina: *The Artist is Present*. Museum of Modern Art, New York, 2010, 211.



nyersanyaga jelenik meg Abramovic önéletrajz-újratelmezése iránti lelkesedésében (hasonló tendencia figyelhető meg például Tadeusz Kantor vagy éppen Robert Wilson munkáiban). A művésznő mások által írt életrajzai<sup>4</sup> pedig nem nagyon tehetnek mást, mint hogy szinte maradéktalanul feladják a megfigyelő-mesélő külső pozícióját, és alárendelődnek Abramovic mesélő lendületének, belevonódnak a történetbe. Abramovic esetében az önéletrajz és az életrajz szinte azonos. Az adatok mellett természetesen vannak olyan rögzített pontok az életműben, amelyek felkínálják az egymástól elkülöníthető alkotói korszakok kényelmes és biztonságos felosztását: ezek többnyire topográfiai jellegűek, vagy éppen személyekhez kötődnek, és egy-egy kiemelt performansz fémjelzi őket. Abramovic (ön)életrajzában ennek megfelelően három-négy nagyobb korszakot szokás elkülöníteni: a kezdeti belgrádi éveket (1946–1975), az Uwe Laysiepen-nel (Ulayjal) töltött „művészi alkotóközösség” időszakát (1975–1988), majd az ezt követő, napjainkig is tartó szólókarriert, amelynek során a Balkánnal foglalkozó művek, a performanszok újrajátszásának elméleti kérdése és a performatív alapanyagként értelmezett (ön)életrajz válik jelentőssé.

A „jól mesélt élettörténet” alapfeltétele az adott korszakban rendelkezésre álló technikai dokumentációs eszközök kiaknázása, különösen az efemer testművészeti alkotások esetében: Abramovic már a kezdetektől felismeri, elfogadja ezt a feltételt, és lelkesen és tudatosan használja a fotó, a videó, a film által nyújtott lehetőségeket, mindig megbizonyosodva arról, hogy az általa létrehozott performanszokról megfelelő mennyiségű és minőségű felvétel készüljön – amelyek a későbbiekben újabb performanszok, műalkotások nyersanyagává is válhatnak.<sup>5</sup> Mintha a jelenlétnek akkor lenne igazán értelme, ha annak tanúja is van, és ha azt utána el lehet mesélni.

A viszonylag ismertnek tekinthető művek mellett három performansz, a *Szerepcsere* (*Role Exchange*, 1976), az *Éjtengeri átkelés* (*Nightsea Crossing*, 1981–87) és a *Ház kilátással az óceánra* (*The House with the Ocean View*, 2002) emelhető ki, mint amelyek koncepciójukat (a jelenlét-hiány tematikája) és vizuális minimalizmusukat tekintve közel állnak az utóbbi évek meghatározó Abramovic-alkotásaihoz. A *Szerepcsere* nem más, mint egy kiállítás megnyitójának alkalmába illesztett performansz – vagy éppen annak hiánya: Abramovic az amszterdami De Appel Galériában megrendezett kiállítása megnyitójára előtt szerepet cserélt egy amszterdami prostituálttal, aki helyette elment a művésznő megnyitójára, Abramovic pedig arra az időre beült a nő piroslámpás negyedben lévő kirakatába. Az *Éjtengeri átkelés* az Ulayjal való együttműködés egyik legizgalmasabb és mentálisan talán az egyik legmegterhelőbb performanszsorozata: a „folytatás”, mindig más múzeumi térben huszonkét alkalommal megvalósított performansz során Abramovic és Ulay ülnek egymással szemben, és nézik egymást. A kiegyenlített, meditatív, ugyanakkor kockázatos összekapcsoltság (amely szinte minden közös munkájuk alapvető motívuma) ebben az esetben a mozdulatlanság testi próbatételével párosul. A *Ház kilátással az óceánra* tizenkét napig tartó performansza

a nyilvánossá tett magánélet mint műalkotás: a tér három, egy-egy szobányi méretű, néhány méter magasban a falra szerelt „celladoboz” a galéria termében, amelyben Abramovic létezik a kiállítás idején: tesz-vesz, jár-kál, ül, iszik, fekszik, vagy éppen áll, és nézi a közönséget – nincsenek hangsúlyosabb vagy éppen kevésbé hangsúlyos cselekvések. Az ételtől és a beszédétől való teljes tartózkodás egyrészt próbatétel, másrészt viszont a szemlélődő, megtisztított, semleges alkotói állapot fenntartását segíti. És míg az *Éjtengeri átkelés*ben a performerek tekintete kizárólag a másikéba kapcsolódik, a néző pedig ezt a zárt formát szemléli, addig ebben az esetben Abramovic tekintete az őt néző közönség egyes tagjainak tekintetét keresi és viszonyozza – a teljességhez mindig szükséges, ám hiányzó *Másik* szerepét már nem Ulay, hanem az ismeretlen néző személye tölti be.

