

## Egri Petra:

### A testarchívum kínzó vágya: Marina Abramović 7 Easy Pieces performanssorozatáról <sup>1</sup>

Marina Abramović az egyik legjelentősebb kortárs performanszművész, ezért munkásságának értelmezése kiemelten fontos a performanszkutatások önmeghatározása<sup>2</sup> és a színháztudományi alapokra épülő vizsgálódások<sup>3</sup> számára is. A performansz szó magyar jelentései és jelentésrétegei kapcsán Richard Schechner, *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről* című magyarra fordított kötetének előszavában az eredetileg angolul megjelent könyv fordítója, Regős János már jelzi, hogy:

A magyar fordításban a könnyebb olvashatóság kedvéért a performance-nak felszínesen megfelelő „előadás” szót használjuk, bár a szerző a performance fogalmát tágabb értelemben használja, mint ahogy azt a magyar szó visszaadja. A „performance” eredetileg „előadást” jelent ugyan, de eleve szélesebb értelemben vonatkozik minden előadó-művészeti produkcióra. A hetvenes évek képzőművészeti irányzatai között azonban egy sajátos műfajjává vált. Ebben az értelemben jelent minden olyan bemutatót, ahol a művész „élőben”, saját testét, személyiségét használja fel a műalkotás tárgyaként és eszközöként.<sup>4</sup>

Tehát a performansz kifejezés igen nehezen fordítható más nyelvekre, s ahogy azt Jákfalvi Magdolna is megjegyzi még „a színháztörténészek is sokszor belecsúsznak az előadás, a performansz, a játék ügyetlenül kevert használatába.”<sup>5</sup> A műalkotás lényege – ahogyan már Schechner is jelzi – a testi jelenlét, s a kortárs művészetelmélet szerint mindenképpen határeset, átmeneti műfaj a képzőművészet és a színház, a testművészet, előadó-művészet között.<sup>6</sup> Ilyesmit jelez majd Hans-Thies Lehmann performansz-fogalma is:

---

1 A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-21-3-II-PTE-1088 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

2 Vö. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993, Tracy C. Davis (szerk.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

3 Hans-Thies LEHMANN, *A posztdramatikusszínház*, ford. KRISZTÓFALUSI Beatrix, BERECZ Zsuzsa, SCHEIN Gábor, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, illetve Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

4 Richard SCHECHNER, *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről 1970-1976*, ford. REGŐS János, Magyar Színházi Intézet és Múzsák Kiadó, Budapest, 1984, 8.

5 JÁKFAKALVI Magdolna, „Vér, vizelet, verejték: a performatív realitás”, *Filológiai Közöny*, 62/4 (2016), 315-322, 316.

6 SCHECHNER, *i.m.*, 8.

A performansz a színházhoz közelít, amikor kidolgozott vizuális és auditív struktúrákat keres, s a médiatechnológia irányába terjeszkedik [...]. A tartam, a pillanatszerűség, a szimultaneitás és megismételhetetlenség meghatározó időtapasztalatok lesznek ebben a művészeti formában, mely többé nem szorítkozik arra, hogy a titokban folytatott alkotómunka végtermékét mutassa be, hanem a képpé válás ideiglenes folyamatát értékeli fel „színházi” folyamattá. A néző feladata itt már nem az, hogy egy rögzített képet rekonstruáljon, újraalkosson és türelmesen újrarájzoljon, hanem az, hogy mozgósítsa tapasztalásra és reakcióra való képességét, és ezáltal maga is részt vegyen a számára felkínált folyamatban.<sup>7</sup>

Marina Abramović nemcsak produkcióinak érdekessége, művészi súlya miatt fontos, hanem azért is, mert a műfaj sajátos megfogalmazójaként olyan megjelenítési módokat aktivál, amelyek a jelenkori művészeti diszkurzus megváltozását eredményezik. Jelen írás éppen egy ilyen újításának, a performanszok újrarájzhatóságának és archiválhatóságának<sup>8</sup> a kérdéskörét járja körül egy konkrét performanszsorozat, a New York-i Guggenheim Múzeumban 2005-ben előadott *7 Easy Pieces* (7 könnyű darab) elemzésén keresztül. Abramović így emlékszik vissza a hét napon át újrarájzott műalkotások keletkezésének történetére és céljára:

Már jóideje motoszkált bennem a gondolat, hogy újra el kell készítenem a múlt néhány fontos előadását – nemcsak saját darabokat, de más művészek produkcióit is, annak érdekében, hogy olyanok is átélhessék, akik sose látták őket. [...] Diskurzust szerettem volna kezdeményezni arról, lehetséges-e ugyanúgy közelíteni a performansz művészetéhez, mint a zenei művekhez vagy a táncdarabokhoz. Az is foglalkoztatott, hogyan lehet a lehető legjobban megőrizni ezeket az előadásokat. Harminc év performansza után kötelességemnek éreztem, hogy úgy meséljem el a performansz történetét, hogy tiszteletben tartsuk a múltat, de hagyjunk teret az újraértelmezésre is. [...] Az ötletemet bizonyos fokig a felháborodás motiválta. A performanszok agyagait és a fotókat folyamatosan lopkodták, és a divat, a reklám, a tévé, a hollywoodi filmek kontextusába helyezték.<sup>9</sup>

Abramović intenciója kettős volt. Egyrészt úgy irányította a tűnékeny műfajra a nézői figyelmet, hogy éppen a nekik tulajdonított ismételtetlenségük felől mért a performanszokra csapást, másrészt elősegítette, hogy az archiválhatóság kérdése is előtérbe kerülhessen, hiszen ő maga is komoly performansztörténeti keresőmunkát folytatott azzal, hogy az ikonikus, a performanszművészet sarokkövét jelentő régi darabokat (amelyekhez

7 LEHMANN, *i.m.*, 158.

8 Vö. Baz Kershaw, „Performance as research: live events and document”. Tracy C. Davis (szerk.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge University Press, Cambridge, 2008, 23-46., Amelia Jones, „Live art in art history: a paradoxon?” Tracy C. Davis (szerk.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 151-166.

