

NEMES Z. MÁRIÓ

„Az ember mint alkotás feltétlenül szörnyeteg kell, hogy legyen...”

A GÓLEMMÉ-VÁLÁS PRAKTIKÁI HAJAS TIBOR MŰVÉSZETÉBEN

Ebben a tanulmányban Hajas Tibor művészetének és esztétikai nézeteinek antropológiai vonatkozásait próbálom megvizsgálni. Hajas esetében nem választható el élesen a művészi produkció és a módszertani/teoretikus reflexió; egy olyan közös koncepció – „*esztétikai normativitás*” (Beke László) – termékei mindkettő, melynek célja: a művész átlényegülése műalkotássá, akár az önmegsemmisítés árán is. Művészet, elmélet és élet olyan szétbonthatatlan, hibrid egysége mutatkozik meg itt, mely egészen egyedülálló a magyar kultúrában: „*a költői szövegekből képzőművészeti és filmes program lesz, a műalkotást művészi szöveg kíséri és kommentálja, ami egyben ön maga elméleti értelmezésére is kísérletet tesz, és mindez kiad egy cselekvési programot, egy életvezetési modellt, ami aztán az évek haladtával mind kevésbé élhető élet mintáját mutatja.*”¹ Ebből a komplex esztétikai és mediális viszonyrendszerből következik, hogy Hajas életművének feldolgozhatósága, illetve kanonikus elhelyezhetősége kifejezetten problematikus. Elsősorban a magyar performansz-művészet nemzetközi színvonalú alkotójaként szokta méltatni a recepció, ugyanakkor fontos kiemelni, hogy Hajas képzőművészeti teljesítménye nem szűkíthető le az eseményközpontú „direkt akciókra”, emellett nagyon fontosak – sőt egyes elemzők szerint központi jelentőségűek² – a közönség részvétele nélkül komponált ún. *fotóakcióművek*³, illetve a korai korszak médiumokat váltogató konceptuális munkái. A sokrétű képzőművészeti anyagba épülnek bele aztán a film-, fotó-, performansz-elméleti írások, versek, manifesztumok, illetve az olyan – teljesen besorolhatatlan – pszeudo-biográfiai „költői prózák” mint a legendás *Szövegképrázat*.

A hajasi életmű hibriditására azért tértem ki már az első bekezdésben, mert a továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy Hajas számos különböző műfajba/médiumba tartozó munkájára utalva próbáljam meghatározni azt az alapvető esztétikai-antropológiai stratégiát, mely

¹ Bodor Béla: *Carneval herceg apokalipszise*, in: Bodor Béla: *Már az avantgárda carnevára ütött – Tanulmányok, kritikák az aktuális avantgárd tárgykörében*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2007. 49.

² Vö. Szombathy Bálint: *Énkorbácsolások – A közép-európai akcióművészet egy lehetséges modellje* Hajas Tibor munkásságában – párhuzamok és elhajlások, in: *Balkon* 2005/06, 19-25, 20.

³ Fotóakcióművek tekinthetjük azt a – vélhetően a bécsi akcionizmus hatására kialakított – hajasi médiumkonfigurációt, mely nem egy dramatikus cselekmény folyamatát mutatja be, hanem teátrális eszközökkel létrehozott fiktív szituációt rögzít, megrendezett *fotószeánsz* keretében. Ilyen műveknek tekinthetőek mindenekeelőtt a *Húsfestmények* I-IV. (1978), *Felületkínzás* I-II. (1978), *Képkorbácsolás* I-II. (1978-1979.) stb.

az ember dehumanizáló színrevitele által hoz létre műalkotásokat⁴. Ez a (neo)avantgárd ihletettséggű program a megcélzott esztétikai „érték” és az ember „embersége” között ambivalens viszonyrendszert tételez, sőt tartalmazza ennek a viszonyrendszernek a felbontását is, hiszen bizonyos pontokon a műalkotás és az ember hagyományos fogalmát elvetni látszik. Az elemzés célja annak bemutatása, hogy egy nem-esszencialista antropológia perspektívájából a hajasi poétika egy olyan antropológiai színrevitel tervezeteként értelmezhető, melyben ember és Mű kölcsönösen destabilizáló felmutatása nem zsákutcaként, hanem továbbgondolható és esztétikailag termékeny produkcióként jelenik meg. Természetesen megvannak ennek a gondolkodásnak a maga tévútjai, olyan mechanizmusok, melyek reduktívnek mutatkoznak az esztétikai és/vagy az emberi struktúra szempontjából, de ezek nem az esztétikai-antropológiai vizsgálódás ellen, hanem szükségessége mellett szólnak, hiszen egy eltérő perspektívájú elemzés során a reduktív mozzanatok észlelése egyoldalúan negatív vagy pozitív irányú homogenizációhoz vezet(het)ne.

A dolgozatot egy olyan szöveg tárgyalásával szeretném indítani, mely a számos szakmai szerző mellett Nádas Péter érdeklődését is kiváltotta. Nádasnak a *Szövegképrázatról* írott esszéjéből nemcsak Hajas szövegéről szerzünk információkat, hiszen implicit módon megjelennek benne Nádas Péter ember- és művészetképének határai, azok a termékeny mezsgyék, melyekhez képest saját poétikájának értékvilágát felépíti. Ez a határkijelölés az önépítés esz- köze, ugyanakkor nem egyszerű szembenállásról van szó, hanem vonzódás és taszítás ambivalens játékáról, mely Nádasnak a hajasi projektum iránti kitüntetett érdeklődését bizonyítja. Az összetett viszonyulás már csak azért is jelentéssel, mert Hajas ugyanúgy az emberi test(iség) művészi faggatásának megszállottja mint Nádas, csakhogy eközben egy másik poétikai utat választ, mint a *Párhuzamos történetek* szerzője. Ez az út azonban nem ismeretlen Nádas számára és nem is teljesen idegen tőle, hiszen épp azért próbálja Más-ként elhatárolni magától Hajast, mert saját poétikájában is felismeri ezen poétika diszpozícióit.

A hagyatékban maradt *Szövegképrázat* négy számozatlan jegyzetből és kilenc dátumozott levélből áll, melyet 1979-es naplóból rekonstruáltak. Műfajilag nehezen besorolható szöveggel van dolgunk, mely a pseudo-napló és fantazmagórikus akció-költészet határán mozog. A „valósnak” tételezett életregiszterekből kiinduló hisztérikus dikció egyszerre szerelmi vallomás és a gyűlöletbeszéd, melynek ideologikus vezérelve a rituális (ön)destrukción keresztül megcélzott istenülés. A *Szövegképrázat* Hajas kultikus értelmezéseinek fő célpontja, hiszen ebből az írásból rekonstruálható legkönnyebben az élet és művészet dichotómiáját expanzív módon meghaladó művészet-metafizikai program⁵, mégsem pusztán dokumentumról és/vagy manifesztumról van szó, mert a szöveg számos olyan mechanizmust – regiszterkeverést, textuális határátlépést stb. – működtet, mely fikció és „valóság-effektusok” (Roland Barthes) játékára bontja szét az egységes megszólalásmód, illetve az „alanyiség” képzetét⁶.

⁴ *A performer antropológiája I-II.* – Hajas Tibor *Húsfestményeinek filozófiai antropológiai horizontja* (in: Balkon 2012/2, 6-12. és Balkon 2012/3, 2-8.) című írásomban egy konkrét mű elemzése során próbáltam érvényesíteni a nem-esszencialista antropológia szempontjait.

⁵ A pseudo-szagrális értelmezést segítik a szövegbe ágyazott „rituális nyomok”, melyek a címvariációként szolgáló „*Sidpa Bardo*” mentén a tibeti *Halottak könyve* irányába vezetik az olvasást.

⁶ Erre a stratégiára utal – más kontextusban – Müllner András, amikor a dokumentumok elbizonytalanításáról „majdnem-esítéséről”, illetve „majd-nemesítéséről” beszél. (Müllner András: *Majdnem-morál. Hajas Tibor-szövegek*, in: Beszélő 2006/február, 89-97. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/majdnem-moral> és Müllner András: Hajas Tibor önéletrajzi Philippe Lejeune elméletének tükrében és

Nádas röviden ismerteti a szöveg kiadásának körülményeit, majd regisztrálja, hogy itt – a szöveg első pontjain – „látszólag” a klasszikus elbeszélésnek megfelelő megszólalásmódról van szó. Az is hamar tisztázódik, hogy mit ért Nádas itt és most „elbeszélés” alatt, miszerint a fogalmat nem csupán formai oldalról világítja meg mint „visszatekintő” beszédet, hanem ennek a retrospektív narrációnak az analitikus, vagyis racionális elemeit hangsúlyozza ki.