Míg egyes performerek (például Vito Acconci, Chris Burden) konceptuális akadályként élték meg az egyre növekvő ismertséget (amennyiben a hagyományos, „művészi életműre” épülő felfogás akadályozza az egyes műalkotások önálló befogadását),<sup>6</sup> addig Abramovic számára, akinél az utóbbi évtizedekben egyébként is az életmű (élet/mű) válik középponti kérdéssé, a New York-i Museum of Modern Art (MoMA) falai között 2010-ben megrendezett retrospektív kiállítása egyrészt az elismertség, beérkezett szakmai és anyagi biztonságát kínálta, másrészt kiemelkedő lehetőséget nyújtott az addigi művészi tevékenység újraértelmezésére. A korábbi fotók, tervek, installációk kiállítása mellett *A művész jelen van* (*The Artist is Present*) című „kiállítás” valójában egy monstre, három hónapig tartó, többretegű performansz: a nyomtatott és digitális dokumentáció mellett performerek „játszanak újra” néhány híressé vált Abramovic-művet, illetve a koncepció középpontjaként Marina Abramovic ül mozdulatlanul egy széken a MoMA egyik hatalmas csarnokában. Előtte egy asztal és egy üres szék, amelyre bárki leülhet, és szabadon, bármilyen hosszú ideig nézheti Abramovicot, és „nézetheti magát” Abramovic-tyal. Az egymásra (egymást) nézés kitágított pillanata a néző (látogató) számára kívülállás is egyben: azzal, hogy bekapcsolódik Marina tekintetébe, kizárja a külvilágot, beleértve ebbe az esetenként türelmetlenül a sorára váró többi látogatót is. Akiknek várakozó jelenléte további rétegeket von az eseményre, hiszen itt ők a „nézők nézői”. Bár a közvetlen fizikai kiszolgáltatottság ebben az esetben nem jelentkezik (vagy legalábbis nem abban a formában, mint Abramovic 1974-es *Ritmus 0* című performanszában, amelyben a látogatók a rendelkezésükre bocsátott tárgyak felhasználásával azt tehetek a kontrollt teljesen átengedő Abramovic-tyal, amit akartak), az egyes nézői reakciók kiszámíthatatlansága itt is magában hordozza a kockázatot; ennek a bizonytalansági tényezőnek az elfogadása, illetve a koncentrált nem-mozgás jelenti a kihívást a művésznő számára. A MoMA-retrospektív Abramovic számára mind men-

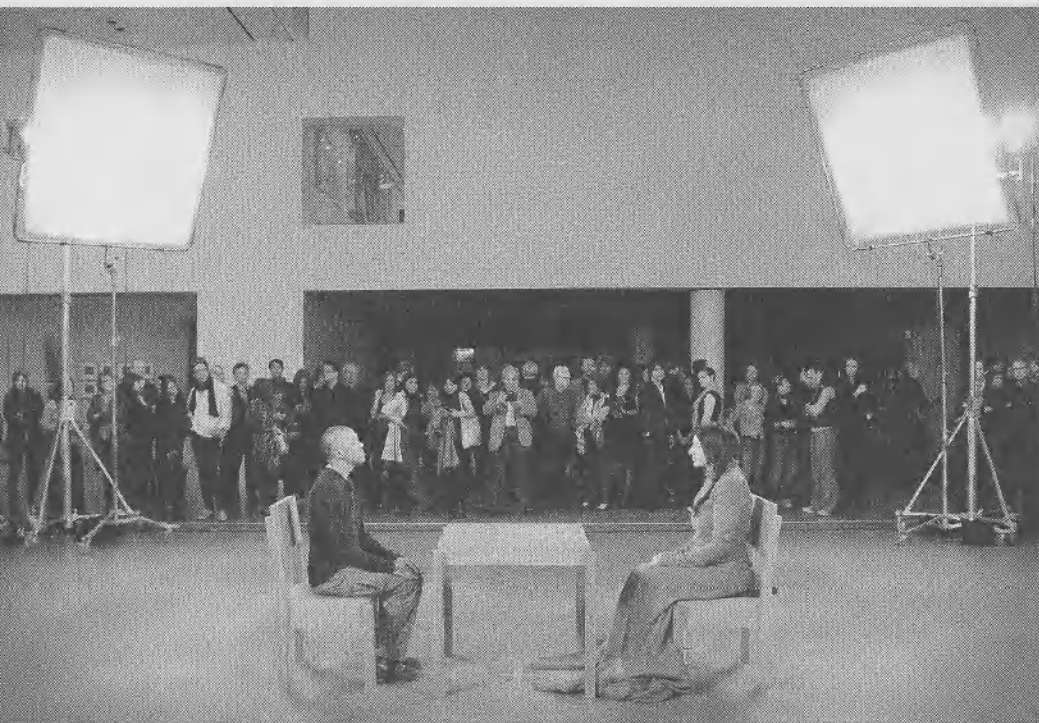
<sup>4</sup> Legutóbb Westcott, James: *When Marina Abramovic Dies. A Biography*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2010.