9 Marina ABRAMOVIĆ, *Aki átment a falon*, ford. NAGY Ágnes, Athenaeum, Budapest, 2021, 270-271.

ő maga éppen fiatal kora miatt nem tudott korábban, a 60-as években élőben hozzáférni) megtalálja. Abramovic *7 Easy Pieces* performanszsorozata összesen hat (egy saját és öt másik performer korábbi előadása) újrájátszott és egy teljesen új performanszból (*Entering the Other Side*) állt. Abramović újragondolta és előadta Bruce Nauman (*Body Pressure* 1974), Vito Acconci (*Seedbed*, 1972) VALIE EXPORT (*Action Pants: Genital Panic*, 1969), Gina Pane (*The Conditioning*, 1973) és Joseph Beuys (*How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965) performanszait, illetve saját 1975-as *Lips of Thomas* előadását is újrájátszotta. A múzeum terébe helyezett performanszcsozor 7 napon át volt látható és látogatható. Abramović minden egyes napon másik performanszt mutatott be délután öt órától éjfélig. A rögzített változatából egy dokumentumfilm is készült 2007-ben Babette Mangolte rendezésében, amely egy újabb performatív, de már tárgyasult megjelenése volt az előadásnak.

### **A performansz ismételtetlensége: Abramovic, Artaud és Derrida**

Jacques Derrida *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* című művében Antonin Artaud *Kegyetlenség Színházával* kapcsolatában egyértelműen kijelenti, hogy koncepciója egy várakozásban lévő színház, amelynek még meg kell születnie.<sup>10</sup> Ez a logocentriskussággal élesen szembe menő újfajta teatralitás talán éppen Abramović radikális performanszaiban születhet meg. Derrida Artaud *A színház és Hasonmására* reagálva arra figyelmeztet minket, hogy az újfajta színház a saját eltűnésében születik meg egy még nem létező színpadon<sup>11</sup>, ahol a kegyetlenség (mint szigorúság, kikerülhetetlen szándék és döntés ... és nem úgy mint szadizmus) szüntelenül működésben van, ott, ahol Artaud mindig a színpad eltörlésén munkálkodott,<sup>12</sup> s amelyet Orbán Jolán a *performativitás kegyetlenségeként*<sup>13</sup> ír le. Az a benyomásunk, mintha Derrida Artaud színháza kapcsán végig éppen Marina Abramović performanszairól beszélne, noha egyetlen szóval sem említi a szerb előadóművész munkáit. Abramović performanszai – Walter Benjamini értelemben „sikertelen és lehetetlen fordításként”<sup>14</sup> – éppen akkor válnak színházzá (színházi előadássá), amikor az egyedi, egyszeri performanszt újrájátszja, megismétli egy múzeumi térben egy új közönség előtt, illetve amikor filmre rögzítik az előadást<sup>15</sup>. Ahol az ismétlésben eltörlődik a performansz “performansz jellege”. A performanszművészet alapvető eseményközpontúsága éppen a megismétlés által válik lehetetlenné, a műalkotás

10 Jacques DERRIDA, „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása”, ford. FARKAS Anikó, IVACS Ágnes, *Gondolat-Jel*, 13/1-2 (1994), 23.

11 DERRIDA, *A kegyetlenség...*, i. m., 24.

12 DERRIDA, *A kegyetlenség...*, i. m., 26.

13 ORBÁN Jolán, „A performativitás kegyetlensége”, szerk. DI BLASIO Barbara, *A performansz határain*, Kijárat, Budapest, 2014, 40-63, 44.

14 Walter BENJAMIN, „A műfordító feladata”, ford. SZABÓ Csaba, *A szirének hallgatása. Válogatott írások*, Osiris, Budapest, 2001, 71-83.

15 Vö. *Seven Easy Pieces* (dokumentumfilm), 2007, rendező: Babette MANGOLTE és Marina ABRAMOVIC

a múzeumi közegben transzformálódik színházi előadássá, egyfajta artaud-i Kegyetlen Színházzá. A performansművészet éppen azokban az újra előadott őperformanszokban kezdődik, amelyeket Abramović újrajátszik a Guggenheim múzeum terében, s az újrjátszás aktusában törlődik el. Derrida szavait kölcsönözve, Abramović *Seven Easy Pieces*-je “saját eltűnésében születik.”<sup>16</sup> A *Seven Easy Pieces* keretében előadott abramovići „színház” kegyetlen és mint ilyen alapvetően artaud-i. A performansorozat nélkülöz minden fajta logocentriskusságot, benne a jelentés csúszik szét, oldódik fel. Az eredeti, vagyis az „őperformanszok” inentenciója az újabb változatokban felfüggesztődik és a performativitás kegyetlensége íródik bele, új jelentéseket és összefüggéseket formál belőlük Marina Abramović.