„Nem addig él az ember, amíg elbeszél, de az elbeszélés a legreálisabb életremény. Az ész reménye a vak sors ellenében. Az ész reménye mindazon erők ellenében, amelyek tán legfőbb kormányozói életünknek.”⁷

Nádas egy alapvetően értékorientált elbeszéléseleméletet olvas rá a szövegre, melynek értelmében az elbeszélés az „ész reményének” mutatkozik az irracionális életösszefüggések ellenében. Tehát egy olyan kaotikus világmodell – „káoszérzékelés” (Balassa Péter) – tárul fel, aminek rendezése csak az elbeszélés keretei között lehetséges.⁸ A rendezés ugyanakkor szükségszerűen magában hordja az „ész” normatív mozzanatát, de azt is megtudjuk, hogy az észnek és az életnek közősek az érdekei, vagyis az élet élhetővé tételének egyik módja az élet ésszerű elbeszélése. Ebből az érvelésből azonban az is kiolvasható, hogy az élet „nem-ésszerű” irodalmi ábrázolása nem elbeszélés, sőt lehet, hogy életellenes is. Nádas a továbbiakban is fenntartja az „elbeszélés-etika” hipotetikus érvényességét, ugyanakkor regisztrálja, hogy a Hajas-szöveg kibontakozása sorozatosan áthágja a „nyugodalmasan bízó elbeszélői *modor*” kereteit, melyet első lépéseiben, mintegy „kamufházsként” megidézett.

„Az állandó izgalom, az alkohol, a kábítószeres és a nemiség vakító káprázatában lassan teljesen leváltam a világról, mint egy leprásról az orra vagy a füle; nem láttam, nem hallottam, emésztő gyöngeségemben egyetlen impulzus mozgott, egyetlen kérdés maradt, aminek a végére akartam járni; annak a kevés életnek, ami még pislákol bennem, magnéziumlobbanássá való szítása. Látni akartam, élesebb és riasztóbb fényben, mint ahogy az természetes vagy megengedhető, azt a rejtélyt, amelyről semmiféle olvasmányélmény, szülői vagy társadalmi tanítás, kulturális örökség, ráérős keresgélés, ideológia vagy vallás nem adott használható és átélhető információt; a létezésnek, az életnek azt a ritka levegőjű magasságát vagy fullasztó mélységét, ahová az ember, beépített önvédelmi reflexeinél fogva, ritkán jut el és soha megtorlatlanul; amelynek létezése csak az álom, a téboly, az ekstázis, a rémület, a katasztrófa, a vallásos egzaltáció, a halál lobogásában tárul fel. Bármi árat hajlandó voltam megfizetni ezért; és reszkető gyönyörérettel töltött el a tu-

fordítva, in: (Szerk.) Mekis D. János – Z. Varga Zoltán: *Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, L'Harmattan – Pécsi Tudományegyetem Modern Magyar Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 2008, 246–255.

⁷ Nádas Péter: *Évkönyv*, Jelenkor Kiadó, 2000, 42.

⁸ Talán pontosabb, ha ezt az elbeszélés-etikát nem normatívan értelmezzük, hanem olyan „kérdések” és „kétségek” feszültségtereként, mely a humanizmus destruálódását érzékelő Nádas válságtudatát reprezentálja. „Ebben a művészi-szellemi helyzetben valósul meg véleményem szerint az *Évkönyv*, egészen addig, amíg következetesen képes feltenni önmagának és olvasójának azokat a kérdéseket, amelyek kiolvashatóak belőle. Úgy mint: van-e az észnek és az erkölcsnek közös bizodalma abban, hogy a káoszt még megérti anélkül, hogy pillantása újabb, rossz rendet látna bele? Lehet-e egyáltalán az ész vagy az erkölcs a remény hordozója? Következésképpen lehetséges-e egybefüggő elbeszélés, amelynek bizony előfeltétele bármilyen autentikus Egész vagy Egy (például az ész, például az erkölcs) meglétének a bizonyossága, vagy e bizonyosság hiteles szimulálása?” (Balassa Péter: *Mindnyájan benne vagyunk – Nádas Péter művei*, Balassi Kiadó, Budapest, 2007, 422.)

dat, hogy minden számon lesz kérve rajtam; és hogy éppen ezért én is mindent számon kérhetek.”⁹

Az elbeszélő ebben a Nádas által is idézett szövegrészletben leszámol a „személyes élet” ráció-struktúrájával, ugyanis leválik a világról, lemond arról az értelem-összefüggésről, ami világ és én között kollektív áthagyományozás, illetve egyéni konstitúció által fennáll. Az alkohol, kábítószer, nemiség „vakító káprázata” olyan excesszus-lehetőséget alkot, mely a polgári életvitel határait bontja fel. (Ennek a felbontásnak ugyanakkor fontos része a „személyes élet” mozzanatainak mint valóság-effektusoknak a felidézése, illetve textuális „mímélése”, mely nem jelenti a valóság-referencia iránti elköteleződést, inkább annak performatív szét-szórását.) Az élet „magnéziumlobbanássá szítása” a (neo)avangárd és (neo)romantikus művész-attitűd jellegzetes esztétikai programja, mely a művészileg megformált egzisztenciát a személyes élettel szemben pozicionálja, illetve az utóbbi esztétikai meghaladására szólít fel. A fenti Hajas-idézetben az orgiasztikus víziók és késztetések (a „Rausch”-kultusza) dominánsabbnak mutatkoznak az apollóni forma-akarásnál, ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a formai közvetítettség dimenziója sem hiányzik a hajasi poétikából, de ez az aspektus a képzőművészeti munkák kontextusában válik csak igazán nyilvánvalóvá.

A nádas ellenérzések eredője a hajasi poétika „határsértő” voltában azonosítható. A határok kérdését itt a lehető legtágabban kell értelmezni, hiszen egyszerre vonatkozik az élet és művészet, élet és halál, realitás és fikció, szerelem és erőszak, Én és Másik fogalompárjaira. Nádas szerint Hajas egy (neo)avangárd ideológus, aki nem tiszteli a különböző fogalmi és létrégiók különítettségét, mely felosztás az ésszerűen elbeszélhető élet feltétele. Az ideológus kifejezés itt egyértelműen negatív jelentést kap, Nádas pseudo-pszichológiai retorikájában a nárcizmussal és az infantilizmussal asszociálódik.

„Teste nem más, mint világmegismerési kísérletének tárgya és terepe. A test megistenülésének egyetlen ideologikus zálogát így aztán nem is láthatja másban, mint testének abban a szervében, mely a világmegismerésben eladdig is a legmesszibbre ragadta: a halál látszatába. Abba az érzésbe, amelyet a halál előlegként adhat magáról a szerelmi egyesülésben. Nem valakibe szerelmes, hanem a saját nemi szervébe szerelmes.”¹⁰

„Hajas nem él ezekkel a következtetésekkkel, nem hajlik se a szkeptikus, se a racionális megoldásokra, hanem olyan légvárat épít rögeszmés vágyakozásából, amelyekben szabad mozgását nem akadályozhatja többé semmiféle fizikai valóság és nem kell önmagát a realitás semmiféle igényével kisegítenie. Képzeletének kicsapongásaival azonban ő sem a határtalanság semmijében lebeg, hanem csupán szavakon lovagol.”¹¹

A test a „világmegismerési kísérlet tárgya és terepe”, vagyis az istenülés médiuma, de ez a kiemelt szerep Nádas olvasatában redukciónak minősül, az emberi elevenség olyan esztétikai eltárgyasításának, mely homogenizálja és lezárja az emberi struktúrát. A pseudo-szokrális határátlépés, az istenkísértő tudás megszerzésének vágya kivezet az ember és a művészet közös világából, mert az önmagát felfokozó szubjektum visszavonhatatlanul átke-

⁹ Hajas Tibor: *Szövegkáprázat (Sidpa Bardo)*, in: Hajas Tibor: *Szövegek (A továbbiakban HTSZ)*, 144-173, i. h. 148.

¹⁰ Nádas Péter: *Évkönyv*, 44.

¹¹ Nádas Péter uo. 45.

rül a „*másik partra, mely téboly és halál*”. A másik part „kívülségéből”, a megváltottság állapotából nincsen visszatérés, „ott” már nincsenek elbeszélhető történetek, hiszen a „*halál lobogásában*” feltáruló szakrális életre nem vonatkoznak az ész fogalmai. Mindez a művészet reflexiók lehetőségeit is berekeszti, hiszen a „*szavakon lovagló*” Hajas valójában se esztétikai, se szakrális teljesítményt nem tud felmutatni Nádas szerint. A „*titkos tudás*” evidenciája helyett csupán a szavak közvetítettségével tud szolgálni, ugyanakkor ezek a „szavak” egy távollévő igazság horizontjára irányulnak, vagyis a nyelv-nélküliség „sivatagjában” – a beavatott/misztikus „értelmetlen” dadogásaként – hangzanak el, anélkül, hogy esztétikai relevanciára tennének szert.¹²

Két egymással ellentétes művészi magatartás rajzolódik ki a Hajast olvasó Nádas szövegében.

