

SZARVAS Melinda

## Valódi jugoszláv

(Marina Abramović: *Aki átment a falon.* Budapest, Athenaeum, 2021)

A kortárs önéletrajzok olvasása során az 1988-as évszám felbukkanását mindig különös izgatottsággal figyelem, kíváncsi vagyok, mi történt az önéletrajz írójával akkor, amikor én születtem. Marina Abramović abban az évben Kínában járt: egy komoly szervezést és nagy anyagi ráfordítást igénylő performansz keretében korábbi szerelmével egymás felé sétálva, ő a nyugati, a férfi a keleti végétől indulva átment a kínai nagy falon. A projekt neve a tervezéskor még *The Lovers* volt, ugyanakkor, mire a performansz megvalósulhatott, Marina és Ulay már nem voltak egy pár, így a fal közepén találkozva a szakítás mellett döntöttek.

Az Athenaeum Kiadó gondozásában (és Nagy Ágnes ki-mondottan élvezetes és jó fordításában) öt évvel az eredeti megjelenés után magyarul is olvasható Abramović könyve *Aki átment a falon* címmel, amely tökéletes elegye Marina Abramović személyes életrajzának és a nemzetközileg elismert, egyedülálló performanszművész alkotásairól szóló leírásoknak, értelmezéseknek és azok életbe ágyazásának. A két szál, élet- és művészettörténet, nem egymás mellett, párhuzamosan fut, hanem szorosan egymásba fonódnak, ami egyrészt a kötetnek erénye, másrészt az Abramović-performanszok erejének is egyik kulcsa. Ami az életrajz és így a performanszok meghatározó magja, az Abramovićnak a szövegben nagyon sokszor, de mindig joggal, sosem öncélúan hivatkozott jugoszláv származása. A kínai nagy falon tett hosszú és fájdalmas sétát kínai katonák kísérték, akik, Abramović rosszállását kivéve, néha meg is előzték a performert. „Biztosan önféjú természetem, partizánvérem volt az oka, de elől akartam menni, bár nagyon nehéz volt. [...] Én akartam vezetni.” (181)

Egy rövid, kurzívan szedett anekdotát követően a tényleges életrajz a következő mondattal kezdődik: „Komor helyről érkeztem.” (8) Az egykori Jugoszlávia soknemzetiségű, politikailag ugyancsak sokszínű, háborúval is befeketített képe végig ott húzódik az *Aki átment a falon* háttérében. Ez az a kö-zeg, amely miatt Marina Abramović élete és művészete talán még közelebb lehet a magyar befogadóhoz, legalábbis nevét a magyar performanszművészet meghatározó női alakjának,

Ladik Katalinnak az előadásait elemezve is — mint kortársét (mindössze négy év van kettejük között) — rendre megemlítik. Művészetük persze sokban különbözik, ahogy kettejüknek egy adott ország határain belüli alapvetően eltérő léthelyzete is. Abramović nem kisebbségiként indult, sőt. Az önéletrajz első feléből kiderül, hogy szerb családjában meglehetősen jó körülmények között nőtt fel, a szerző „miszticizmussal kevert kommunizmusról” ír, ami „a génjeibe van kódolva”. (20) A miszticizmust pedig azok az olvasmányok adták (főként francia és orosz művek), amelyekhez tanult szülei révén jutott, akik „fontos párttagok lettek fontos munkahelyekkel”. (8) A gyermekori hatások megmutatása és kiemelése azért nem érdektelen eleme egy olyan önéletrajznak, amelynek hőse egy rendkívüli performanszokat megvalósító művész, s kétségtelen is, hogy a kötetnek azok az erősebb részei, amelyek művészi események leírását adják, mert ezek ismerete biztosítja azt az alapot, amelyről indulva Marina Abramović test-, én- és művészeti tudatának fejlődési iránya láthatóvá válik.

