

A performer antropológiája II.

Hajas Tibor *Húsfestményeinek* filozófiai antropológiai horizontja

A *Húsfestmények* (1978) című műcsoport négy számozott sorozatból áll, melyeket tematikus és technikai megfelelések kapcsolnak egymáshoz. A műveknek három fő rétege van: a festett háttér, az előtte ritualizálódó test, és az utólag felvitt erőszakos beavatkozások rendszere.¹ A sorozatok anyaggyelve RUDOLF SCHWARZKOGLER és GÜNTER BRUS akcióival összehasonlítva határozottan minimalista: Hajas testén kívül nem szerepel plasztikus motívum, illetve szemantikailag telített tárgy, és a lehetséges szekrétumok közül is egyedül a festék tölt be funkciót. A fényképek háttere nem tartalmaz referenciális utalást az akció végrehajtásának konkrét helyszínére nézve (ellentétben például a *Képkorbácsolás* sorozat lakószoba miliőjével, ahol az akció kulisszák és kellékek között megy végbe). A szemantikailag „elsötétített” akcióter saját térbeliségét is elbizonytalanítja: nem lehet minden esetben eldönteni, hogy a művész egy mesterségesen elsötétített háttér előtt állva vagy egy síkba kiterített felületen fekvő hajtra végre az egyes műveleteket.

Kompozíciós szempontból a négy sorozat közül a második (*Húsfestmény II. /Tájkép/*) tér el legjobban a többitől, ezen egy fekvő test képe darabolódik fel, miáltal az emberi test motívuma a felismerhetőség határáig absztrahálódik, szaggatott domborzati elem hatására keltve. A másik három sorozat kompozíciós módszere egységes, az egyes fotók a művész felismerhető alakját mutatják be, ahogy egy (a linearitás képzetét keltő) eseménysorozat során a festett háttér előtt, illetve rajta különböző pózokat vesz fel. Az első sorozat erőteljes grafikai hatásában mutat eltérést a többitől, de dramaturgiájában a negyedik (az egyik legtöbbet elemzett) sorozattal párhuzamosnak mondható, s vélhetőleg a *Húsfestmény I.* tartalmazza azt a felvételt is, mely a második sorozatban dekonstruálódik. Elemzésem tárgya a harmadik sorozat, amely dramaturgiájában a „legnyugodtabbnak” és líraisága miatt a „legpuhábbnak” tűnik. Az első, második, és negyedik sorozat közti hangvételbeli és dramaturgiai összefüggés poétikai értelemben szélső helyzetbe hozza a harmadik sorozatot, de ez egyfajta kitüntetett helyet is biztosít a számára. Ez a sorozat jelen esetben azért érdemel fokozott figyelmet, mert benne a többi sorozatot is működtető kép-projektum a legtisztább formájában válik leolvashatóvá.

A *Húsfestmény III.*² fekete fatáblán (90 × 110 cm) tizenhat darab fekete-fehér fényképet (17,8 × 23,8 cm/db) tartalmaz 4 × 4-es tömbben.³ A fényképeket fehér festett szegély övezi, mely azokat mind egymástól, mind a fatáblától is elválasztja. A fehér csíkok négyzethálót képeznek, ami a fotósorozat fekete-fehér, grafikai összehatását erősíti, de ezzel párhuzamosan a mű zártságát, egységjellegét is hangsúlyozza. Az elemzés során a harmadik *Húsfestményt* egységes és összefüggő rendszernek tekintem, melynek olvasása – a képregényszerű szerkesztés logikáját követve – balról jobbra, és fentről lefelé történik: A mű – egyelőre elégedjünk meg ennyivel – egy közönség nélküli akciót jelenít meg. Az akció menetét előzetesen annyiban lehetne összefoglalni, hogy Hajas teste egy fekete

felületen helyezkedik el, majd festéket locsolnak rá, amit a művész szétken az egész testén és a háttérként szolgáló fekete felületen is. Az egyes képeket A1-től A16-ig számozva jelölöm, s az alak egyes mozgásfázisainak rekonstrukciójában Horányi Attila kiváló elemzésére hagyatkozom.⁴ Mivel a sorozat képei fényképek, Vető János kamerájának helyzete és az általa használt fényforrás is befolyásolta a képkivágásokat és az akció terének rendezését. Horányi Attila a rögzített kamera helyzetét az első képen látható alak felsőtestének közepe fölé helyezi. A fekete-fehér fényképeknél a fényárnyék hatás is döntő fontosságú, de a fényforrásról nem lehet sokat megállapítani, csak annak erős intenzitására következtethetünk azon képek alapján, ahol az alak szembefordul az egyirányú fényfelé.⁵