„Hajasnak a saját gyermeki ösztönösségéből kellett belekorbácsolnia magát egy olyan tudatállapotba, amelyből ráláthatott a létezés ösztönösen és megmagyarázhatatlanul kimondott igenjeire és nemjeire. Jómagannak pedig inkább ki kellett korbácsolnom magam a tudatosság homoksvatagjából, hogy ugyanerre ne lássak végre rá.”¹³

„Én minden nap ösztönösen mindent megteszek azért, hogy elkerüljem magamban azt a lényt, aki nem én vagyok.

Ő mindent megtett, s tudatosan tette meg, hogy ne kerülje el azt a lényt önmagában, aki ő lehetne.

Én a saját tudathasadásom adminisztrátora vagyok. Ő a saját tudathasadásának volt a demonstrátora.”¹⁴

Az ember (a „művész”) különböző létrégiók által tagolt, eleve meghasadt lényként jelenik meg, aki folyamatosan küzd saját önidegenségével, noha vágyik is önmaga Más-létére. Nádas számára Hajas szövege nem egyszerűen elvetendő, hiszen valami delejes vonzalommal közelodik hozzá, de ez a bűvölet nem elég ahhoz, hogy az elbeszélés-etika ítéletét befolyásolja, ami arra ösztökéli, hogy „*retorikusnak, unalmasnak, undort keltőnek és időtlennek*” nevezze. Ebben a kontextusban a határátlépést demonstráló Hajas egyfajta érzelmi-művészi barbárnak minősül, akit Nádas az esztétikai és polgári józanság szempontjából „területen kívülre”

¹² Nádas „észelvű” fenntartásai nagyban hasonlítanak, ahhoz az ambivalens viszonyhoz, mely Kantot mint a diszkurzív bölcelet képviselőjét az intellektuális intuíció iránt elkötelezett *misztagógokhoz* fűzi: „*A misztagógok azt állítják, hogy mintegy sajátjukként birtokolják egy misztikus titok privilégiumát. A titok csak előttük revelálódik, fedődik föl, s féltékenyen őrzik ezt a kiváltságot. A féltékenység itt az egyik legfontosabb jegy. Sohasem továbbítják másnak a titkot mindennapi nyelven, csakis beavatás-ként vagy inspirációként. A misztagóg philosophus per intiationem vagy per inspirationem. Kant teljes megkülönböztető listát vázol föl ezekről a misztagógokról; ám valamennyiüket egy közös jellemvonásról ismeri föl: sohasem mulasztják el, hogy előkelőnek ne tekintsék magukat (sich für Vornehme halten), az elthez tartozó lényeknek, megkülönböztetett, felsőbbrendű, nem a társadalomhoz tartozó szubjektumoknak.*” (Jacques Derrida: *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*, fordította Angyalosi Gergely, in: Immanuel Kant – Jacques Derrida: *Minden dolgok vége*, Századvég, Budapest, 1993, 34-93, 47.) Derrida értelmezésében Kant idegenkedése azzal magyarázható, hogy a misztagógok pervertálják az ész hangját, mert összekeverik a ráció és az intuíció dimenzióit, vagyis olyan diszkurzív határátlépést képviselnek, mely Hajas egyes poétikai megoldásaira (személyes és személytelen, privát és „közérdekű”, valós és fiktív közti viszony elbizonytalanítása) is jellemző.

¹³ Nádas Péter: *Évkönyv*, 54.

¹⁴ Nádas Péter uo. 56.

helyez, miközben erotizált fétisként mégis „bekebelez”. A demonstráció aktív belevonódást jelent a létezés idegenségdimenzióiba, vagyis egy olyan performatív dehumanizációt, mely se nem (meg)élhető, se nem reprezentálható az *Évkönyv* szempontjai alapján.

„Noha Nadas alkatilag igényli, és szemléto mást rendszeresen gyakorolja is, a tájékozódást a létezés minden lehetséges felülete és mélysége irányába, mégiscsak tiszteletben tartja a határokat: egyrészt a művészet és a valóság között húzódo határvonalat, másrészt a valóságon belül megnyíló, a titkos-tiltott (abnormális) és a nyilvános-megengedett (normális) emberi késztetések és cselekedetek közötti választóvonalat. Éppen ezért lesz különösen érzékeny akkor, ha valaki nemcsak hogy áthágja mindezeket a határokat, de még össze is keveri, egymásra is csúsztatja a különböző határvonások által felosztott különböző zónákat: egyfelől művészet és valóság, másfelől a valóságon belül – a titkos és nyilvános létezés között megnyíló mezőket.”¹⁵

Nadas nem zavarja össze a határokat, hiszen ápolni akarja a létezésnek azt a polgári-kulturális struktúráját, amiben művészete gyökerezik, ugyanakkor „belülről” szorong is ettől a struktúráto, miközben az ebből a szorongásból nyert feszültség jelenti prózája érzéki motorját. Demonstráció helyett adminisztrálja a határok egymáshoz való viszonyát, felismeri az idegenség-régiók hálózatát, de inkább a határ(ok) túlooldaláról szemléli, abban bízva, hogy épp az elválasztottság által létrehozott horizont adja meg számára a kívánt esztétikai „pontosságot”. A demonstrációs poétika tehát átideologizált volta miatt művészileg kontra-produktív, ugyanakkor életellenes antihumanizmusnak is minősül, mely az antropológiai struktúra eltárgyasítását feltételezi. Balassa Péter ebben a szembeállásban egy, az egész *Évkönyvre* kiterjeszthető dilemmát fedez fel, melyet egy anti-nietzscheiánus és egy nietzscheiánus attitűd, pontosabban a végigélt nihilizmus esztétikai megformálása és valóságos, szociopátiás megélése közti konfliktusként értelmez: „*Ha a nagy német (poszt)keresztény filozófus költő nihilizmus-konstrukciója azt jelenti, hogy csak a végletekig vitt európai nihilizmus útján törhetünk ki ama nihilizmust legyőző-meghaladó nevetés, tánc és játék szabadsága és önrendelkezése, a tragikus, de örökkön visszatérő ünnep felé, akkor ez Nadas esszéiben nem (über)menschliches allzu (über)menschliches, hanem olyan gyakorlatilag, történelmileg meg nem valósítandó világ, amely legfeljebb regényeiben nyerhetett költői pillanatnyi formát...*”¹⁶ Nadas „tétjei” ebben a szembeállásban világosnak tünnek, ugyanakkor Hajas helyzete nincs pontosan tisztázva, hiszen az ő (művészi) teljesítménye nem értelmezhető „valóságos-szociopátiás” megélése és művészeti formálás dichotómiáján keresztül, ugyanis a *Szövegkápázata*, illetve az életmű egésze épp az ilyen elhatárolások felbontását célozza meg.

Érdemes ebben a kontextusban röviden utalni a *Párhuzamos történetek* Kristófiának margitszigeti kalandjaira. Kristóf önfélreértése és látszólagos életkudarca abból adódik, hogy nemcsak „látni és látni”, vagyis *érzékelni* akar az éjszaka terében, hanem a testiség igazi ideológusaihoz hasonlóan istenkísértő *tudást*, vagyis totalizáló választ keres önnön sorskérdéseire. Őt is csábítja az érzékiség vakító kápázata, az a dionüszoszi téboly, mely a polgári és nem-polgári szereplehetőségek közti hiátusban tárul fel, de ez az örület valójában egylényegű azzal a nem-tudással, ami az éjszaka terének heterogén igazság-tapasztalata. A nyilvános

¹⁵ Bazsányi Sándor: „...testének temploma...” - *Erotika, ironia, és narráció Nadas Péter prózájában*, Műút, Miskolc, 2010, 65.

¹⁶ Balassa Péter i. m. 445.

vizeldében lejátszódó beavatás-jelenet megfeleltethető a hajasi értelemben vett demonstrációnak, ugyanakkor a performatív módon lejátszódó pseudo-szagrális alakzat – a fiú megkínzása és érzelmi feláldozása – csak ideológiai, és nem antropológiai-esztétikai értelemben jelent kudarcot. Az ész kudarcot vall a kék jelentéstelenségével szemben, ugyanakkor az ember mégis győzelmet arat azáltal, hogy feltárja és „élvezni” – megélni – tudja önnön idegenség-dimenzióinak struktúráját.