A kötet első felében fizikaifájdalom-élményekről lehet olvasni: anyja (akivel Abramović meglehetősen ambivalens viszonya ugyancsak izgalmas, időről időre felbukkanó szála a kötetnek) és nagynénje sokszor és durván megverték a későbbi művészt, aki aztán első nagy sikert elérő performanszaiban épp a fizikai fájdalommal kapcsolatos határait kereste és tágította, már önmagának okozva a fájdalmat. „A fájdalom először gyötrelmes volt, utána egyszerűen eltűnt. Olyan volt, mint egy fal: átmentem rajta, és kijöttem a másik oldalán.” (77) Az 1973-as *Rhythm 10* vagy az 1975-ös *Thomas Lips* című performanszában egyaránt saját magán ejtett vérző sebeket, váltott ki szélsőséges fizikai érzeteket, legyen szó egy vérző seb fölé helyezett hőszárgázó fizikai hatásáról vagy egy jégkeresztről, amelyre 30 percre meztelenül feküdt rá Abramović. A performanszokat nem írom le részletesen ebben a kritikában, a műfaj sem engedi, valamint a könyv legerősebb részeit elszpojlerezni sem lenne szép, főleg, mivel az önéletrajzi szöveg olyan módon közvetíti ezeket a fizikai jelenlétre alapvetően építő előadásokat, hogy nem pusztán a leírásukat adja, hanem valamiképp — nem is csekély mértékben — a hatás(osság)ukat is képes érzékeltetni.

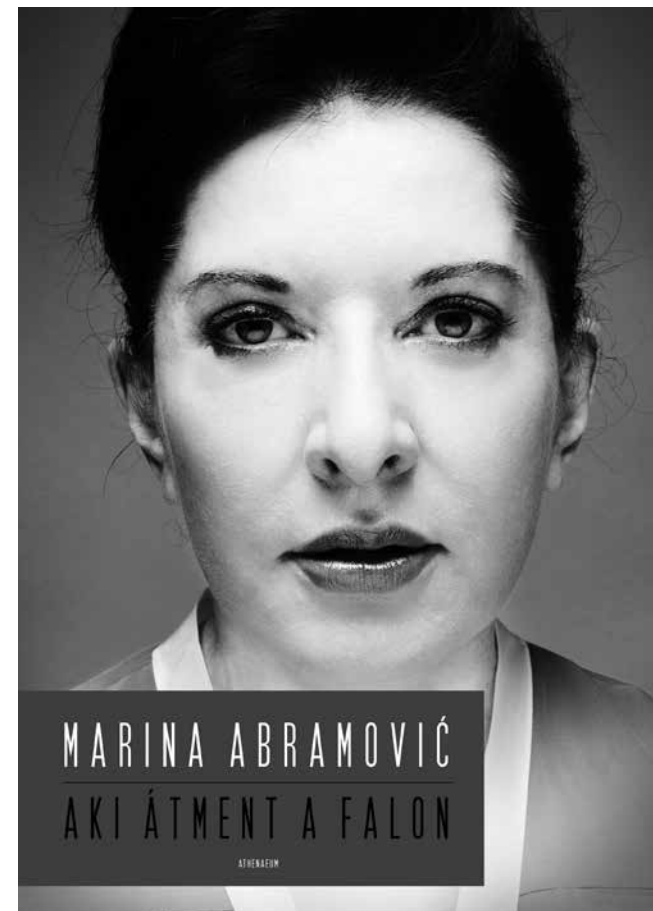
Az *Aki átment a falon* sokféleképpen értelmezhető útikönyv. Annak tekinthető egyfelől Marina Abramović életútjának rögzítése okán, másfelől földrajzi értelemben is, köszönhetően a „főhős” utazásainak. Nem is csak a művészeti meghívások révén érintett európai városok szerepelnek nagy számban a kötet oldalain (London, Velence, Düsseldorf stb.; a mobilitást segítette az a Citroën furgon, amelyben Abramović és akkori párja öt évig lakott), hanem a performer egy-egy életszakaszát meghatározó izgalmas helyszínek is. Nem mindennapi tapasztalatokról szól az ausztrál őslakosok között töltött időszakot feldolgozó vagy a Srí Lanka-i utat bemutató szövegrész. „Menjünk ki a falakon túlra, nézzünk körül” (144) — az északkelet-indiai utazásuk leírása kezdődik ezzel a mondattal. Bodh-Gaja, a történelmi Buddha megvilágosodásának színhelye Abramović életében is

meghatározó élmények helyszíne lett, a szúfi és a buddhista gyakorlatokhoz, elvonulásokhoz kötődik a szerző által Abramović-módszernek nevezett életvitel-gyakorlat is.