### A performansz vége? Újrjátszás mint visszatérés a színházhoz

Abramović *Seven Easy Pieces* performanszkísérleteiben – melyeket Peggy Phelan „hét egyáltalán nem olyan könnyű darabnak nevez”<sup>17</sup> – is jelen van a Derrida által “ősi reprezentációnak”<sup>18</sup> nevezett nem re-reprezentáció a maga megdöbbsentő temporalitásával kiegészülve, az “újrjátszással” (re-enactment) és “ismétléssel”. Azzal az ismétléssel, amelynek lehetőségét már a színháztudomány is régóta vitatja<sup>19</sup>, s amelyről Erika Fischer-Lichte szerint jobb volna inkább „idézetként”<sup>20</sup> beszélni, vagy amit Sandra Umanthum nemes egyszerűséggel re-performansznak nevez.<sup>21</sup> Abramović „újrjátszott performanszai” maguk az ősi reprezentációk, melyek létrehozzák saját területet, újra színházi előadássá teszik az eseményközpontú performanszt, akkor is, ha ezek az újrjátszások a színpad helyett a múzeum terébe kerülnek. Abramović – ismétlés helyett inkább – itt egy radikális fordítást kísérel meg. A megfoghatatlan, az efemer performansz kiállítótérbe kerülésével – amely kiállítótér alapvető igényt támaszt a tárgyiasult művészet megjelenítésére – ez a fordítás azonban sikertelen, vagy legalábbis látszólagos sikere ellenére mégis lehetetlennek bizonyul, amikor Abramović arra tesz kísérletet, hogy kiállítsa egy múzeumi térbe a kiállíthatatlant, az alapvetően testit, a jelenlétet<sup>22</sup>.

Noha Marina Abramović a performansz műfajjal kapcsolatos korai megszólalásaiban kifejezetten a színház és a performansművészet között feszülő ontologikus viszonyt kívánja hangsúlyozni, nagyon úgy tűnik, hogy performanszalképzése (kiegészülve az

16 DERRIDA, *A kegyetlenség...*, i. m., 24.

17 Sandra UMATHUM kiemelése: *„Seven Easy Pieces, avagy gondolatok a Performance Art történetírásának művészetéről”*, ford. KISS Gabriella, *Theatron*, 12/2 (2013), 3-12.

18 DERRIDA, *A kegyetlenség...*, i. m., 27.

19 “A performansz önmagát árulja el, ha belép az ismétlés és reprodukció.” Vö. PHELAN, i. m., 149; Richard SCHECHNER, i. m.; P.MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Balassi, Budapest, 2009.

20 Erika FISCHER-LICHTE, „Performance Art- Experiencing Liminality”, Marina ABRAMOVIĆ, *Marina Abramović Seven Easy Pieces*, Charta, Milan, 2007, 33-45, 43.

21 UMATHUM, i. m., 9.

22 További példák a jelenlét és a jelenlét hiányának tematizálására Abramovićnál: *A művész jelen van* (2010) és az *Éjtengeri átkelés* (1981-87), illetve a *Ház, kilátással az Óceánra* (2002) performanszok.

újrajátszással!) nem más, mint Artaud Kegyetlen Színházának dekonstruktív újrajátszása. Abramović a performanszt a valóságossághoz, míg a színházat egyértelműen a valóság puszta utánzásához köti:

Ahhoz, hogy performanszművész légy gyűlölnöd kell a színházat. A színház hamis: egy fekete dobozban ülsz, fizetsz a jegyedért, a sötétben ülsz és azt figyeled, ahogy valaki eljátssza valaki másnak az életét. A kés nem valódi, a vér nem valódi és az érzelmek sem valódiak.<sup>23</sup>

Kifejezetten meglepő ugyanakkor Abramović kijelentésében, hogy megvetéssel beszél a színházról, s ugyanezen korszakában mégis ő maga keres fel több színházi rendezőt is, azzal a céllal, hogy életét színpadra állítsa. Így készül el 2005-ben a *Biography* című előadás, Charles Atlas rendezésében, majd 2011-ben Robert Wilson rendezésében a *Life and Death of Marina Abramović*<sup>24</sup>. A performanszművésznő pedig mindkét előadásban színészként vesz részt, s önmaga vállalja a színházi szerepeket. Valamivel később, éppen a Robert Wilsonnal való együttműködés próbáinak következményeképpen Abramović az önéletrajzi könyvében<sup>25</sup> pontosítja korábbi megjegyzését:

Korábban mindig azt hittem, hogy a performansz valódi, a színház pedig hamis. A performanszban a kés valódi és a vér valóságos. A színházban a kés hamis, a vér pedig ketchup. Az illúzió ellenére – amelyet én egyébként az önfegyelem hiányával társítottam – Williem (itt Williem Dafoe, színészre utal Abramović - a szerző megjegyzése) megtanított arra, hogy egy szerepben való elhelyezkedés ugyanolyan igényességet és valódi jelenlétet követel mint a performansz.<sup>26</sup>

A performanszt – amelyet Abramović az előbbieken még a színház ellenpontjára helyezett – azonban éppen az teszi érdekessé, radikálisan új fantázia-artikulációvá, amiben más és ellentétes a színházzal: a valóságosság és az abból fakadó pillanat ismételhetsége.<sup>27</sup> „Nincs próba, előre megjósolt befejezés, nincs ismétlés” – jelenti ki művészte megfogalmazásaképpen 1970-ben Marina Abramović, ám későbbi korszakaiban úgy tűnik, hogy éppen az ismétlés lesz performanszkísérleteinek kulcsa.<sup>28</sup> A *Lips of Thomas* újrajátszásaiban a testből a penge által kimetszett hús és vér lényegében ugyanúgy so-

---

23 Jászay Tamás kiemelése Marina Abramovićtól. Vö. Jászay Tamás, „Játék életre halálra: The Life and Death of Marina Abramović / Holland Festival 2012”, *Revizoronline.hu*, 2012. <https://revizoronline.com/hu/cikk/4067/the-life-and-death-of-marina-abramovi-holland-festival-2012> (2022.03.05)