Az *Évkönyv*-szöveg és a *Párhuzamos történetek* között érezhető egyfajta szemléleti változás, mely a nem-humanista antropológia iránti közeledésként (is) interpretálható. „Az erotika nemcsak kozmikus és metafizikus hagyományaitól szabadul meg, hanem a póre nemiség formájában elveszíti az olyan – meglehet – humanista vezérfogalmakkal is a kapcsolatát, mint a szerelem, a barátság, a szeretet és a szolidaritás.” – írja erről az elmozdulásról Radnóti Sándor¹⁷, és az új mű központi tétjeként a „magára hagyott hús” rehumanizációs kísérleteit nevezi meg. Több olyan téma, illetve összefüggés veszendőbe megy itt, melyet Nadas még számon kért Hajas test-poétikáján, tehát arra is következtethetünk, hogy Nadas bizonyos értelemben „tanult” Hajas nem-humanista attitűdjétől, melyet eredetileg – mint reduktívan antihumanistát – elvetett. Az így létrejövő belátást talán úgy fogalmazhatjuk meg, hogy *nincs adminisztráció demonstráció* nélkül, és fordítva, vagyis ezek nem egymással szembeállítható stratégiák, hanem egymást feltételező poétikai és antropológiai aspektuspárok. Ezt úgy értem, hogy a *Párhuzamos történetek* világában már nyilvánvaló, hogy a dehumanizációs színrevitelek – mint például az *animalizáció* – nem az emberi struktúra meghaladásának és lezárásának akciói, hanem az ember antropológiai önidegenségének demonstrációi. Vagyis olyan „határsértő” poétikai műveletek, melyek a humanizmust leplezik le totalizáló ideológiaként, ugyanakkor segítenek az így felnyitott antropológiai szerkezet esztétikai adminisztrálásában.

A reflektált antropológiai elemzés érdekében Hajas poétikáját is érdekesebb demonstráció és adminisztráció antagonisztikus egységében felfogni, ami azt jelenti, hogy el kell búcsúznunk attól – a Nadas értelmezésében is kísértő – kultikus felfogástól, miszerint Hajas művészete redukálható lenne egy szagrális epifánia rituális keretek közötti performálására.

A Gólem születése

A Gólem alakja azoknak a szerepfelfogásoknak az összessége, mellyel Hajas a performanszművész státuszát próbálja jellemezni. Ebből a szempontból *A halál székszeplije* (1. és 2.) című manifesztum-jellegű szöveg szolgál a legtöbb segítséggel, hiszen ebben az írásban adja meg Hajas saját művészi praxisának legpontosabb teoretikus leírását.

„Egy művészen eleve kell, hogy legyen valami önvészélyes. Ez azonban önmagában nem elégíti ki. Ugyanazt az előreláthatatlan, megváltó gesztust, mely nem az övé, mely kegyelemként éri, mellyel nem ő választ, hanem őt választják, most már saját magán akarja végrehajtani. Műalkotássá kényszeríti magát; saját Gólemje lesz.

A művelet elkülöníti a többi embertől. Ettől kezdve csonka és embertelen. Teljes-értékűségéhez állandóan rá van szorulva a kegyelemnek arra a mozdulatára, amelyre minden műalkotás, ki van szolgáltatva egy hatalomnak, melyről semmi információja nincs. Ennek

¹⁷ Radnóti Sándor: Az egy és a sok, in: (Szerk.) Ráczi I. Péter: *Testre szabott élet – Írások Nadas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, Kijárat Kiadó, 2007, 219–262, i. h. 224.

a hatalomnak a manökenje; egy bábu, egy viaszfigura. Egy bábu meglehetősen kevésbé bonyolult, de lényegibb mint egy ember. Lényegibb mert a halál metaforája.”¹⁸

Ezekben a sorokban újra szembesülünk azzal a határsértő-retorikával, mint a *Szövegkép-rázat* esetében, hiszen itt is a művészi tevékenység önvészélyes volta kerül fókuszba. Ugyanakkor nyilvánvalóvá válik a „halál lobogásában feltáruuló szakrális élet” dehumanizáló perspektívája is, hiszen az esztétikai aktivitás elkülöníti a művészt a többi embertől. Ez nem csupán egyfajta szociológiai, „közösségen-kívüliséget” jelent, az „átkozott”, illetve a „kutató” zseni társadalmilag izolált pozícióját, hanem antropológiai változást is, hiszen a művész „ettől kezdve csonka és embertelen”. A csonkaság itt a központosított Én-pozíciótól való megfosztottságot, vagyis az antropocentrikus hatalmi helyzet felfüggesztését jelenti. A művész immár nem a humanista teleológia észelví vezérlőcentrumainak az ágense, hanem egy eltérített és/vagy „megnyitott” szubjektum, aki a művészet transzcendenciájával szemben kiszolgáltatott.

A Hajas-szöveg több motívumot is mozgat a performer-művész metaforikus jellemzése során, vagyis érdemes a Gólem-figurát különböző részaspektusokra szétszálazni, amilyen például a *manöken*. „Az agyagszörny és a manöken ellentmondásos önazonossága egyaránt a lélek birtoklásán, illetve annak hiányán alapszik: bábu és (plusz-mínusz) lélek.”¹⁹ A manöken a divatmodell, illetve a dandy asszociációs holdudvarába tartozik és olyan ornamentális figuraként jelenik meg, melynek nincsen meghatározható lényegszerkezete, csupán egy szuggesztív szimulákrum, melynek performatív teljesítménye kimerül a különböző pop-kulturális „álcák” animálásában. Ezek a figurák a mediális szubjektumtapasztalat, vagyis a közvetettség állandó konstrukciós-kényszerében megjelenő „illékony” szerepmoდეllek képviselői, noha a dandy révén fontos modernitás-történeti reflexiók horizontját is megnyitják. Itt mindenekelőtt Baudelaire dandyzmusára kell gondolni, aki a modernitás karakterisztikus attitűdjeként tekintett erre a teátrális létezésre. Ebben a kontextusban a dandy-lét a szubjektum exponálásának a lehetőségét rejti, nem valami elrejtett lényeg feltárása, hanem a szubjektum performatív „kitalálása” értelmében²⁰. Baudelaire és a kora avantgárd dandyzmusa óta azonban a fogalom számos kontextusváltáson ment keresztül, hiszen a popkultúra megjelenése több ponton újraírta, illetve gazdagította az eredeti motívumot. „Az avantgárd dandyzmus kérdése jól elhelyezhető egy történeti jellegű képzőművészeti-irodalmi kontextusban, ugyanakkor a 20. század második felében, amikor a popkultúra egyre erőteljesebben integrálódott a kortárs képzőművészetbe, a dandy alakja további jelentőséggel ruházódott fel. A dandy a popsztár formájában született újjá, és a szó szoros értelmében megtestesült benne a művész nem

¹⁸ Hajas Tibor: *Performance: A halál székszeplije 1.*, in: HTSZ 329-330.

¹⁹ Havasréti József: Az Agy-rém. Hajas Tibor írásairól, in: Havasréti József: *Széteső dichotómiák – Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*, Gondolat-Artpool, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 2009, 143-166, i. h. 156.

²⁰ Erre utal Foucault, amikor a modern dandyzmust a divat és az újdonság kultuszával összefüggésben értelmezi. „A modernség különbözik a divattól, ami csupán az idő menetét kérdőjelezi meg; a modernség az az attitűd, amely lehetővé teszi a jelen pillanat „hősi” oldalának megragadását. A modernség nem a múlt pillanat iránti érzékenység jelensége, hanem a jelen „heroizálására” irányuló akarat.” Michel Foucault: *Mi a felvilágosodás?* Vö. Peter Bürger: *Das Verschwinden des Subjekts*, in: Peter Bürger: *Das Verschwinden des Subjekts* – Christa Bürger: *Das Denken des Lebens – Fragmente einer Geschichte der Subjektivität*, Suhrkamp, 2001, 127-137.

*evilágisága mint egyrészt felemelő, másrészt elriasztó egzisztenciális-szociális tapasztalat. A személyiség médiumként való felfogása, olyan szemléleti-fogalmi keretet hozott létre, melyben a popkultúra bálványai, a tömegkommunikáció hidegen fénylő elektronikus képmásai, illetve a populáris kultúra hősei egymás jelképévé váltak.*²¹ Hajas számos fotóján, illetve fotóakcióművében élt a dandyzmus motívumkincsével, ugyanakkor jelen kontextusunkban talán az a legfontosabb, hogy ezek az imágók az antropológiai hasonmásosság jelenségét exponálják, miszerint az „öntükröző” maszkok és álarcok az emberi képlékenységet nem központosítják, hanem inautentikus médiumok szóródásában oldják fel.