<sup>5</sup> A legfrissebb példa erre a *Marina Abramovic: A művész jelen van* című, a korábbi retrospektív kiállítás/performansz körülményeit bemutató dokumentumfilm (rendezte Matthew Akers), amely megkapta a 2012-es Berlinale közönségdíját.

<sup>6</sup> Lásd ehhez Westcott: i. m. 155.

tálsan, mind fizikálisan hatalmas próbatétel (nem véletlen, hogy a köszönetnyilvánításokban a spirituális vezetője és a személyi edzője kiemelt helyet kap). A látogatók reakciói rendkívül sokfélék, az ünnepélyes komolyság, a zavart nevetés, a katartikus sírás között váltakoznak. Abramović arca ezzel szemben maszkyszerű, tekintete statikus, mintha egy meditatív „ismeretlen tartomány” területéről nézné a vele szemben ülőt. A nem-mozgás és nem-beszélés ugyanakkor nem egyenlő a passzivitással: sokkal inkább az alkotó energia összpontosított aktivitása nyilvánul meg ebben az esetben.

Az 1976-os *Szerepcsere* című, a „hiányzó művész” koncepciójára épülő alkotásával ellentétben a MoMA-kiállítá-



A művész jelen van című performansz/kiállítás

táson tehát a művész nem (csak) a megnyitón van jelen, hanem a kiállítás teljes ideje alatt (Abramović a nyitás előtt foglal helyet, és csak a napi zárás után áll fel onnan), önmagát változtatva kiállítási tárggyá, kimondott szándéka szerint ezzel a gesztussal eltüntetve minden egyéb, a művész és közönsége között „útban levő” tárgyat, akadályt. A végsőleg redukált forma a tekintet hatalmát kapcsolja össze a jelenlét, a jelenidejűség (filozófiailag, történetileg, elméletileg) terhelt fogalmával. Ráadásul a színház alapdefinícióját – amely szerint az előadó és a néző egyaránt lényegi része a folyamatnak – Abramović nagyon elegáns formában hozza játékba, amennyiben ez a két, többnyire rögzített pozíció felcserélhetővé válik, úgy teremtve meg a teatralitás/performativitás alaphelyzetét, hogy kiiktatja belőle az elmesélt cselekményt, a tárgyat, a beszédet. Mint arra Arthur Danto, a kortárs művészet meghatározó kritikus a rámutat, Abramović performanszának esetében a néző (mint egyes személy) kiemelése a nézők (mint embertömeg) közül párhuzamos az antik tragédia születésének (Nietzsche) meghatározó pillanattal, amelynek során a hős kiemelkedik a karból.<sup>7</sup>