24 Erről bővebben ld, EGRI Petra, „Egy színpadra állított autobio-hetero-tanato-grafikus elbeszélés: Marina Abramović színre vitt élete és halála Robert Wilson rendezésében”, *Határok, határátlépések*, ELTE, Eötvös Collégium, 2022. (megjelenés alatt)

25 ABRAMOVIĆ, *Aki átment a falon*, i.m.

26 ABRAMOVIĆ, *Aki átment a falon*, i.m., 327.

27 Radikálisan más egy megírt és színészek által előadott színpadi jelenet újonnan megismételhetőségének kérdése, illetve egy szövegkönyv független performanszművész által előadott performansz ismételhetsége.

28 ABRAMOVIĆ, *Aki átment a falon*, I.m.

hasem újrarájátszható, nem lehet re-prezentáció sem a re-prezentáció megismétlése. Vajon derridai értelemben ismételt-e egy olyan abramovići őperformansz, amely látszólag megismétel egy korábbi, ugyanakkor mégsem „ugyanarra a dologra” akar utalni 1975-ban, vagy 1993-ban mint 2005-ben? Ismétlés helyett nem egy Derridai értelemben vett<sup>29</sup> fordításról beszélhetünk-e? Amelia Jones Jacques Derrida 1973-as *A hang és a fenomén. A jel problémája Husserl fenomenológiájában* című művét (melyben a jelenlét filozófiai dekonstrukcióját kísérel meg) újraolvasva a következőkre figyelmeztet bennünket:

Nem létezik olyan újrarájátszás, amely teljes mértékben hűen adja vissza az *eredeti esemény* igazságát, [...] hiszen Derrida felől világos már számunkra, hogy az *eredeti esemény* nem létezik, vagy ha mégis, akkor sohasem *jelen* idejű. Ebben az értelemben a *jelenlét* csak mint fantázia létezik vagy egy olyan kapcsolatként, amely minket fantazmagorikusan a jelenbe köt. Derrida megjegyzi, hogy amint elismerjük a *jelen-nem-létét* az adott pillanatban, elismerjük, hogy van tartam a pillantásban, amely becsukja a szemet.<sup>30</sup>

Derridai értelemben a *jelenlét* itt metafizikai. Meghatározásában már ott van a valóságosság egy másfajta értelme is, egy *jelenlét*en túli, hiányon keresztül *jelenlét*, az, amelyet Abramović az „*Artist is Present*” vagy a „*House with the Ocean View*” című performanszaiban is tematizál. A performansz tehát nem reprezentáció, hanem prezentáció, maga az *esemény* történik meg, vagyis a *jelenlét*. Ahogyan azt Derrida Husserl kapcsán jelzi:

az észlelt jelen jelenléte mint olyan csak annyiban képes megjelenni, amennyiben *folyamatosan együtt jár* egy nem-jelenléttel és egy nem-észleléssel, tudniillik a primér emlékezettel és várakozással (retenció és protenció). Ezek a nem észlelések nem hozzáadódnak nem *esetlegesen* kísérik az automatikusan észlelt mostot, hanem elválaszthatatlanul és eredendő módon részét képezik lehetőségének. Husserl teljes bizonyossággal kijelenti a retencióról, hogy észlelésnek tekintendő. De ez egy olyan észlelés teljesen egyedülálló esete amikor az észlelt nem jelenbeli, hanem a jelen modifikációjaként múltbeli [...] ilyen módon a retencióban a prezentáció maga szolgál egy nem-jelenlévővel, egy elmúlt jellel, egy nem aktuálissal.<sup>31</sup>

Ez a nem-jelenlévő elmúlt jelen, mely fantáziakonstruált nemcsak a Jones által emlegetett „eredeti performansz” megismétlése kapcsán feltehető kérdés., hanem egyszerűsind elvezet minket a trauma működésének *utólagosság* mechanizmusához<sup>32</sup>, amely

29 Jacques DERRIDA, Bábel Tornyai, ford. FLAISZ Endre, *Pompeji*, 5/4 (1994/4), 98-133.

30 Amelia JONES, „The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence”, *The Drama Review*, 2011, 19.

31 Jacques DERRIDA, *A hang és a fenomén. A jel problémája Husserl fenomenológiájában*, ford. SEREGI Tamás, Kijarat, Budapest, 2013, 82.

32 Vö. Laplanche *afterwardness* fogalmával, ld. Jean LAPLANCHE, „Notes on Afterwardness”, *Essays on Otherness*, Routledge, London, 1999, 260-265.