A dandyzmus helyett számunkra jelentésesebb a bábu, illetve a viaszfigura motívuma, hiszen ezekben a szerepmetaforákban hangsúlyozottan jelenik meg az élő és a halott, a szerves és a szervetlen határainak „bejárása”. A viaszfigura a lenyomatok világába tartozik, vagyis azt a maradványszerű emberséget idézik meg, melyet Jean-Luc Nancy nyomán az „akárkik antropológiájaként” értelmezhetünk.²² A csonkaság ebben a kontextusban a nyom(hagyás) eseményéből származik, abból a műveletből, melyben evidencia és műviség hatol egymásba. A viaszbábu magán hordozza az élő érintését, ugyanakkor ez az érintés a technológia – „halott” – idegenségével keveredik el, hogy a jelenlét és távollét, hasonlóság és nem-hasonlóság oszcillációjából egy kísérteties érzékiség szülessen meg. Ebben az érzékiségben az antropocentrizmus de-centralizálódik, hiszen az ember egyszerre jelenik meg mint valami, ami „önmagára hasonlít”, és mint leküzdhetetlen (ön)idegenség, olyan hibrid entitás, aki élet és halál mezsgyéjén áll.

„Egy bábu meglehetősen kevésbé bonyolult, de lényegibb mint egy ember. Lényegibb mert az élő és élettelen határán van, a kettő egységes metaforája.”²³

A bábuaválás tehát a „műalkotássá kényszerítés” egyik hajasi formája, olyan dehumanizáló színrevitel, melyben a mechanizáció és a mortifikáció poétikai formái jelennek meg. A bábu alakjának művészet- és kultúrtörténeti kontextusa rendkívül gazdag, itt csupán néhány olyan mozzanatra szeretném felhívni a figyelmet, melyek egy nem-esszencialista antropológia szempontjából relevánsak lehetnek. Ebből az aspektusból egy klasszikus összefüggésre, illetve antropológiai-esztétikai „paradigmaváltásra” szeretnék röviden utalni, mely Friedrich Schiller *A kellemről és a méltóságról* és Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című szövege közti viszonyrendszer alapján rekonstruálható.

Schiller a felvilágosult humanizmus szempontjából fogalmazza meg esztétikai állásfoglalását az ember testi kifejező-készségét illetően. Ez azt jelenti, hogy számára az ember, illetve az „emberi alak” (antropomorphé) képezi az esztétikai megjelenítés központi tárgyát, illetve médiumát.²⁴ A kellem, vagyis a grácia ebben az összefüggésben egy olyan a szépséggel rokon esztétikai minőség, melyben az ember szellemi és természeti dimenziója (ész és érzékiség) találkozik össze, illetve „játszik” egymással. *„A kellem a szabadság befolyása alatt álló alak szépsége; azon jelenségek szépsége, amelyeket a személy határoz meg. Az architektonikus szép-*

²¹ Havasréti József i. m. 155.

²² Jean-Luc Nancy: *Ami a művészetből megmarad*, fordította Házas Nikoletta, in: (Szerk.) Házas Nikoletta: *Változó művészetfogalom – Kortárs frankofón művészetelmélet*, Budapest, 2001, 36.

²³ Hajas Tibor HTSZ 329-330.

²⁴ Helmut Pfotenhauer: *Anthropologie, Transzendentalphilosophie, Klassizismus – Begründungen des Aesthetischen bei Schiller, Herder und Kant*, in: (Szerk.) Jürgen Barkhof-Eda Sagarra: *Anthropologie und Literatur um 1800*, Iudicium Verlag, 1992, 72-97.

ség a természet alkotójának válik dicsőségére, a kellem és a grácia annak, aki rendelkezik velük. Amaz adottság, emez személyes érdem.”²⁵ Az architektonikus, vagyis az ember fiziológiai struktúrájából adódó szépségmozzanattal szemben a kellem egy olyan antropológiai-esztétikai indexként jelenik meg, mely az embernek szabad és szellemi „embersége”, vagyis a természeti-állati világtól való lényegi differenciája miatt adatik meg. („Ahol az ember nem több, mint természeti dolog és érzéki lény, ott Venus már semmit sem jelent számára.”²⁶) Ez az esztétikai-antropológiai monopólium szoros összefüggésben van az autonóm szubjektumszerkezet tételezésével, vagyis az ember „személy-létével”, hiszen csak az önreflexiónak ezen a fókán válik lehetséges számára, hogy a természettől adott érzéki alapot „beszédessé” tegye. Mindebből az következik, hogy az ember „gráciára-való-készsége” az ember önhumanizálásának eszköze, ugyanis a szabadság mozgatta alak szépsége olyan performatív teljesítmény, mellyel az ember önnön ember-voltát – mint szellem és természet dialektikus egysége – konstruálja és bizonyítja. „Az állatnál és a növénynél a természet nem csupán megadja a meghatározást, hanem teljesen egyedül meg is valósítja azt. Az embernek viszont pusztán megadja a meghatározást, s betöltését órá magára bízta. Csakis ez teszi őt emberré.”²⁷

Kleist Marionett-szövege teljesen más pozícióból közeledik a grácia értelmezéséhez, hiszen itt már egy kiábrándult racionalizmus- és humanizmus-kritikai attitűd érvényesül. A jelen dolgozat keretei között nincs tér a szöveg gondolati és narratív rétegzettségének felfejtéséhez, itt csupán arra a mozzanatra szeretnék rámutatni, ahogy Kleist a grácia kapcsán elkülöníti az embert és a marionettet, hiszen ebben a gesztusban egy alapvető antropológiai állítás rejlik, mely a schilleri felfogás destabilizálását célozza. Kleistnél a grácia ugyancsak antropológiai indexesé válik, melynek segítségével elhatárolhatók a szerves és szervetlen létezés régiói, ugyanakkor az index birtokosa itt nem az ember, hanem a „holt matéria” képviselője, a bábu. A szerző nem tagadja, hogy az ember képes a gráciára, ugyanakkor kiemeli, hogy ebből a szempontból a marionett sokszorosan felülmúlja az embert. Ez két tényezőnek köszönhető.

A bábu fő előnye a táncosokkal szemben egy „progresszív hiány”, mégpedig az, hogy a marionett nem képes „szervelegni” (zieren), vagyis a táncmozdulat közben nem lép fel diszcrepancia lélek és test között. A szervenlégés okozója ebben a pszicho-mechanisztikus gondolatmenetben az, hogy az emberi mozgulatsor esetében a lélek a test valamely más pontján „tartózkodik”, nem pedig az érintett súlypontban.²⁸ Tágabb értelemben itt arra is gondolhatunk, hogy a marionett-táncában nem kell keresnünk test és lélek közti semmilyen kapcsolatot,

²⁵ Friedrich Schiller: A kellemről és a méltóságról, fordította Papp Zoltán, in: Friedrich Schiller: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, 2005, 71-129, i. h. 83.

²⁶ Friedrich Schiller *i. m.* 74.

²⁷ Friedrich Schiller *i. m.* 91.

²⁸ „A táncos külső ábrázolási szabályoknak igyekszik megfelelni, kívülről diktált formális mintákat követ, amikor a „kifejező” mozgulatot keresi. A lélek a mozgulatban önmaga hiteles ábrázolására törekszik: ám hogy ezt megtehesse, meg kell kettőznie önmagát. A szerep látszata és a táncos tevékenysége elválnak egymástól: miközben a táncosónek Daphneként a spontán riadalmat kellene elárulnia, valójában a kecses kartartásnak megfelelő pozíció mechanikus felvételére koncentrál. (...) Azért tesz így, mert mozgásában a hatáskeltés előzetes szándéka vezérli: meg akar felelni a szerep igényeinek, ám emiatt – mintha tükörben szemlélné – folyton ellenőriznie kell önmagát. Ez a reflexió azonban megfosztja mozgását a spontán természetesség bájától.” (Rényi András: *A marionett utópiája* – Előadás a magyar Színházi Intézet Blattner-konferenciáján, in: http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=104)

és/vagy megjelenítés lehetőségét, ezért nem merül fel az előadás „természetességének” vagy „mesterkéltségének” kérdése sem, hiszen itt konvencionális esztétikai jelek absztrakt újra-rendezése zajlik. *„A bábuk tánca nem a bábos így vagy úgy értett szándékainak fordításaként értendő, hanem mozgásösszefüggések mechanikus, gépszerű variációiként. Vagyis a bábjátékos tudata (az a mód ahogy a bábok mozgását érti) és a marionettek mozgásának jelentése (e mozgásösszefüggések szabályszerűségei) között nincs semmiféle szükségszerű, ok-okozati összefüggés. (...) A marionettek azért képesek folyamatos mozgásra, mert mozgásuk szabályaitól teljes mértékben idegenek a tudatra jellemző azon visszacsatolási mechanizmusok, amelyek az emberi táncot kifejezővé teszik.”*²⁹ A másik tényező ugyancsak a bábu mechanikus jellegével áll kapcsolatban, miszerint a marionettek „antigravitánsak”, vagyis nem vonatkozik rájuk a tehetetlenség, illetve a gravitáció ereje. Ez olyan mozgás- és koordinációs szabadságot biztosít, mely az emberi mozgáslehetőségeket nagyban meghaladja.