A három hónapig tartó performansz dokumentációját természetesen a rendező intézmény vállalta magára, a szokásos (és elvárt) magas színvonalú MoMA-album kiadásával. Az albumhoz mellékelte CD további réteget von a jelenlét kérdésére: az adathordozón ugyanis (némi váratlanul) nem a könyv elektronikus változata vagy a MoMA-kiállítás vizuális anyaga, vagy éppen a korábbi performanszok felvétele található, hanem *Marina hangja*. A kiállítás katalógusa tehát hangoskönyv. A hangoskönyv (mint népszerű műfaj) általában a jelenlét és a „nekem mesélnek” kiváltságos érzésének illúzióját nyújtja. A címadó performanszhoz hasonlóan azonban Abramović ebben az esetben is társsá teszi a

látogató/néző/olvasót: az első hangfájlban arra kéri őt, hogy mielőtt kinyitná a könyvet, helyezkedjen el kényelmesen, és lehuny szemmel, szabályos légzéssel összpontosítson a jelenlétre, amíg Abramović hétig számol. A kinyitás gesztusát követően pedig az együtt olvasás élményét kínálja, amikor a könyv egy-egy fejezetéhez, oldalához hozzáfűzi a saját kommentárját, emlékeit. *Önkommentár*. A művész szempontjából a lapokhoz rendelt (és elvben végtelesszer újra lejátszható) minimonológok az életmű korai hanginstallációinak koncepcióját idézik, míg a befogadó esetében a (művész fiktív jelenlétében való közös) lapozás, olvasás folyamata kerül előtérbe – a könyv „könyveseménnyé” válik.

Az akusztikus könyvmelléklet használatával lehetővé válik,

hogy Abramović még személyesebbé, érzékletesebbé tegye az esetenként művészi hitvallás jellegű visszaemlékezéseket (mint például „a közönség ölni tud” állítást követő hatalmas sóhaj), és sokszor nem dönthető el, hogy az önirónia vagy annak teljes hiánya jellemzi ezeket a kijelentéseket. A spontaneitás azonban megint látszólagos, hiszen az elmondott történetek maguk is a biográfia-projekt elemei, és (Wilson élettörténeteire hasonlóan) maguk is kerek, sokszor kipróbált, monológyszerű anekdoták. (A kristályosra polírozott történetek ismétlése mellett Abramović lelkes vicceselő is: ipari mennyiségű szerb viccet ismer, és gyakorlatilag minden alkalomra van egy a tarsolyában. Ő nevet rajtuk a lehangosabban.) Abramović (rögzített) hangja a színház és performance érzéki minőségéhez is „hozzászól”: a mély, telt női hang nyugodt tempóban mesél, meghatározva ezzel az album befogadásának idejét. Ezekben az angol nyelvű kommentároknak a művésznő hangja mellett sokszor említett erős akcentusa, tipikus nyelvtani tévesztései is feltűnőek; ezt azonban nem egyfajta „nyelvrendészet” szempontjából tartom kiemelendőnek. Éppen ellenkezőleg: Abramović angolja egyfajta terapeutikus V-effekt, mint ahogyan az életrajz teatralizálása is „élni segít”, az öntörténetek angolul, nem anya-



nyelven való megosztása is eltávolítja, és ezzel elviselhetővé teszi a gyakran fájdalmas emlékeket. Az idegen nyelv használatának (a kreativitás kijelölt terepének) hasonló mechanizmusa jelenik meg itt, mint Beckett esetében, aki szerint a *Godot-ra várva* nem jöhetett volna létre angolul, csak franciául: a megírásához nyelvi távolságra volt szüksége.

Marina mindig játszik, pontosabban soha nem „nem játszik” („*Marina is never not performing*” – mutat rá Biesenbach). Az alapvető exhibicionizmus az önirónia és a sztereotípiákkal („szenvedélyes szerb”, „őrült művésznő”, „gyerekes félelem” – ezek Marina saját maga

mint a modernitás burzsoá hagyatékát „gyanúsnak” és „elvetendőnek” tartják, az egyes művészek személyéhez kötődve, karizmaként változatlanul jelen van. Abramovićot az „elragadó női vonzerő” a korábbi divák – Sophia Loren, Maria Callas – sorába emeli; a *glamour* mint motívum jelenik meg abban a tényben is, hogy nagyon gyakran a családnévtől (múlttól? történettől?) megfosztott keresztnév használatával hivatkoznak rá: *Marina*.