Abramović performanszainak is kulcsa. A trauma, mely az idő radikális felforgatásán, alapvető dekonstrukcióján alapul, tehát a korai esemény nemcsak később hat, hanem a későbbi események hívják elő. Abramović 1975-ös, 1995-ös és 2005-ös újrarájtszott *Lips of Thomas* performanszainak minden időben közös eleme a személyes (az anyával való örökös konfliktusos viszony) és/vagy történelmi trauma (Jugoszlávia, mely saját törvényeivel erőszakosan beleavatkozik az egyén életébe). Ahogy azt Bókay Antal is kiemeli, „Nagyon valószínű, hogy a trauma megjelölhető, van referenciája, de értelme, hermeneutikája nincs”<sup>33</sup>, s ez igaz Abramović performanszaira is, amelyekben a néző „nem megérti, hanem megtapasztalja a performanszt, illetve feldolgozza azokat a tapasztalatokat, amelyek ellenállnak a közvetlen és azonnali reflexiónak.”<sup>34</sup> Ilyen értelemben válik Abramović *Seven Easy Pieces* performanszoroszata a trauma feldolgozásának kettős terepévé. Ebben a trauma és az újrarájtszások következtében összezavart időbeliségben próbál meg a néző (de Abramović is) egy egyszerre szemiotikai és hermeneutikai folyamatot véghezvinni. A néző a látottakat megpróbálja saját valóságaként létrehozni, értelmezni a performansz „jelentését” és ezt összekapcsolni a saját maga által (a performanszban) megtapasztalt reakciókkal. Fischer-Lichte amellettt érvel, hogy a performansz mindig „makacsul szembeszegül a művészeti hermeneutika azon elméleti előfeltevéseivel és céljával, mely szerint a műalkotást meg kell érteni”<sup>35</sup>, azonban Abramović performanszai esetében inkább egy kettősségről, egy áttételes viszonyról lehet szó: a néző nem kifejezetten csak megérti, hanem inkább megtapasztalja a létre hozott művet, miközben annak elemeit és értelmét megpróbálja egységesíteni. Akkor is így van ez, amikor a performanszokat Abramović újrarájtszta.

Abramovic - noha többnyire amellettt érvel, hogy az ismétlés csakis a színház sajátja lehet - ugyanakkor mégis úgy tűnik, hogy a 90-es évektől már maga is a performanszok újrarájtszásban hisz, lelkesedik iránta, az eredeti performansz akaratlagos esztetizációjának tekinti. Amelia Jones 2007-ben készített interjút Abramovićsal a *Seven Easy Pieces* egyik kulcsdarabja, a *Lips of Thomas* újrarájtszhatósága kapcsán.<sup>36</sup> Kérdésként szerepelt az újrarájtszhatóság határa is (saját munkájára vonatkozóan és más performanszművészek korábbi darabjaira is egyaránt tekintettel) amelyre a performanszművész azt válaszolta:

„Amikor a saját munkádat játszod újra, akkor sokkal átfogóbb képet kapsz, hiszen az első alkalommal még nem látod mi következik, csak csinálod. Azt gondolom, hogy az újrarájtszott performansz a *Lips of Thomas* esetében sokkal jobb lett az eredetinel.

---

33 BÓKAY Antal, „A történet és a trauma: Jennifer Fox dekonstruktív önsorsteremtése”, *Apertúra*, 15/3 (2020) <https://www.apertura.hu/2020/tavasz/bokay-a-tortenet-es-a-trauma-jennifer-fox-dekonstruktiv-onsteremtese/> (2022.03.05)

34 FISCHER-LICHTE, *A performativitás... i.m.*, 16.

35 FISCHER-LICHTE, *A performativitás... i.m.*, 15.

36 JONES, *i.m.*, 19.

Azt hiszem ekkor is megtettem minden tőlem telhetőt, de nem volt meg bennem az a tudatosság, ami most van.”<sup>37</sup>

Az újrajátzások mellett az Abramovičnál a 90-es évek tájékán jelentkező újfajta dokumentációkényszere (beleértve itt a fotózáson túl az ún. performanszfilm műfaját<sup>38</sup>) azonban felveti egy újabb fajta reprezentáció kérdését, mely jelzi a performansz mediálisan (meg)ismételhetőségének újabb határát. Az újrajátzásra (re-enactment) és a filmre rögzítésre is igaz lehet a derridai kijelentés: „nem az ismétlés lehetetlensége, hanem szűkségessége a tragikus.”<sup>39</sup> Ez a szükségesség már a performansz áruba bocsáthatóságának, eladhatóságának kérdéséhez vezet minket, mely tűnékenységénél, eseményszerűségénél fogva sokáig ellenállt,<sup>40</sup> mondhatni megszökött az áruba bocsátás elől. Ezt az áruba bocsájtást azonban éppen Marina Abramovič végzi el.

### **Performansz mint tárgyasíthatatlan és „fordíthatatlan” műalkotás**

Derrida a *Megfújt beszéd*ben már jelzi a performansz eljövételét és a műfaj kezdeti sikereinek kulcsát: „Csak a mű nélküli művészet hozhat üdvösséget, státuszt, felállást.”<sup>41</sup> - jelenti ki.

Abramovič különös kísérletének paradoxonjára, ennek a kezdetben tárgyasíthatatlan műalkotásnak a hanyatlására Amelia Jones világít rá. A *Seven Easy Pieces* egy Abramovič és kurátorai által is szándékolt kettősségben, eleve ellentmondó keretben működik azáltal, hogy a performansz múzeumi kiállítóterbe kerül, majd film és katalógus formájában őrződik meg az alapvetően élő, megőrizhetetlen, a pillanatnyi és tűnékeny performansz.<sup>42</sup> Abramovič ilyesfajta „fordítási kísérletére”<sup>43</sup> is találó a benjamin kérdés: „a mű lényegénél fogva eltűri e, s ha igen, megköveteli-e a fordítást?” Vagyis belehelyezhető-e az eleve már újrajátzott egyszeri, egyedi performansz a múzeumi térbe? A „fordítás fordítása” (vagyis a régi, de újrajátzott performanszok abramoviči átíratái) hogyan viselkedik? Abramovič eseményújrajátzási-fordítási kísérlete

---

37 Uo.

38 „a művészet is vég nélkül újrahasznosul, hogy megfeleljen a piaci keresletnek.” Ld. BÍRÓ Vivien, „A performansz vége?”, *Médiakutató*, 16/4 (2015), 41-51.