Az antropológiai szempontból döntő mozzanat a progresszív hiány aspektusához köthető, ugyanis a marionettek esetében nem kell számolni a test-lélek koordináció viszonyrendszerével. A bábu nem rendelkezik lélekkel, vagyis képtelen a(z ön)reflexióra, de épp ezért képes biztosítani a gráciához szükséges mozgásteljesítmény „finomhangoltságát”. A marionett-tánc – önvonatkozás híján – szellemtelen és személytelen, nem fejez ki semmit, csupán önnön létét („felfüggesztettségét”) exponálja.³⁰ Ezt az üres és formális transzparenciát nem árnyékolja be semmilyen idegen motívum, hiszen a „végzetszerű mozgások zavarának”³¹ forrása az emberi lélek, illetve az ember személy-létének önreflexív karaktere. Kleist tehát a grácia „körül” forgatja ki magából az antropocentrizmus paradigmáját, ugyanis nála – Schillerrel ellentétben – az ember antropológiai struktúrája inkább akadály és nem lehetőségfeltétele az esztétikai minőség produkciójának. *„Látni való, ugye, mennél jobban sötétül és halványul a szerves világban a reflexió, annál sugárzóbbá válik a grácia benne. De minthogy a valamely pontban egymást metsző vonalak, ha a végtelenen áthaladtak, a pont túldoldalán ismét metszik egymást, vagy a homorú tükör által alkotott kép a végtelenbe távolítva ismét közelelvé válik: ugyanúgy visszatér a grácia ott, ahol az ismeret mintegy megjárja a végtelent, s így egy időben abban az emberalkatban jelenik meg legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az istenben.”*³² Ebben a részletben a grácia-reflexió-szerveesség hármassága mentén egy antropológiai és kozmológiai struktúra épül fel, melyben a grácia ahhoz az entitáshoz társul hozzá, mely nélküli, illetve abszolútizálva „felfüggeszti” a reflexió lehetőségét. Itt már egy olyan antropológiai-esztétikai gondolkodás van érvényben, mely az „embertelen” irányába tolja el az esztétikai dimenzió centrumát, illetve az emberiben kísértő nem-emberi felé orientálódik.

A nem-esszencialista antropológia perspektívájából a Kleist-szövegnek ez a fordulata a dehumanizáló esztétikák XX. századi hagyományát előlegezi meg, hiszen az érvényes esztétikai hatás előállításához az antropológiai dimenzió felfüggesztése tűnik szükségesnek. A marionettek ön- és valóságvonatkozás nélküli tánca az ultra-tárgyak ortegai víziójára, illetve az abszolút

²⁹ Török Ervin: A másik protézis(e)? (Heinrich von Kleist: A marionett-színházról), in: *Alföld*, 2008/február, 49-63, i. h. 51.

³⁰ Vö. Török Ervin i. m. 56.

³¹ Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról*, fordította Petra-Szabó Gizella, in: Heinrich von Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor, Pécs, 2001, 186-193, i. h. 190.

³² Heinrich von Kleist i. m. 191-192.

formalizáció különböző poétikáira utal, ugyanakkor a Kleist-szöveg sem a totális „ember nélküliséget” hirdeti, hiszen a bábu bizonyos értelemben „emberalkatnak” minősül, vagyis az emberi forma dehumanizálva – mechanizálva és formalizálva – ugyan, de megmarad. „A szöveg rafináltan keveri a *mensch(lich)*, *(-)mann*, *Bau*, *Körper* szavakat, vagyis nem állít fel oppozíciót az élettelen báb és az ember között: a marionett is „emberalkat”, de olyan, amely kikezdi a felvilágosult humanizmus Ember-fogalmának érvényességét. A Venus által adományozott kellem mitológémáját, mely nem kizárólagos előjoga a szépnek, de átszállhat a nem szépre is, Kleist azáltal radikalizálja, hogy Schiller esztétikai államának táncát haláltáncá és nyomorékok táncává változtatja.”³³ A grácia tehát nem az önhumanizáció eszköze többé, inkább – a bábu hasonmásos alakján keresztül – az ember decentralizálásának alakzataként működik³⁴. Ebben a paradigmában a marionett az ember határfogalmává válik, akinek-aminek gráciája a szellem természet feletti győzelme helyett egy kísérteties³⁵ érzékiség bizonyítéka.

„A performer egy bábu, mely a kegyelem pillanatában – mely, ha egyáltalán bekövetkezik, mindig az utolsó valóságos pillanat után – lelket kap, életre kel. Ez az élet nem hasonlít semmilyen más létezéshez; olyan intenzív, olyan égető. És minél intenzívebb, annál manökenszerűbb. Pokoli látvány. Mert minden, ami különbözik, gyanús; mert minden, ami teljes, idegen és a sötétségből ugrik elő; mert csak az esetlegesség és a kudarc emberi. Az, aki saját magával kísérletezik, lemond emberi voltáról és elkárhozik.”³⁶

A hajasi bábuává-váláshoz visszatérve azt láthatjuk, hogy egy bonyolult, önmagában megkettőzött eseményről van szó. Először is adott a csonka és lélektelen bábuként azonosított performer, aki rá van szorulva a kegyelem pillanatára, hogy életre keljen. Ugyanakkor ez az élet nem a személyes-privát élet, hanem egy „manökenszerű”, vagyis egy egyszerre rituális és művi létezés. Eközben a performer lemond „emberi voltáról”, hiszen a bábuává-válásban rejlő esztétikai potenciál – a „pokoli látvány”, vagyis a grácia kísérteties érzékisége – csak a nem-emberi afirmációja által bontakoztatható ki.

A bábu létrehozásának fenti mozzanatai a Gólemmé-válásban összegződnek. A Gólem annyiban több/más mint a bábu, hogy az élőhalott élet *bestiális* dimenzióját nyitja fel, és a monstrum, a szörny-lét motívumait hangsúlyozza. Ez itt már egy teratológiai paradigma, vagyis a humanizált ember világnak horrorizált „túloldala”. Annyit már előzetesen el kell mondani, hogy ez a projektum nem nélkülöz bizonyos homogenizációs tendenciákat, hiszen a nem-emberi bestializálásában még mindig ott működik a humanizmus antropológiai gépezete. A szörny egy olyan határsértő kreatúra, aki-ami egyszerre demonstrálja és destabilizálja a kultúra demarkációs vonalait. A szörnyalkotás az adott közösség „ontológiai higiéniájának”³⁷

³³ Benkő Krisztián: *Bábuk és automaták*, Napkút Kiadó, Budapest, 2011, 147.

³⁴ Földényi F. László értelmezésében ember és grácia viszonya a kölcsönös „(ön)elvesztés” játékmozgásaként értelmeződik: „A grácia: a nem-tudatos tőkély. A marionettszínházról című írás tökéletes, *gracilis* szöveg, amely a grácia elvesztéséről is szól. Kleist úgy ír, ahogyan Pentheszileia szeret: oly módon gyakorolja a gráciát, hogy a hiányát siratja, miként a másik csókokkal borítja a szerelmét, miközben felfalja.” (In: Földényi F. László: *Heinrich von Kleist – A szavak hálójában*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999, 167.)

³⁵ A kísérteties és a grácia összekapcsolódásáról a német romantikában Vö. Benkő Krisztián i. m. 111-151.

³⁶ Hajas Tibor HTSZ 330.

³⁷ Vö. Neil Badmington: *Theorizing Posthumanism*, in: *Cultural Critique*, No.53. Posthumanism (Winter, 2003) 10-27, i. h. 18.

– vagyis a különböző szférák törésmentes elkülönítésének – reprodukcióját szolgálja, ugyan- is azért megy végbe újra és újra rituálisan, hogy a kulturális-antropológiai Más(ik) kizáród- jon a közösségből mint idegen.³⁸ Az antropológiai gépezet épp ezeknek a „kizáró”, illetve „be- záró” műveleteknek a felügyelése által kontrollálja és köti meg az emberi fogalmát, vagyis a horrorizálás művelete nem számolja fel törvényszerűen a gépezetet, hiszen egyfajta krízis- jelenségként beépül(het) a rendszer működésébe.