Abramović művészetének legfőbb alapanyaga, tárgya és tematikus középpontja a saját, különböző eszközökkel próbára tett női teste. Nem elhanyagolható tény, hogy a korai alkotásokban ez megfelel a klasszikus, termé-

Ház kilátással az óceánra



által hangoztatott sztereotípiái) való játék állandó dinamizmusával válik izgalmas művészi magatartássá. Ennek egyik, a korai korszakhoz sorolt megnyilvánulása *A művészetnek gyönyörűnek kell lennie – A művésznek gyönyörűnek kell lennie* című performansz (1975), amelyben e sorokat ismételve Abramović addig fésüli haját egy fém hajkefével, amíg fejbőre kisebesedik. A művésznő magával ragadó és ellenállhatatlan személyes aurája („a csábításra való totális képessége”, mondja RoseLee Goldberg, a performance egyik legfőbb teoretikusa)<sup>8</sup> rámutat arra az ellentmondásra, amely a performance és az aura (Walter Benjamin által a műalkotás egyszerűségéhez kötött) fogalma között feszül – arra, hogy bár a performance értelmezői az aura fogalmát

keny, „dús” női test képének. A menstruáció–maszturbáció–migrén hármasságában tárgyalt<sup>9</sup> korai belgrádi éveket követően ez a többnyire meztelen test-kép kerül a performanszok középpontjába, egyszerre kiszolgálva és kijátszva a nézői tekintetek (szűkebben a *male gaze*) leskelődés-igényét. Amellett azonban, hogy a performatív aktusokban Abramović a test „gazdajaként” önmaga állítja próbák elé saját testét, a kilencvenes évektől kezdve lelkesen veti bele magát a szépségipar által állandóan

<sup>7</sup> Biesenbach, Klaus – Abramović, Marina: *The Artist is Present*. Museum of Modern Art, New York, 2010, 35.

<sup>8</sup> Idézi Westcott: i. m. 239.

<sup>9</sup> Westcott fejezetcímei.



(*Biography*, 1989) és Michael Laub (*The Biography Remix*, 1997) rendezte, Marina pedig mindben játszott. E sorozat legutóbbi eleme a *Marina Abramović Élete és halála* (Manchester, 2011), amelyet Robert Wilson rendezett.

Ez az első alkalom, hogy Abramović és Wilson együtt dolgozik; a cím pedig pontosan jelzi az együttműködés kiegyenlítetttségét, hiszen egyformán utal Abramović életére mint nyersanyagra és Wilson korábbi munkáira (például a *Sigmund Freud élete és kora* vagy a *Joszif Sztálin élete és kora* című előadásaira). Wilson megközelítése két nagyon lényeges

Jelenetek a Marina Abramović élete és halála című előadásból

újrateremtett és elvárt kép (*image*) reprezentációjába is – ugyanolyan közel áll hozzá Gina Pane, mint Madonna és Lady Gaga. Marina teste a kortárs sebészeti beavatkozások tárgya/áldozata/élvezője is egyben: a többszöri abortuszok mellett a mellnagyobbítás (az 1992-es *Biography* előadás egyik emblemikus képe, a magasban „lebegő”, kígyókat tartó Marina-félakt az „új” mellek prezentációja is egyben<sup>10</sup>), a feltöltő injekciókkal hangsúlyozott arc és a mesterségesen megfeszített bőr látványa sajátos konnotációt hordoz a női has bőrébe karcolt ötágú csillag emlékével. A női test szimbolikája mellett Abramović teste a popkultúrának, illetve a kortárs művészet és technológia kiemelt területének, az *augmented reality*nek (AR – feljavított/kibővített/megnövelt/kiterjesztett valóság) a lenyomata is egyben.

A „tisza”, „megvilágosult”, „fénylő” (*luminous* – Marina kedvenc jelzője) jelenlét megtapasztalására irányuló kísérletekkel párhuzamosan a kilencvenes évektől kezdődően Abramović a saját életének színpadra állításával foglalkozik. A saját életesemények műalkotásként való „keretezése” természetesen nem egyedülálló (hasonlóval foglalkozik többek közt Sophie Calle is), és miközben ebben az esetben nem a klasszikus, „a művész élete magyarázattal szolgál a műre” feltételezés munkál, hanem éppen annak felismerése, hogy az élet/művészet (és biztonságos, megnyugtató) kétpólusú elválasztása nem tartható többé, meglehetősen váratlan és izgalmas Abramović döntése, amely szerint életeseményeit éppen a lényegileg a „megismételhetetlen megismételtesére” törekvő színházi előadás keretébe kívánja foglalni. Az *Életrajz*-sorozat egyes darabjait Charles Atlas



vonatkozásban tér el az *Életrajz*-sorozat korábbi elemeitől: míg Atlas és Laub elsősorban Abramović alkotói tevékenységére koncentrált, addig Wilson főleg Marina gyermekkori emlékeire (különösen az anya-lánya kapcsolat működésképtelenségére), illetve az Ulayjal való viszony nehézségeire összpontosít. A másik „újdonság” Marina saját halálának és a saját halál felől szemlélt élet eseményeinek színrevitele. (A „saját halál” szcenírozása nálunk elsősorban Halász Péter és Nádás Péter nevéhez köthető.)