A művész testén és a fényen kívül csak egy anyag kerül bele a képbe, a festék, melyet az alak festékként is kezel, vagyis magát és a hátteret vonja be vele. A háttéren kialakuló emberméretű, festett ovális és a benne/rajta önmagát festő művész-test közti egyszerre konstruktív és destruktív kapcsolatrendszer alkotja azt a központi tengelyt, ami körül az elemzés kibontakozik. Az akció menetére is tekintettel – a sorozat első két darabján még nem jelentkezik a festék – először a meztelen emberi test és a körülötte kibontakozó metaforikus mező elemzését kísérem meg. Az akció menete során Hajas teste ugyan festékekkel vonódik be, mely egyfajta metaforikus és vizuális lefedettséget biztosít, de a kiindulópont mégis a maga póreségében kiállított és megtisztított *férfi akt* ami a korszak ábrázolási konvencióinak és testkódjainak szempontjából provokatívnak is mondható (különös tekintettel a pénisz kendőzetlen bemutatására). A képeken egy aszkétikusan karcsú, de arányosan izmos férfitest látható. Az A1-es kép nyugodt tartásban (álló vagy fekvő) mutatja a testet, míg a fekete-fehér grafikai hatás enyhe szögletességet kölcsönöz alakjának, amitől az mintegy szoborszerűvé válik. A szoborszerű merevség, mely a sorozat más képein is jellemzi az alakot, nem csupán a képek plasztikus hatását növeli, hanem egyfajta átlátszatlanságot hoz létre, párhuzamosan az arc mimikai opacitásával, maszkszerűségével. A korai Apollón ábrázolások darabosságát idéző alak belső energetizáltságot és erőt sugall,

4 Horányi Attila: *Vera Ikon*, in. Nappali Ház, 1991/1-2., 96-102.

5 Hajas műveinek állandó kísérője volt vaku- és magnéziumvillanás, mely az elsötétített akcióter robbanásszerű megvilágításáért volt felelős, a fényárnyék hatások tekintetében itt is hasonló megoldásra lehet következtetni: „A magnézium egy pillanattig tart csak, de ez nappali világosság. Mindig sötétben használom. Hirtelen fényviszonyai miatt élesebb és tartósabb fényt ad, mint minden huzamosan világító fény. A lét szinonimája, a hosszú sötétségben a rövid felvillanás, a rövid értékelés, a rövid fájdalom, a rövid tisztánlátás” (Hajas Tibor: *Szövegek*, Enciklopédia kiadó, sajtó alá rendezte és kiadta F. Almási Éva, 2005, Továbbiakban HTSZ/ 432.)

1 Szombathy Bálint: *Énkorbácsolások. A közép-európai akcióművészet egy lehetséges modellje Hajas Tibor munkásságában – párhuzamok és elhajlások*, in. Balkon 2005/6., 19-25., i. h. 21.

2 Megjelent a Balkon 2012/2 számában. (A Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum tulajdona.)

3 A képelemzés során a *Képkorbácsolás* (*Képkorbácsolás: Hajas Tibor Vető Jánossal készített fotómunkái*, szerkesztette Beke László, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest 2004.) 40-41. oldalán található reprodukciót használtam.

de megnyilvánulásai mindvégig ellenőrzöttek és visszafogottak.⁶

Az alak teste (az antikizáló asszociációra is támaszkodva) tekinthető egy idealizáltságában heroikus férfifitnesnek is. STURCZ JÁNOS ennek kapcsán, a gender studies ezredvégi tanulságait kamatoztatva, macho exhibicionizmusról beszél. Elemzése szerint Hajas önmaga színrevitele során „a heroikus, önmaga (férfi) életerejét akcióiban megerősítő, manifesztáló, romantikus, modernista művész-Én imagojához kapcsolódik, testét az általánosság szintjén kezeli, s nem teszi a személyességén vagy éppen önmaga elidegenítésén keresztül politikussá, mint posztmodern utódai”.⁷ Az akciók szimulált vagy valós veszélyhelyzeteiből „diadalmasan és szépségesen” kikerülő, heroikus férfiművész-test saját autenticitását nyilvánítja ki, állítja Sturcz, aki a Hajas utáni magyar testművészet történetét ennek a hipertrófiás Én-modellnek a lebontásaként értelmezi. Ezzel az értelmezéssel szemben az a fő ellenvetés tehető, hogy a hajasi fotóakcióművek sokkal komplexebb és folyamatszerű viszonyt hoznak létre Én és nem-Én között. A kiüresedő személyesség és a személytelen hús közötti antropológiai feszültség berekeszthetetlen és polifón játéktérnek mutatkozik, mely lehetetlenné teszi, hogy a *Húsfestmények* kapcsán egy autentikus identitás bemutatásáról és/vagy megerősítéséről beszélhessünk.