Hajas egyik fő viszonyítási pontja ebben a teratológiai paradigmában a Frankenstein- narratíva szörny-alakja, mely számos ponton kapcsolódik a Gólem figurájához is. Ehhez a témához kapcsolódva érdemes felidézni a 1977. március 26-án elhangzott ún. Ganz-elő- adást³⁹, mely James Whale *Frankenstein* című filmjét (1931) vezette be. Ebben a szövegben Hajas amellet érvel – kapcsolódva az ugyancsak általa tartott Dr. Mabuse-előadáshoz – hogy az ember eleve „nem természetes létező”, váratlan mutáns⁴⁰, aki másságáért érzett szorongá- sát hatalomérzettel kompenzálja. A „hatalom képzete a gyomorból ered”, vagyis egy alapvető- en érzéki törekvésről van szó, mely különböző intellektuális-kulturális formákban (meg- ismerés, alkotás, birtokbavétel) fedi el zsigeri eredetét („az agyvelő korog”). Ebben a fizioló- giai-antropológiai gyökerű elméletben – mely számos ponton Nietzsche-hatást mutat – az al- kotás a még nem létező elsajátításaként és/vagy a létező antropomorfizálásaként értelmező- dik. Ugyanakkor az alkotás, éppen hatalomérzettel való összekapcsolódása miatt csöppet sem veszélytelen.

„Ami kicsúszik az ellenőrzésem alól, az ellenem fordulhat; minden alkotás veszélyes, ké- pes arra, hogy éppen hajdani ismerőssége elvesztése folytán felfoghatatlanul, egy ször- nyeteg műveként forduljon szembe velem; az alkotás folyamata maga erőszakot, ve- szélyes agresszió, így eredményének sorsa is az ember aktuális éberségétől és erőviszo- nyaitól függ.”⁴¹

Mivel az alkotás „erőszakot” – vagyis a bataille-i értelemben vett megszegése valami- len szakrális-társadalmi tilalomnak – a kész Mű szembefordulhat alkotójával, ha kicsúszik az ellenőrzése alól, mert esztétikai értelemben életre kel. A szörnyeteg ebben a paradigmá- ban, maga a művész, aki erőszakosan antropomorfizál valami olyat, ami lényege szerint egy- szerre nem-emberi is. Hajas gondolatmenete természetesen az önmagát Művé kényszerítő művész motívuma felé halad, de itt is beleütközik a szörny-lét *normatívájába*, miszerint:

³⁸ Vö. Tyson E. Lewis–Richard Kahn: *Education out of Bounds – Reimagining Cultural Studies of Post- human Age*, Palgrave Macmillan, 2010, 2-6.

³⁹ A Ganz-MÁVAG Művelődési Központban 1976 márciusa és 1979 májusa között Papp Tamás szervez- te a Ganz Ábrahám Filmklub programját, aki Najmányi László és Molnár Gergely mellett Hajas Tibort kérte meg a filmek előtti bevezető előadások megtartására.

⁴⁰ Hajas az ember nem-természetes jellegének antropológiai tételét a következőképp fogalmazza meg: „Az evolúció számára az emberi tudat teljesen váratlan és indokolhatatlan képződmény, cezúra, vá- lasztójel, melynek megjelenésétől kezdve a földtörténeti események jellege megváltozik, vagy legalábbis elvileg megváltozhatna; kártékony céltudatosága egyenrangú ellenfelévé teszi a világ rajta kívül fennmaradó egészének, főleg-jellege pedig a természet céltudatoságától szabadítja meg.” (Hajas Tibor: *Dr. Mabuse végrendelete*, in: *HTSZ* 243-245, i. h. 243.) A mutációnak mint irracionális antropoló- giai „elváltozásnak” a leírása Gottfried Benn mutáció értelmezésére hasonlít, ugyanakkor Hajas az- által racionalizálja ezt az eseményt, hogy visszailleszti egy tragikus narratívába.

⁴¹ Hajas Tibor: *Dr. Mabuse végrendelete*, 243.

„Az ember mint alkotás feltétlenül szörnyeteg kell, hogy legyen...”⁴²

Ennek mindenekelőtt etikai okai vannak Hajas szerint, ugyanis az önmegalkotás során a művész mint „*individuais monstrum*” leválik a társadalom önkényes konvenciórendszeréről. Ha azonban az antropológiai motívumszálat követjük, akkor fogalmazhatunk úgy is, hogy az ember önmagát művé avatva erőszakosan antropomorfizálja önmagát. Mindez tautológia lenne egy humanista paradigmában, de itt arra következtetésre kell jutnunk, hogy a szörnylét abból a törésből áll elő, hogy az ember mint önmaga műve embertelenné válik, pontosabban az ember az „önművészeti” aktus közben szembesül saját antropológiai önidegenségével („*nem-természetes létével*”), és ezt a határtapasztalatot csak az *önbestializáció* formájában tudja megjeleníteni, illetve kompenzálni. A bábuvá-válás folyamata is ezt a határeseményt közvetítette, hiszen az élőhalott marionettként felfogott performer antropomorfizáció és dezantropomorfizáció kettős erőterében nyilvánul meg, vagyis abban a hasadásban keletkezik, ahol emberi és nem-emberi kölcsönösen átjárják egymást.

„Frankenstein és a többi hozzá hasonló művi szörnyeteg viszont selejt; ezért nem veszi körül csodálat és rajongás, csak undor és a félelem, ami az alacsonyabb rendűnek kijár; a barbárnak, az idegennek, aki vagy ami vagy a féken tartás és megfélemlítés eszköze valakinek – egy autentikus szörnyetegnek – a kezében; vagy saját, ki tudja, mi alól fellázadt haragjának ámokfutója; vagy egyszerűen az életképtelenség logikájának megszólíthatatlan végrehajtója.”⁴³

A Frankenstein-lény azokkal az „*autentikus szörnyetegekkel*” szemben selejt, akik úgy váltják valóra a bestializációt, hogy ezzel hatalmi pozícióba is kerülnek a társadalmi viszonyrendszer szempontjából. Az autentikus szörnyeteg tehát politikai és/vagy szakrális hatalom birtokosa, aki nem veszélyezteti a közösség ontológiai higiéniáját, hanem újraprogramozásának joga felett rendelkezik. A barbár és az idegen azonban selejt – váratlan mutáns – marad, aki szörny-voltát, „*életképtelenségének logikáját*” csupán a művészet vagy a rombolás útján tudja kompenzálni.

A Frankenstein-szörny és a Gólem egyaránt az illetéktelen teremtés produktumai, vagyis az élő és halottat elválasztó tilalomrendszer erőszakos áthágásából születnek. Ebből következik, hogy alapvető jellegzetességük az antropológiai értelemben vett hibriditás, miszerint heterogén létdimenziókat kapcsolnak össze töredékes módon, ugyanakkor ezzel felszámolják az emberi alak organikus egységfelfogását, vagyis olyan figurát alkotnak, mely mímeli – „*dialektikus negáció*” (Didi-Hubermann) játékában újrendezi – az emberi formákat. A Frankenstein-szörny esetében a hibriditás „*anyagszerűen*” jelenik meg, hiszen a lény különböző – eredetileg nem egymáshoz tartozó – emberi testrészekből áll össze. Ez a test-kompozíció felszámolja a „*torzó*” és „*csonk*” dichotómiáját: a torzó esetében tudjuk, hogy melyik az eredeti test-alak, ami csonkolódott, de a Frankenstein-szörny esetében eltörlődik ez az „*eredet*”, és az egész test egyfajta „*szuper-csonkká*” válik, melynek nincsen antropológiai rögzítettsége. Ezekből az eredet nélküli formákból teremti meg – antropomorfizálja erőszakos módon – Frankenstein doktor a szörnyet, ugyanakkor az „*emberarcúsítás*” művelete kudarcra van ítélve, hiszen az eredet nélküli formák csak mímelni tudják a megkívánt emberi struktúrát. „*Frankenstein montírozottsá-*

⁴² Hajas Tibor uo.