Az előadás nyitó és záró jelenete egyaránt erre reflektál; a prologus (*Temetés I.*) vizuális asszociáció Marina végrendeletére (amely szerint a gyászszertartáson három lezárt koporsónak kell lennie, az egyikben az ő testével, a másik kettőben pedig annak utánpótlásával): a térben három nyitott koporsó látható, bennük három nő

<sup>10</sup> Westcott: i. m. 229.

fekszik. A fekete-fehér ünnepélyes komorságát a térben szétszórt piros fénytócsákkal kiemelt marhalábszár-csontok erősítik – és a kutyák (véredek? dobermanok?), amelyek szabadon cirkálnak a színpadon, a csontokat és egymást szagolgatva. A záró kép pedig (*Temetés II.*) három fehér angyal (Marina és két táncos) a levegőben, „a fehérség makulátlan együttállása”, „hó-vulkán” – éneklőli Antony Hegarty.

játszásai. Abramović az előadás első részében saját édesanyja karakterét játssza: fekete ruhás, merev, rideg dáma lépked a térben megközelíthetetlenül – Marina visszaemlékezéseiben a lelkes titoista, expartizán kultúrpolitikus Danica Abramović ez utóbbi tulajdonsága volt a leginkább meghatározó élmény. A kislány Marinát pedig egy vékony testalkatú, mozgékony férfi színész (Carlos Soto) alakítja, piros fodros lánykaruhá-

ban, fehérre maszkolt arccal, expresszív mimikával. A saját élet eseményeinek elmesélése, az ezt tematizáló előadás létrehozásának folyamata, ezen belül is az Anya eljátszásának (kínzó és megtisztító) aktuális egyértelműen a színház mint terápia megvalósítása. A művész terápikus felfogása nyilvánvaló Abramović egész munkásságában, de Wilsontól sem idegen, aki pályája kezdetén a színházi alkotást a különböző típusú és állapotú fogyatékosokkal való foglalkozás egyik hatékony eszközeként alkalmazta.

Ha Marina hangja és akcentusa kapcsán Beckett írói tevékenysége idéződhett fel, akkor ez az előadás – a saját élet rögzíthetősége, az emlékezés lehetősége, lehetetlensége és az élmények elmesélhetősége tematizálásával – az



© Marina Abramović

A pszichologizáló játékmód háttérbe szorítása mellett Wilson korai rendezéseinek egyik legfőbb újítása az volt, hogy a színházi előadás hagyományos értelemben vett alkotóelemeit (szöveg, játékmód, zene, látvány stb.) nem rendelte alá az „összművészeti alkotás” hierarchiára és ok-okozatiságra épülő elvárásainak, hanem megpróbálta egymással párhuzamos, egyidejű, egymásra vetülő, de nem egymásnak alárendelt rétegekként jelenvalóvá tenni őket. És bár ebben az előadásban a történetmesélés gesztusa sokkal hangsúlyosabb a többi (főként a korai) Wilson-műhöz képest, a töredezett, epizodikus szerkesztésmód, a precízen és kontúrosan komponált színpadképek a könnyen felismerhető wilsoni formakánont erősítik. A két részből álló előadásban a rendezőre jellemző tiszta, élesen elválasztott jelenetvezetés működik: a viszonylag hosszú (már a közönség érkezésekor látható) prologus után az egyes (a szövegekben betűvel és számmal jelzett) epizódokat a „térd-játékok” (*knee plays*) kötik össze. Az epizódok Marina történeteinek (többek közt *A mosógép története*, *A nagy orr története*, *Történet a kórházról*) néhol vicces, mozgó képeskönyvre vagy rajzfilmre emlékeztető újra-