39 DERRIDA, *A Kegyetlenség színháza...i.m.*, 35.

40 JONES, *i.m.*, 34.

41 Jacques DERRIDA, „A megfújt beszéd”, ford. SIMON Vanda, *Theatron*, 6/3-4 (2007), 13.

42 JONES, *i.m.*, 33.

43 A továbbiakban azt a *fordítás* fogalmat kívánom használni, amely először Walter Benjamin által Baudelaire (*A romlás virágai*) fordításához előszóként íródik, majd Benjamin írásán keresztül Jacques Derridánál az *esemény*, Paul de Mannál mint *szubjektív nyelv* íródik tovább. A fogalmat kitágítva, a performanszművészet diskurzusba kívánom használni. Elsősorban azt megcáfolva, hogy a fordítás (ahogyan arra Derrida is rámutat), mindig egy hierarchiát feltételez (hiszen a fordítást általában másodlagosnak tekintik a lefordított anyaghoz képest). A fordító tehát mindig adós a fordított szöveggel/anyaggal és annak szerzőjével szemben. Abból indulok ki, hogy Abramovič *Seven Easy Pieces* performanszszorozata éppen ezt a *fordítási folyamatot* és annak hierarchikus eszményét kívánja lerombolni. Lebontva a határt az „eredeti” és a „megismételt” között.



többféle szempontból is értelmezhető. Derrida Walter Benjamin nyomán a fordítást „királyi palástnak” veszi, amely „többé-kevésbé szorosan a király testére simul.”<sup>44</sup> . Akár Paul de Man, Derrida is kettős fenomenológiát jelez itt: az elgondoltat (*Meinen*) és az elgondolás módját (*die Art des Meinens*), s úgy véli, hogy „egyedül az elgondolásmód szabja meg a fordítási feladatot.”<sup>45</sup> Az Abramović ismételt és újrarájzolt előadásaiban megjelenő *fordítások* kapcsán is érdekes, hogy a feltételezett önazonosságában minden „dolgot” minden nyelven és valamennyi nyelv valamennyi szövegében más-más módon gondolunk el. A fordításnak e módozatok között kell komplementaritást vagy harmóniát keresni, teremteni.”<sup>46</sup> Derrida tehát lehetségesnek tartja a két eltérő nyelv kibékülését, a fordításban legalább a „titkos mag” megérintését, ha nem is bemutatását, de legalább láttatását a „tisza nyelvnek”. Abramović esetében ezek az őperformanszok tekinthetőek a derridai értelemben vett tiszta nyelvnek, amelyeket más művészek adtak elő korábban, de a performanszművészről megkísérli őket megérinteni.

Paul de Man Walter Benjamin ugyanezen szövegét interpretálva már radikálisabban fogalmaz. Számára a fordítás dekonstruktíven lehetetlen aktivitás. A tiszta nyelv, a fordításon keresztül a költői eredeti egy utólagos (egyértelműen torzító, redukáló) jelentés-rögzítést kap. De Man fordításkonceptiója szerint tehát Abramović kísérlete, hogy egy régi korszak performanszait „tolmácsolja” alapján véve sikertelen próbálkozás. Az abramoviçi ismétlések valójában a megismételhetetlenség nyomai lesznek. Derrida ehhez képest Benjamin példáját (az amfora széttörésekor megőrzött cserépdarabokat) metaforikus egységbe gondolja, s egy tőle megszokott nyelvi játékkal „*metamforának*” nevezi. A két összeillesztett töredék, amelyek a lehető leginkább különböznek, kiegészíti egymást, hogy egy átfogóbb nyelvet alkosson egy mindkettőt megváltoztató „továbbélés” folyamán.”<sup>47</sup> Derrida felől tehát az ismétlésekben a *différance* tárulhat fel. Olyan, amely nem teljesen megegyező az eredeti őperformanszokkal, ám rájuk utalnak és valamiféle többlet-értéket csempésznek a megismélt performanszdarabokba. De Mannál a fordítás a fentiekkel ellentétben már a „töredék töredéke”, mely tovább darabolja a cserepeket, vagyis az edény egyre csak törik és sohasem állítódik helyre.<sup>48</sup>

Ha a *fordítás* így működik, akkor Abramović eredeti performanszai kapcsán arról lehet gondolkodni, hogy mi *fordítódik* mibe. Egy affektív-vágyszerű, szó előtti kap képi, színházi, olykor narratívába történő fordítást. A performansz ismétlése, vagyis a *Seven Easy Pieces* eseménye viszont már a *fordítás fordítása* is lehet: egy olyan aktus, amelyben az „*elgondolt*” (*Meinen*, mint a kulturálisan, szimbolikusan körülhatárolt) elfojtja

44 DERRIDA, *Bábel tornyai, i.m.*, 124.

45 DERRIDA, *Bábel tornyai, i.m.*, 130.

46 Uo.

47 Derrida jelzi ugyanakkor, hogy a kibékülés csupán ígélet marad, mögötte szerződés van. Vö. DERRIDA, *Bábel tornyai, i.m.*, 121.

48 Paul DE MAN, „Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról”, ford. KIRÁLY Edit, *Átváltozások*, 2/2 (1994), 79.

az *elgondolás módjának (die Art des Meinens)* dekonstruktív mélységét és redukálja a performansz hiányokkal, testi jelekkel, betűkkel terheltségét.