A kötet középső harmadában a fizikai határok feszegetése helyett egyre inkább a tudat határainak felderítése és meg-tapasztalása áll a középpontban. Egy dharmaszalai, három hónapos elvonulás során tapasztaltakat a szerző expliciten is a performanszok révén elért élménnyel veti össze: „Ahogy elértem ezt a tudatállapotot, határtalan energiára leltem, és olyan helyre bukkantam, ahol mindenre képes voltam, amit csak akartam. [...] Megismertem ezt a szabadságot, és olyan volt, mintha valamiféle kozmikus tudatossággal kapcsolódtam volna össze. Hamarosan rájöttem, hogy ugyanez történik minden jó performansz alatt: nagyobb ívűvé válok, és többé nincsenek határok.” (174)

Itt érdemes röviden utalni — ugyancsak a kötet esetleges magyar kontextusát megmutatva — Hajas Tibor magyar performer életművére, aki szintén két buddhista gyakorlatot (a belső hő fejlesztését szolgáló tummót és az „én elvágását” megvalósító chödöt) jelenített meg saját értelmezésében performanszai során. Őt is a tudat és a fizikai érzékelés határainak szélsőséges feszegetésének szándéka vezette a buddhista gyakorlatokhoz, akárcsak Abramovićot. A performanszművészet öncélúságát kérdőjelezi meg erőteljesen ez a fajta, a saját test és a saját tudat határainak felfedezését célzó gyakorlat és aktivitás. Ahogy Hajas Tibor művészete, úgy a kötet tanúsága szerint Abramovićé szintén az archaikus és modern szertartás- és mítoszvilághoz (is) kötődik. A keleti és nyugati kultúrák közötti kapcsolat pozitív és negatív oldala is megvilágul a leírt utazások és találkozások tükrében. A szerzetesekkel létrehozott performanszok szép és izgalmas, kölcsönösen nyitott közös gondolkodás eredményei, ugyanakkor például az írásom elején idézett kínai utazás során Abramović a nyugati utazókkal szemben meglehetősen gyanakvó, sőt ellenséges katonai ellenőrzésekről is beszámol. „Ez az út még a Tienanmen téri vérengzés előtt történt, egy olyan Kínában, amit csak kevés nyugati láthatott.” (181)

Megdöbbenőbbek a Jugoszláviából érkező elutasítások. Abramović talán legismertebb performansza, az 1997-es Velencei Biennálén bemutatott *Balkan Baroque* eredeti szervezői szándék szerint Szerbia és Montenegró képviselőként kapott volna helyet a balkáni ország pavilonjában, az akkor már abszolút sztár és nemzetközileg elismert Marina Abramović előadásában. Csakhogy a terveket és a performansz leírását megismerve Montenegró akkori kultúrminisztere letiltotta a képviselőt. „Rakočević nemcsak azt állította, hogy nem vagyok valódi művész, de azt is, hogy nem vagyok valódi jugoszláv. Fuldokoltam a dühtől.” (229) A performansz végül mégis létrejött, önálló produktumként a nemzetközi részlegben, az olasz pavilon pincéjében. „A legrosszabb hely a legjobb.” (229) Az előadásról a kötet mellékletében színes kép is látható. Az *Aki átment a falon* ugyanis fotókkal illusztrált könyv, s bár a szöveget kísérő képek fekete-fehér kivitelben szerepelnek, ilyen formán is sokat hozzá-



tesznek a leírtak élményszerű megragadásához. Az Athenaeum kiadványa igényes és szép munka.

A fizikai és lelki fájdalomhoz kapcsolódó tűréshatárnak, majd a tudat határainak feszegetését bemutató szövegrészek után a kötet utolsó szakasza mintha Abramović befogadhatóságát tárgyalná, főként a közönséggel való kapcsolatot középpontba helyező performanszok leírásán keresztül. A legmeghatározóbb a 2010-es New York-i *The Artist Is Present* című, amelynek során Marina Abramović leült egy teremben, s a nézők egy vele szemben elhelyezett székre ülhettek, annyi időre, amennyire szerettek volna — egyetlen kikötés volt, hogy nem érthettek és nem szólhattak a művészhez, a szemkontaktust viszont felvették. A performanszon fotósorozat is készült a látogatók arcáról. Nagyon szép. A performansz, a képek sorozata, és az a keret is, amelybe a kötet helyezi ezt az eseményt. Érdekes párhuzamban áll ugyanis ez a szöveg elején felidézett egyik első Abramović-performansszal, az 1974-es *Rhythm 0* cíművel. A performer ott is passzív résztvevő volt (igaz, a 2010-es eseményen a passzivitás csak fizikai értelemben igaz), s a látogatókra bízta az este alakulását: ő maga szoborként állt, s egy asztalra tettek ki különféle eszközöket, amelyekkel a nézők Abramović testén és testével azt tehettek, amit akartak. A fizikai aktivitásra készítő performansztól a szellemi, lelki aktivitást megvalósítóig tart a