ír szerző *Az utolsó tekercs* című monodramáját juttathatja eszünkbe (amelyet Wilson 2009-ben rendezett meg, s ő maga játszotta Krapp szerepét). Abramović történetét Wilson előadásában a Mesélő (Willem Dafoe) közvetíti, aki egyes szám harmadik személyben beszél Marináról, és szövegének nagy része (legalábbis az első részben) a rengeteg évszámhoz kötődő rövid megjegyzések felsorolásából áll. A Mesélő tere a színpad jobb oldalához toldott kisebb, változtatható magasságú proscénium, rajta csomagokká kötött újságpapír, nyomtatott lapok (a szövegeknyvből?), forgószék. A figura mint ha Krapp sajátos újrajátszása volna: meghatározatlan katonai egyenruhát, kócos vörös parókát viselő, kegyetlen, részvétlen clown, minidiktátor. Dafoe, aki filmes karrierje előtt az elismert New York-i avantgárd társulat, a The Wooster Group tagja volt, rendkívül koncentráltan, változatosan, pontosan és energikusan viszi a hátán az előadást. Amikor pedig cinikus, *Joker*-szerű Ulay-narrátorként belép a színpad terébe, a Marinával való hosszú dialógus során nagyon pregnánsan nyilvánul meg a kettőjük játékmódja közötti kontraszt: Dafoe pengeéles, aktív, dinamikus, izgó-mozgó energiáival



szemben Marina „gravitál”, lassabb, kevésbé ritmikus.

A látvány mellett az előadás egyik leghatásosabb komponense mindazonáltal a zene. Antony Hegarty *varázsol*. A vizuálisan rendkívül erős prolókus után az ő zenéje és hangja nyitja meg akusztikus „egyszer volt, hol nem volt”-ként a mese terét (Antony a Grimm-mesékhez hasonlítja Marina végletekig csiszolt család-történeti anekdotáit): a *Your Story, My Way* egyaránt az akadálytalan empátia és a mesélhetővé tételhez elegendhetetlen eltávolítás megnyilatkozása. Dalainak többsége a brechti értelemben vett *song*, vokális játék az egyes epizódok között (hasonlóan például a Wilson *Woyzeck*-rendezésében hallható Tom Waits-zenékhez). Antonynak a produkció zenei rendezőjeként úgy sikerül beépítenie a szerb folklórt (Svetlana Spajic és kórusa), hogy az nem tűnik felesleges „kalapdízsnak”. Amikor pedig nem a zenekari árokban, hanem a játéktérben áll, színpadi jelenléte a „vágy a láthatatlan hanggá válása”. Fekete, viktoriánus „női-férfi” ruhát visel (újabb Wilson-toposz), hangja betölti a teret, *megáll az idő*.

A (viszonylag) időrendben haladó történetmesélésre az előadásban „párhuzamos rétegekként” rakódik a szerb történelem és folklór, a rajzfilmszerűből az egyre sötétebb tónusúvá váló színpadképek és a színészek-résztevők különböző minőségű és színvonalú színpadi munkájának rétege. Játékmódjuk nem egységes. A többi Wilson-rendezés szigorú, aprólékos és kötött színészvezetésének ismeretében ez akár a rendezői fegyelem lazulásaként, kifogásként is felfogható – *lenne*, ha nem éppen ez a viszonylagos kiegyenlítetlenség adná az előadás egyik legnagyobb vonzerejét. A négy kiemelt alkotó – Wilson, Abramović, Antony és Willem Dafoe – markánsan eltérő színpadi esztétikája nem kioltja, hanem felerősíti, kiegészíti és ellenpontoszza egymás hatását.

A *Marina Abramović élete és halála* a „kreatív recycling” újabb izgalmas példája, két művész egybefűzött mozgó életmű-portfóliója, exkluzív színházi album, amely éppen a másik jelenlététől frissül fel. (Ez a frissesség különösen azért lényeges, mert az utóbbi években mind Wilson, mint Abramovićot gyakran vádolták egzisztenciális kényszerből fakadó ismétléssel és az alkotói invenció megfogyatkozásával.) Az előadás annak a termodinamikai tételnek a cáfolata, amely szerint a forró és a hideg anyagok vegyítésével az eredmény mindig langyos lesz. Itt: Forró + Hideg = ForróHideg.