### **A performansz tárgyképzésének útjai: a belső külsővé tétele (energiamegkötés és protézis)**

A *7 Easy Pieces* eseménye, művészi esztétikai történése és tárgyképzése Derrida kifejezését használva *protetikus*, nem mimézise valami szubjektívnek, hanem metonimikus pótlék képzése egy tárgyi egyenértékesben, egy protézisszerű tárgyban vagy képben. Nem igazán emlékezése, hanem sokkal inkább archiválása<sup>49</sup>, egy más tárgyban történő elzárása a bensőségnek. Derrida a *Life Death* és az *Archívum* kízó vágya kötetekben is használja a protézis kifejezést, mint olyan entitást, amely a visszahozhatatlan eredet helyébe lép:

Ez a bensőséges külső, tehát egy belső hordozó, felszín vagy tér létének fel-tételezéséből kiindulva elfogadja a spontán emlékezettől független pszichés archívum, a *mnémétől* és *anamnézisztől* elkülönülő *hüpomnézisz* gondolatát: röviden, megteremti a belső protézist.<sup>50</sup>

Freud: *A halálöszton és az életösztonök* című szövegét értelmezve Derrida egy különös, dekonstruktív tárgy-elméletet dolgoz ki, mely Abramović performanszainak is sajátja. A tárgy egy belső energia metonimikus reprodukciójának folyamatában, narratívájában kerül elő. Derrida szerint ez a tárgy „kötésben és helyettesítésben jelenik meg, s ezen kötés azonnal kiegészít/kipótol (*Ersetzen*) és a protézis helyére kerül.”<sup>51</sup>

Az újrajátszott performanszok esetében ez a tárgy maga Abramović teste, mely a performanszban már eleve megköti a belső energiákat. Ez a kötés azonban nem referenciális és nem figuratív módú prezentáció, inkább egy antimetafora, mely a kép-telen halálösztonhoz kapcsolt belső energiát mozgósít. A *7 Easy Pieces* egy abramović-i kreatív cselekedet, mely egyfajta sajátos ösztönenergia megkötési esemény, metonimikus, „szomszédos” tárgyhoz kötődő, struktúrájában nem metaforikus jelentés intenció. Freud ezt a különös tárgyképzést jelezte a „pótlék” fogalmával.<sup>52</sup> A pótlék perverz megjelenítés, tagadáson, elrejtésen keresztül jelenít meg.<sup>53</sup> Az eltolás metonimikus folyamatai, a pótlék jelleg és ezen pótlékok újabb rétegben elrejtő allegorizálása Abramović egyik legfontosabb eljárása és materiális technikája. Abramović saját performanszában, a *Lips of Thomas* esetében a test mellé további protetikus tárgyakat kapcsol (jégkereszt, korbács, vörös

49 Jacques DERRIDA, *Az archívum kízó vágya, az archívumok morajlása*, Kijárat, Budapest, 2008, 11-27.

50 Jacques DERRIDA, *Az archívum kízó...i.m.*, , 27.

51 Jacques DERRIDA, *Life Death: The Seminars of Jacques Derrida*, ford. Pascale-Anne Brault, Peggy Kamuf, Michael Naas, Chicago University Press, Chicago-London, 2020, 287.

52 Sigmund Freud, *Introductory lectures on Psycho-Analysis*, Hogart Press, London, 1963,

53 Uo.

csillag sapka és balkáni ének), de talán maga Abramović önéletrajzai (melyből jelenleg több, egymástól akár eltérő is létezik) is ilyesfajta protézisként, maszkként működnek, maguk a kimondhatatlan bemutatásai. Ezek az önéletrajzok, derridai terminussal élve, „*autobioheterothanografikus* elbeszélések”<sup>54</sup>, vagyis önélet-hetero-halál-írászerűek. A performanszok dekonstruktív karakterét is tökéletesen jelzi ez a szó. A performansz (Abramović esetében ez különösen igaz) már eleve mindig a saját test mélyéig hatoló önélet, olyan, amely felmutatja ennek az élet-cselekvésnek a heterogén, intencionálhatatlan természetét. Továbbá olyan, amely becsatlakozik a halálösztön traumatikus abjektjébe, és ami végül derridai értelemben grafikus, írás természetű, a test ősrítésének elcsúsztatott iterabilitásaként fogható fel.

### **Lips of Thomas változatok: tárgyképzések, protézisek**

A performanszok tárgyképzéseinek másik aspaktusát a *Lips of Thomas* két különböző előadásának, tárgyi világának elemzésén keresztül lehet leginkább érzékeltetni. Arthur C. Danto mindkét előadást megvizsgálva kijelenti, hogy: „a második előadás egyszerre *'re-performansz'* és az első performansz kommentárja.”<sup>55</sup> A *Lips of Thomas 2005* természetesen nem pusztán a *Lips of Thomas 1975* megismétlése. Az 1975-ös előadásban még nincsenek népi dalelemek, Abramović nem visel partizán sapkát, nem lenget saját vérével átítatott zászlót. A *Lips Of Thomas 2005*-ben feltűnik egy családi ereklye, a metronóm<sup>56</sup>. A legizgalmasabb változás azonban mégis, egy másik hozzáadott tárgy, egy pár csizma, amelyet az Ulay-jal 1988-ban készített *The Great Wall Walk* című performanszból emelt át Abramović. Ulay és ő több mint két és félezer kilométert gyalogoltak, azért, hogy a Kínai nagyfal közepén találkozzanak és utána végleg elszakadhassanak egymástól, önálló művészként folytatva saját pályájukat. A performansz egy igen drámai és fájdalmas befejezése volt szerelmi kapcsolatuknak és több évtizedes közös alkotói tevékenységüknek. A csizmáknak különleges helye van a *2005-ös Lips of Thomas* performanszban. A közönség a csizmának valamilyen metaforikus jelentést, szubjektív tartalomra való mimetikus utalást tulajdoníthat (mintha egy egyszerű katonai kellék lenne). Heidegger híres értelmezését a van gogh-i *Parasztcsizmákról* is előhívja ez a performanszkellék. Abramović csizmája azonban nem egyszerűen metonímia, egy turistaöltözet része, egy másik esemény öltözékének elengedhetetlen kelléke. A *Lips of Thomas 2005*-ben a csizma inkább egy metonimiává lefordított metafora, amelyet lehetetlen visszafordítani a korábbi per-

54 DERRIDA, *Life/Death i..m.*

55 Arthur Danto, „Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramović”, , Marina Abramović: *The Artist is Present*, Museum of Modern Art, New York, 2010, 33.