skála. Nagyon izgalmas utazást mesél el az *Aki átment a falon*. A keret pedig Marina Abramović személyes életében is létrejön: a *The Artist is Present* egyik látogatója, aki leült a performerrel szembe, Ulay volt. A kötet hátsó borítóján szereplő kérdésre, miszerint el kell-e választani a művészetet az élettől, könnyen adódik a válasz, hogy Abramović élete és művészete esetében nem is lehet.

Az *Aki átment a falon* nagyon kerek, már-már gyanúsán az. Félreértés ne essék, lebilincselő olvasmány, de érdemes ésszel tartani, hogy ez egy önéletírás, a felügyeltsége, szűrtsége, szerkesztettsége mindenképpen irányítotttságot is jelent. Fontos megjegyezni, hogy a szerzőnek írói segítsége is volt: a kötet James Kaplan író, újságíró közreműködésével jött létre. Furcsa hatású a hátsó borító következő jellemzése Marina Abramovićról: „A Susan Sontag, Lou Reed és Lady Gaga bizalmas barátjának számító sztár”... Kétségtelen, hogy a performer több alkalommal is átkeveredett a popkultúra terepére (nem is kell erre nagyobb bizonyítékot felemlgetni, mint egy szereplésre vonatkozó felkérést a *Szex és New York* című sorozatba, amelyet ugyan Abramović nem vállalt el, de egy színész nő alakításában mégis megjelent a show-ban), ugyanakkor az önéletrajzi szöveg épp közelebb hozza az ő személyét, s nem a „sztár” mivoltát hangsúlyozza. Amennyire egy könyv ezt meg képes valósítani, úgy az *Aki átment a falon* igenis megteremti azt az érzést, mintha az olvasó is leülhetne Marina Abramovićtal szembe, mint teheték a 2010-es performansz látogatói.

## kabai lóránt

# „Nincs vég. Csak vége.”

(Tandori Dezső: *Felplusztulás, leplusztulás*. Tiszatáj, 2021)