A testet próbára tevő, nagy kitartást és állóképességet igénylő Abramović-performanszokra való felkészülés leglényegesebb fázisa a performer mentális-fizikális állapotának „élesítése”, amely lehetővé teszi az „alkotói energia akadálytalan áramlását” (Abramović kifejezése): ezt a folyamatot Marina „a ház nagytakarításának” nevezi, és voltaképpen változó időtartamú (néhány naptól néhány hétig tartó) radikális böjt, amelynek folyamán a résztvevők tartózkodnak mindenfajta ételtől és beszédétől. Ez a módszer természetesen nem új: rituális, szakrális gyökerei nyilvánvalók. A ház mint a test metaforája ráadásul nagyon lényeges Abramović munkásságában, de a „magánember” (?) Abramovićra is jellemző: a csak néhány éve eladott ötszintes amszterdami háza az aprólékos önkifejezés és a gyakori vendégek kényel-

mének tere volt, egyfajta kiterjesztett testkép (a vendégek mintha „Marina testében laktak volna” – írja Westcott<sup>11</sup>). A ház eladásának gesztusa pedig szintén szimbolikus, amennyiben lehetővé tette Abramović újabb, egyelőre befejezetlen vállalkozását, egy olyan laboratórium-központ létrehozását Hudsonben (New York állam), amely a performance mint tága értelmezett művészeti forma körébe tartozó munkák létrejöttéhez nyújt majd lehetőséget. A korábban színházként (!), moziként és alkalmi teniszpályaként használt épületben lel majd otthonra a „Marina Abramović Alapítvány a Performance Művészet Megőrzéséért”, a tervek szerint Abramović több évtizedes oktatói tevékenységének összegzéseként – ez a központ különösen fontos lehet a rezidens művészek számára egy olyan művészeti ág esetében, ahol a képzés nem korlátozható egyetlen, bevett módszerre, tantervre, programra. Az Abramović-központ mind elképzelésében, mind jellegében meglehetősen hasonlít a Wilson által létrehozott és működtetett Watermill Centerre,<sup>12</sup> ám míg utóbbinak egyik elsődleges célja a Wilson-előadások előkészítése, addig Abramović inkább a tanítványai projektjeinek kíván helyet és időt biztosítani – a „ház mint Abramović teste” metafora így egészül ki a lombik, az inkubátor képével.

A *művész jelen van és a Marina Abramović élete és halála* egyaránt olyan műalkotás, amely nem von(hat)ja ki magát a globalizált kultúripar működése alól. Ennek megfelelően mindkettő turnézik. Ez a Wilson-előadás esetében egyáltalán nem meglepő, a MoMA-performansz esetében azonban akár váratlannak is tűnhet, amennyiben a performance-nak mint tágabban vett művészeti aktivitásnak az egyszerűség, megismételhetetlenség köré rendezett koncepciója ellenáll a repetíciónak (részben ez táplálja a színház és a performance közötti, gyakran a szembenállás, versengés képével leírt viszonyt). A pusztán a mulandóság felmutatására alapuló performance-fogalom azonban nem tartható – e tétel kimondásában nagy szerepe volt Abramović *Hét könnyű darab* című sorozatának (New York, 2005), amelynek keretében néhány ismert művész (többek között Joseph Beuys, Vito Acconci, Valie Export) korábbi performanszát játszotta újra, abból a meggyőződésből kiindulva, hogy szükség van a performance megőrzésére, és ennek egyetlen érvényes módja az adott performatívum ismételt előadása. A *re-performance* a színház keretébe tereli vissza az adott eseményt. E formák versenyeztetése, esetleg győztes hirdetése értelmetlen és terméketlen. A határok markáns kijelölése és azok „megsértése” helyett inkább a *mezsgye* képével érdemes leírni. Hogyan változik a performance, ha színházi keretek közé kerül? Hogyan módosul a színház, ha megpróbál választ keresni a performance által felvetett kérdésekre, ahelyett, hogy nem vesz róluk tudomást? Mit jelent az, ha a *SZÍNHÁZ* folyóirat Marina Abramović művészetéről közöl írást?

<sup>11</sup> Westcott: i. m. 241.

<sup>12</sup> A Wilson–Abramović-előadás előkészítésének első fázisa is a Watermill Centerben zajlott 2008-ban; ennek dramaturgasszisztensként részese voltam. A Watermill Centerrel részletesebben írtam a *SZÍNHÁZ* 2007. januári számában.