56 A metronóm számos Abramović gyermekkori történet kulcsa. Élete több meghatározó eseményeinél is jelen volt ez a tárgy. Kislánként többször is át akarta operáltatni az orrát, Brigitte Bardot arcának mintája alapján. A metronóm egyike volt azoknak a tárgyakkal, amelyekkel szerinte elérhető volt egy „véletlennel tűnő” baleset, ami műtéti beavatkozást igényelhetne. A sérülés bekövetkezett, ám a gyermekkori orrműtét nem.

formansz (vagyis a *Great Wall Walk*) eredeti jelentésére. Abramović számára azonban valószínűleg továbbra is megőrzi metaforikus jellegét. Ő az egyetlen, aki ismeri a tárgy igazi eredetét. Paul de Man idézi Rousseau *La Nouvelle Héloïse* című művéből:

A szerelem pusztán illúzió: úgyszólván egy másik Univerzumot alkot magának, olyan tárgyakkal veszi körül magát, melyek vagy nem léteznek, vagy egyedül a szerelemtől nyerik létüket, s mivel minden érzését képekben fejezi ki, a szerelem nyelve mindig figurális.<sup>57</sup>

Abramović csizmái a *Great Wall Walk*-ban ilyenek, a szerelem metaforikus tárgyaként szolgáltak, míg a *Lips of Thomas 2005*-ben (A *7 Easy Pieces* egyik ironikus darabjaként) eltolódtak, metonímiává dekonstruálódtak. Julia Kristeva egyik fontos Lacantól idézett megállapítása szerint „a szerelem metaforikus, míg a vágy metonimikus”<sup>58</sup>. A *Lips of Thomas 2005* ráadásul része a performansz-újrajátszó sorozatnak, így további jelentések íródnak a tárgyak által az őperformanszba, de az újrajátszottba is.

Úgy tűnik, hogy Abramović *7 Easy Pieces* performansz-sorozatában a kortárs művészet a korábbi, modern és premodern művészeti és irodalmi technikák szerelem-artikulációs poétikája helyett egyfajta vágy-artikulációs módra vált. Ennek a metonimikus fordítási folyamatnak a tárgyai - bár gyakran olyan hétköznapi dolgok jelennek meg benne, mint a méz, a bor, a csizma - eltérnek a mindennapi világ referenciálisan rögzített tárgyainak típusaitól. Hiányzó és elérhetetlen affektusok és képek pótlására szolgálnak. Természetüket a pszichoanalízis teoretikusai különböző fogalmakkal határozzák meg. Julia Kristeva *abjektnek*<sup>59</sup> nevezi, Sigmund Freud a *pótléknak* (Ersatz)<sup>60</sup> Nicholas Abraham a *kriptának*<sup>61</sup> Lacan pedig, Freud nyomán, *das Ding*-nek nevezi, vagy éppen az *anamorfikus tárgy*<sup>62</sup> kifejezést használja. Derrida a *Life Death* szemináriumában<sup>63</sup> és az *Archívum kínzó vágya*, illetve a *Grammatológiában*<sup>64</sup> a *protézis* kifejezést használja és megjegyzi, hogy „a protézis mindenekelőtt egy olyan entitás, amely a visszahozhatatlan eredet helyébe lép”<sup>65</sup> Derrida egy „tárgyelméletet” dolgozott ki, amely a hozzáférhetetlen és lényegében „fátyolos” belső energia metonimikus reprodukciós folyamatában jön létre. A produkció, a bemutatott tárgy (amely a performansz esetében gyakran maga a test) megköti a belső energiákat, de ez a megkötés nem referenciális és nem figuratív. Inkább egyfajta

57 Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Ictus Kiadó, Szeged, 1999, 267-268.

58 Julia KRISTEVA, *Tales of Love*, ford. Leon S. ROUDIEZ, Columbia University Press, New York, 1989.

59 Julia KRISTEVA, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, ford. Leon S. ROUDIEZ, European Perspectives: A series of the Columbia University Press, New York, 1982.

60 FREUD, *i.m.*

61 Nicholas Abraham,– Maria Torok, *Cryptonymie. Le Verbier de l'Homme Aux Loups*. Flammarion, Paris, 1976,

62 Jacques LACAN, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, szerk. Jack Alain MILLER, ford. Alan SHERIDAN, W.W. Northon & Company, New York- London, 1998.

63 DERRIDA, *LifeDeath*, *i. m.*, 287.

64 DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Typotex, Budapest, 2014.

65 DERRIDA, *LifeDeath*, *i. m.*, 287.

antimetafora, amely a halálösztön agresszív, belső energiáihoz kapcsolódik. Abramović ilyen tárgyakat használt vagy hozott létre önmaga a performansaiban, és az újrájátszott őperformanszokban is. Az újrájátszott performanszokba minden esetben (legyen az ő korábbi performansz darabja, vagy másé!) a saját élettörténetét és annak tárgyait is belefoglalta.