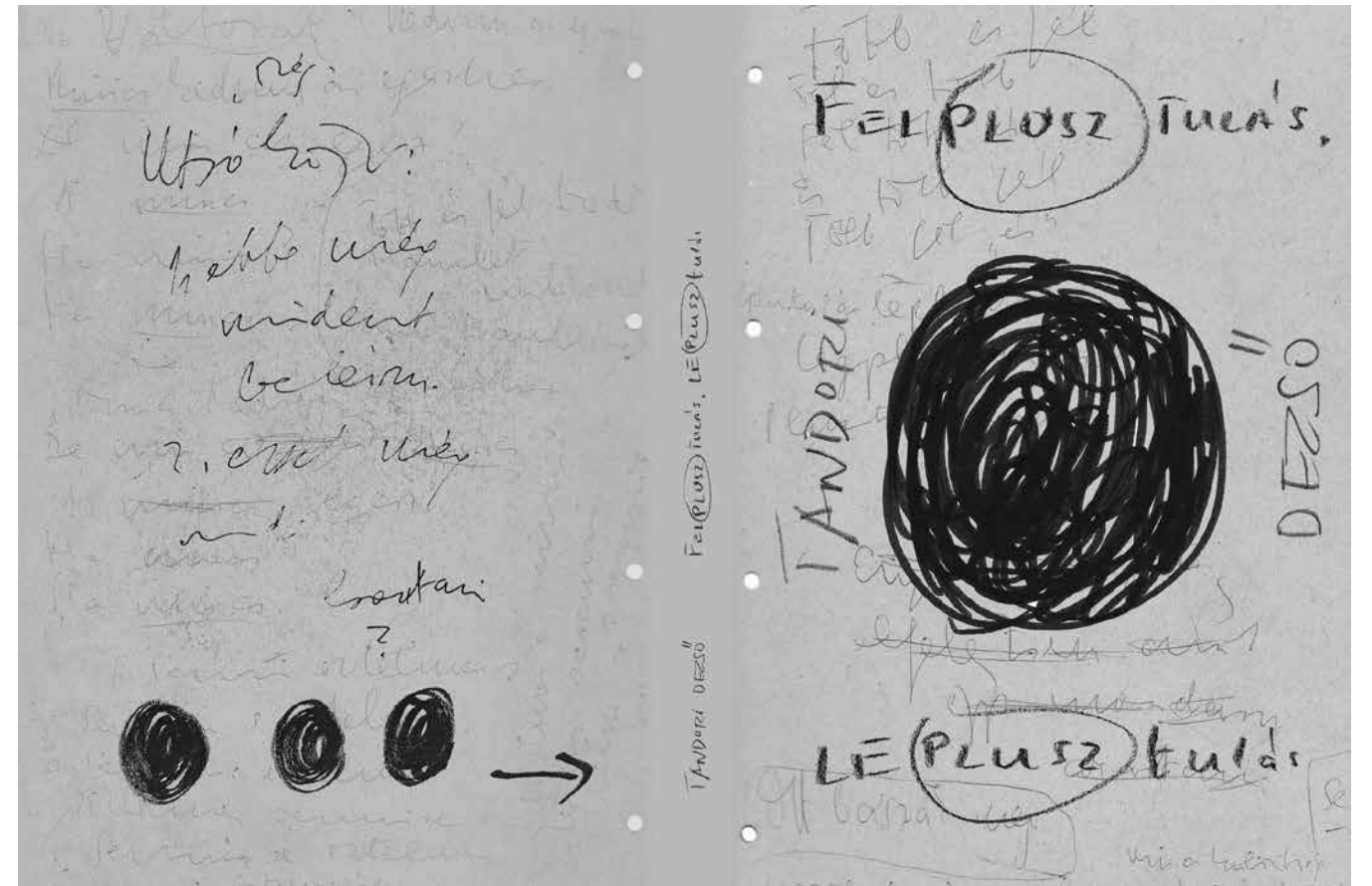
„Tandori Dezső utolsó könyvét tartja kezében az olvasó” — így nyitja alapos, a keletkezés- és összeállítás-történet részleteit a teljes Tandori-életmű kontextusába helyezve bemutató utószavát a kötetet szerkesztő Tóth Ákos. Ez a(z) életút lezártságát tudva) triviálisnak ható mondat azonban épp arra mutat rá, hogy Tandori esetében még ezt is csak kellő óvatossággal lehet kimondani; és itt elsősorban az elmúlt bő másfél évtized írói-költői programjára utalnék.

Ahogy afféle „létösszegző kötetekként” tekintetem már a 2007-ben megjelent *Ördöglakat* című rajzos-verses-kézírásos könyvre („egy gondolkodás atlasza”<sup>1</sup>) és *A komplett Tandori — komplett eZ?* című regényre, majd az ezeket követő kötetekre (*2 és fél töredék Hamletnek*; *A Rossz Reménység Foka*) is, úgy az ebbe a sorba illeszthető, ám a költői pálya egy újabb szakaszát a (Seurat-ra utaló) „pontversekkel” egyszerre megnyitó és lezáró *Úgy nincs, ahogy van*<sup>2</sup> is folyamatosan a méltó befejezést, az utolsó szó keresését célozta meg (vö. az utószóban is idézett beszédes TD-verscímmel: *Lesz-e utolsó írásom*), tette felvállalt programjává úgy, hogy e kötetek léte és működése lírai pontossággal modellezte az életmű egészének alakulását.

A *pontversek* adnak fogódzót jelen kötet számtalan darabjához, melyek ismét „szó- vagy tömondat-pontokból” állnak össze (voltaképpen a pointillista festészet ábrázolástechnikája nyomán), jellemzően kombinatorikus költői játék formájában (és itt a „játék” semmiképp sem önértékű-önérdekű tevékenységet jelent). Az egyik ciklusnak is címet adó verskettősben (*Elmúlt — Megvolt [Kötött — Szabad]*) a végletekig, gyakorlatilag két alapszóra és azok variánsaira redukálva a versnyelvet, a múlt idejű létige és annak kvázi-szinonimája („nemlétege” — TD hagyatékából idézi az utószó), illetve ezek befejezettségét, lezártságát nyomatékosító igekötőinek variatív kombinálása, valamint a használt írásjelek tagoló és hangsúlymódosító szerepei szervezik a sorokat, versmondatokat. Itt csak két rövid rész-

<sup>1</sup> kabai lóránt: *Tandori forever*, Magyar Narancs, 2007. augusztus 30., [https://magyarnarancs.hu/zene2/tandori\\_forever\\_-\\_tandori\\_dezso\\_ordoglakat\\_konyv-67574](https://magyarnarancs.hu/zene2/tandori_forever_-_tandori_dezso_ordoglakat_konyv-67574) (utolsó megtekintés: 2022. január 24.).