⁴³ Hajas Tibor: *Frankenstein. Rendezte: James Whale (1931)*, in: HTSZ 245-248, i. h. 247.

gát tekintve afféle avantgárd Gólemnek tekinthető. Nem agyagból épített, hanem szervetlenül montírozott lény, aki Istentől való elrugaskodottságát, tehát eredetét tekintve, továbbá töredékekből építkező montázsszerűségét, tehát külalakját tekintve egyaránt rémalak, egyaránt félelmetes.”⁴⁴ A Gólem is hibrid-entitás, mert materiális értelemben szervetlen, ugyanakkor a szerves formákra utaló tulajdonságokkal rendelkezik „életre keltése” után. Az animáció aktusa döntő fontosságú mindkét esetben, hiszen a lények horrorisztikus vonása a kísérteties vitalitásban azonosítható, az élettelen dolgok nem organikus életében, mely „szörnyűséges élet”, hiszen nem vesz tudomást biológiai szervezet határaitól.⁴⁵

„Miként tudnám leírni, mit éreztem e katasztrófa láttán, vagy mint jellemezhetném a nyomorultat, akit oly végtelen fáradalommal és gonddal sikerült életre hívnom? Végtagjai arányosak voltak, s arca, amit választottam számára, szép. Szép! Uramisten! Sárga bőrén majd hogy át nem tetszett az izmok és artériák működése. Haja fényes fekete volt, vállára omló. Foga gyöngyfehér. De e pompás részleteknek ijesztően ellentmondott ráncos képe, egyenes, fekete ajka s vizenyős tekintete, amely majdnem ugyanolyan színű volt, mint a szürkésfehér szemgödör, amelyben ült. (...) Nem! Nincs halandó ember, aki elviselte volna annak az arcnak az iszonyúságát. Egy életre keltett múmia nem lehet oly ocsmány, mint az a nyomorult. Jól megnéztem, mikor még nem volt készen. Már akkor is csúf volt, de mikor az izmai és ízületei már mozdulni tudtak, olyanná vált, hogy az még Dante képzeletét is meghaladná.”⁴⁶ - az idézett részletből is látszik, hogy Frankenstein doktor egészen addig nem szembesül az általa alkotott lény valódi abnormitásával, ameddig életre nem kelti. Az iszonyattal vegyes meglepetés elsősorban ellentmondásosnak is tűnik, hiszen a doktor tisztában volt a lény „statikus” struktúrájának milyenségével, hiszen ő maga válogatta össze a szükséges elemeket, ugyanakkor ezen a ponton válik világossá, hogy a szörny esztétikai karaktere („rútsága”) nem az alak statikus karakteréből, illetve a részletek izolált minőségéből, hanem abból a performatív eseményből („katasztrófából”) ered, ahogy a monstrum elkezd művelni az emberi életet, vagyis antropomorf és nem-antropomorf formák feszültségterében mutatkozik meg.

A Frankenstein-szörny, illetve a Gólem alakjában megtestesülő – és a húszas-harmincas évek filmjeiben színre vitt – kísérteties vitalitás R. L. Rutsky szerint a modernitás technológia-felfogásának allegóriájaként értelmezhető⁴⁷. Eszerint a modernista paradigmában a technológia egyfelől pozitív értelemben mint spiritualizált evidencia-forrás⁴⁸, másfelől mint egy szörnyűséges-disztópikus-kísérteties élet lehetősége jelenik meg, melynek démonikussága abból ered, hogy a „mindennapi élet” helyébe próbál lépni. Paul Wegener *Gólem* (1914, 1920) című filmje úgy illeszkedik ebbe a paradigmába, hogy a mechanikus instrumentumnak⁴⁹ te-

⁴⁴ Havasréti József i. m. 157.

⁴⁵ Vö. Gilles Deleuze: *A mozgás-kép – Film 1.*, fordította Kovács András Bálint, Palatinus 2008, 67. A szörny a természetből ered, hiszen elemei mind „természetesek”, ugyanakkor a létesítés „illetéktelen” volta miatt természet-ellenessé válik, állítja Peter Brooks. (Peter Brooks: *Body Work – Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, 1993, 217.)

⁴⁶ Mary Shelley: *Frankenstein vagy a modern Prométheusz*, fordította Göncz Árpád, <http://mek.oszk.hu/02700/02735/02735.htm>

⁴⁷ Vö. R. L. Rutsky: *High Techné – Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*, 47.

⁴⁸ Rutsky Marcel Duchamp *Nagy Űvegjét* (1915-1923) elemzi ebből a szempontból.

⁴⁹ Gilles Deleuze értelmezésében ez a kísérteties élet nem értelmezhető a szerves és mechanikus szembeállításában: „Ezekben az esetekben az organikus nem a mechanikus áll szemben, hanem a vitális, mint erőteljes csíraszertű preorganikus, amely a közös az élőben és az élettelenben, az anyagban, amely felemelkedik egészen az életig, valamint az életben, amely szétterül az anyagban. (...) Az automaták, a robotok és

kintett Gólem meg van fosztva az antropológiai indextől (a „lélektől”), vagyis egy olyan technológiai élet részese, mely a humanizáltnak tekintett létrégióin kívül helyezkedik el. Ugyanakkor ez a technológiai élet „vágyik” a humanitásra, ebbéli „frusztrációja” miatt válik a Gólem kaotikus-destruktív monstrummá.

A Frankenstein-szörny esetében is rekonstruálható egy ilyen struktúra, mely Hajas értelmezésével is egybecseng, hiszen az erőszakos antropomorfizációval, illetve – a performer esetében – dehumanizációval létrehozott határlény „hiányként” szembesül hibrid karakterével, „életképtelenségének logikájával” és alkotója, illetve az antropocentrikus valóság ellen fordul. A Gólemmé-válást praktizáló performer esetében a határtapasztalat egyszerre szakrális és démonikus jelleget kap, mely az (ön)alkotás elengedhetetlen feltétele, ugyanakkor redukzív szembenállások hálózata írja felül az esztétikai mozgásteret. Antropológiai szempontból Hajasnál, ahogy Nádasnál is a humanizmussal való reflexív „küszködés” áll⁵⁰ a közép-pontban, ugyanakkor Hajas nem „szórja szét” a humanista mozzanatokat mint Nádas, hanem sokszor a nyílt destrukció stratégiáját választja.

A Gólem alakja körül kiépülő szinkretikus magánmitológia irányítja a mássá-válás eseményét, ugyanakkor bizonyos értelemben „túldeterminálja” a dehumanizációs színreviteleteket. Ez azt jelenti, hogy erőteljesen redukálódik a szökésvonalak hálózata, hiszen a poétikai átalakulások mögött mindig ott van egy pszeudo-szakrális narratíva, mely egyfajta mimetikus kontrollt gyakorol a szereplehetőségek fölött. A ritualizáló (neo)avantgárd nem képes reszakralizálni a művészeti eseményt, ugyanakkor a profanáció sem tökéletes abban az értelemben, hogy – Hajas esetében – a Mitológia homogenizálja az esztétikai játékteret, hiszen egyfajta „kultikus megelőzöttséghez” vezet(het). Az Új Ember, illetve az újjászületés-ideológia jelenléte ugyancsak a redukzív bázist erősíti, mert a restaurációs törekvések hiába társulnak a kortárs kultúra elleni gesztusokkal, ha a destrukciót nem kíséri reflektált kritikai attitűd, akkor a meghaladni kívánt szimbolikus rend szövődémszerű újraképződése várható, melyet az „archaikusság” illúziója csupán elfed. *„Valamely hagyományhoz a hagyomány radikális megsemmisítésének igényével fordulni: pontosan ez az, ami a hetvenes évektől kezdve fokozatosan elvesztette a vonzerejét, nem utolsósorban azért, mert a destruktív energiák a meg-alázni és elpusztítani vágyott tradícióhoz való kóros rögzülésben mutatkoztak meg.”*⁵¹ Ezzel függ össze a Gólemmé-válásban azonosítható önbetalizáció kártékony szimptomája is. Az antropológiai Másság közvetítődik ugyan Hajas dehumanizációs törekvéseiben, ugyanakkor ez a Másság mégsem afirmálódik a maga heterogenitásban, démonizáció, illetve horrorizáció során szuggesztív esztétikai erőre tesz szert, de ez a vitalitás mégis domesztikálódik az emberi és nem-emberi közti oppozíció militáns fenntartása által. A humanizmus antropológiai gépezete elleni támadásnak vagyunk tanúi Hajas akcióiban, de az (ön)destrukció inkább csak újraindítani akarja ezt a gépet, mintsem átprogramozni.

a bábuk tehát már nem mechanizmusok, amelyek bizonyos mozgásmennyiséget juttatnak érvényre vagy fokoznak, hanem alvajárók, zombik vagy gólemek, amelyek ennek a nem szerves életnek az intenzitását fejezik ki” (Gilles Deleuze i. m. 68-69.) Deleuze értelmezése azért rendkívül fontos, mert előremutat a poszthumán biosz, illetve a „vitális technológia” (R. L. Rutsky) fogalmi felé.

⁵⁰ Darabos Enikő: A néma test diskurzusa, in: *Testre szabott élet – Írások Nádas Péter Sajat halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, Kijarat Kiadó, 2007, 305-358. i.h. 319.

⁵¹ Radnóti Sándor: Levágta-e a saját farkát Rudolf Schwarzkogler?, in: (Szerk.) Szőke Annamária: *A performance-művészet*, Balassi-Artpool, 2000, 191-204, i. h. 195.