<sup>2</sup> kabai lóránt: *Többszörös jelzések*, Magyar Narancs, 2010. június 10., [https://magyarnarancs.hu/zene2/konyv\\_-\\_tobbszoros\\_jelzesek\\_-\\_tandori\\_dezso\\_ugy\\_nincs\\_ahogy\\_van-73944](https://magyarnarancs.hu/zene2/konyv_-_tobbszoros_jelzesek_-_tandori_dezso_ugy_nincs_ahogy_van-73944) (utolsó megtekintés: 2022. január 24.).



letet idézek: „Elmúlt. Megvolt. / Elmúlt? Megvolt. / Elmúlt. Megvolt? / Elmúlt? Megvolt?”; „Elvolt. Meg »múlt«. / Múlt, meg »volt ek«. / *Elvolt.* »Múlt, meg«. / Múlt »el«, »megvolt«.” (Kiemelések az eredetiben; ez utóbbi vers után zárójeles, mégis instrukciószerű megjegyzés: „folytatható”.) Ez az önmagában is árnyat vető nyelvi takarékoság külön „ízt” és hangsúlyt kap, ha arra tekintünk, hogy e ciklus anyagát a szerző nagyjából egy héttel a halála előtt postázta el szerkesztőjének.

Ez az „árny”, ez a „súly” a kötet többi ciklusára is rávetül, ahogyan az utolsó hónapok-hetek alkotásait olvashatjuk, nézhetjük, azonban mégis nagyobb nyomatékkal jelenik meg e verses-rajzos darabokban az utolsó évtized szinte teljesen „líramentesített” (Tóth Ákos szép szava) munkásságával szemben a nyelvi alkotás újra megtalált öröme. Az előző, szintén a Tiszatáján megjelent Tandori-kötet (*Nincs beszédülés*, 2018) vizuális bőséget követően (ahol az írástutániság, a beszédutániság jelölője-jelöléseként a kötet terjedelmének körülbelül 75–80 százalékában rajzolt lapok szerepeltek), a vers, az írás, az alkotás — illetve az ezekben való bizalom és hit — újraél(ed)ésének lehetünk tanúi *a szerzővel együtt*. E versek jó részének ugyanis „nincsen voltaképpen, magukon, megírásuk történetén és a fellette érzett csodálkozásokon, valamint továbblendülést remélő és kereső ihlet önvizsgálatán túli tárgya — írja a szerkesztő —: a

keletkezés folytonos révületében bemutatkozó új és új darabok szinte tökéletesen kitöltik azt a teret, melyet megmutatkozásukkal éppen ők hoznak létre.”

Azaz az immár tényleg közelinek érzett vég sem mint dráma jelenik meg, s bár többször említődnek például testi bajok, a versek mégsem válnak sem kesergővé (mint a megidéződő Kosztolányinál), sem cinikussá (mint Petri egyes kései verseiben): „a tragikum kivédése” olyan elegáns ironiával operál, mint a kötetben szintén többször emlegetett Aranynál: „Búsulok, örvendezem, / tölgyek alatt, nyíresen, / hírtelen vagy híresen, / túl lassúgyors létezem.” (A beszédes című *A szilencz* ciklusból.) És hasonló attitűd mutatkozik meg az önreflexív „ócska rímekkel, / ha neked ez kell” sorspárban is, melyre később visszautal: „s olcsó rímek, olcsó rímeket írtam: a lant, a lent, a lenti hant, *ülök hantján a lantnak*.” (Kiemelés tőlem — kl.) „Élre él napok, napra nap élék” — olvashatjuk (ezt és variációit) többször, különböző versekben, mintegy a „héraikleitoszi időtöltés” (utolsó) újragondolásaként is.

Meglepőnek tűnhet föl az Ottlik-esszék és -tanulmányok szerepeltetése az emiatt kissé zárványszerű *Szellős ottlikológia* című fejezetben, pedig Tandori a kötet legkorábbi tervezetében is szerepeltette ezt. Tudjuk, hogy a költői életút indulásának közismert, többször megírt szép epizódja után milyen