Ha ezt a vezérgondolatot a test meztelenségével összefüggésben is megpróbáljuk alátámasztani, akkor érdemes figyelembe venni GEORGES DIDI-HUBERMAN gondolatait a meztelenség fenomenológiájára kapcsán. A francia művésztörténész Botticelli *Vénuszának* szentelt könyvében arra figyelmeztet, hogy egy látszólag idealizáló művészi gondolkodás a meztelenség bemutatásában mindig felbontja önmagát és az ábrázolandó testet is. A meztelen test képe nem egy tökéletes idea statikus leképeződése, hanem egy olyan *folymat*, melynek horizontja egy felkínálkozó látvány és egy megsebzett világ összjátékából jön létre.⁸ Egyik oldalról a test képe *megnyílván* felkínálkozik a szem számára, a másik oldalról *felnyílván* megsebződik, mintha a lemeztelenedés túlmutatna önmagán, s a bőrt mint burkot is meghaladná.⁹ Ezekben a pillanatokban a meztelenség kinyilatkoztatja

6 Horányi Attila az Ag-en látható alak esetében egy *Alvó Hermafroditész* szobrot (ami jelenleg a római Nemzeti Múzeumban található) említ lehetséges antikizáló párhuzamként. V.ö. Horányi Attila i.m. 99.

7 Sturcz János: *A heroikus ego lebontása*, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2006, 25.

8 Georges Didi-Huberman: *Venus öffnen*, fordította Mona Belkhdja und Marcus Coelen, Diaphanes, 2006, 106.

9 „A meztelenség állapotában, amely a megfosztottság hírnöke, jelképe, a legtöbb ember eltakarja magát, különösen akkor, ha a meztelenséget – a megfosztódás beteljesüléseként erotikus aktus követi. A lemeztelenítés azokban a kultúrákban, amelyekben önálló jelentése van, ha nem is szinlelése, de legalább ártalmatlan megfelelője a kivégzésnek. Az ókorban a megosztásnak (vagy a megsemmisítésnek), amely az erotika alapja, elég mély jelentése volt ahhoz, hogy indokolja a szerelmi és áldozati aktus összekapcsolását.” (Georges Bataille: *Az erotika*, ford. Dusnoki Katalin, Nagyvilág, Bp. 2001, 20.)



HAJAS TIBOR
Húsfestmény I., 1978, zselatinos ezüst fotópapír, diszperziós festék, fatábla, tábla: 89 × 109 × 4,1 cm
A Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum tulajdona

fel- és megnyílván, vagyis ambivalens nyitottságát mindarra, ami lehetséges számára. Ilyenkor nyeri el a meztelenségben benne lakozó Erősz halált hozó jelentését, hiszen a test képe mindig tartalmazza széttépetésének lehetőséghorizontját, egy olyan imaginárius nyílás képzetét, ahol Thanatosz és Erősz érintése elkeveredik. A meztelenség ambivalens folyamatszerűségére tekintettel értelmét vesztí az a kitétel, miszerint a hajasi művész-test az akció próbatételei ellenére, illetve bennük edződve őrizi meg mindvégig diadalmas szépségét. A meztelenségében saját fel- és megnyílvánát celebráló test képe ugyanis a mű minden pillanatában hordozza törlődésének és széttépődésének ígérteit. Az Erősz és Thanatosz által közösen birtokolt nyílás mindig ott van a képen, hiszen ennek a nyílásnak az eseménye magának a meztelen testnek a képi működése.

Hajas művész-metafizikája ugyancsak alátámaszthatja ezt a gondolatmenetet, hiszen a későbbiekben még elemzendő *Halál székszeplije* (1978) című manifesztumában a művészttest (ön)destruktív erotikáját helyezi előtérbe, melyet a bábu metaforájával próbál jellemezni. „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 manökenzerűbb. 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.”¹⁰ Hajas fogalmazásmódja termékenyen interferál Didi-Huberman-nal, aki a nyílás metaforáját követve Botticelli *Vénusza* és a tizenharmadik századi Firenzei anatómiai kabinetjei között épít fel kultúrtörténeti és gondolati párhuzamot.¹¹

Clemente Susini – a kor egyik leghíresebb viaszbábu-készítője – 'Venere de' medicini'-ket, vagyis „orvosi vénuszokat” alkotott, melyek anatómiaiilag a legapróbb részletekig pontosan kidolgozott női viaszfigurák. A tudományos ismeretszerzés és anatómiai reprezentáció céljából készített bábuk *felnyitható* mellkassal rendelkeztek, és az így *láthatóvá* váló belső szervek is a kor tudományos színvonalának megfelelő precizitással, mimetikus valóságosságukban tárultak a néző szemé elé. A szervek élet bensősége a szépség mimetikus illúzióját az erotika és

10 HTSZ 329.

11 Georges Didi-Huberman i.m. 120.



HAJAS TIBOR
Húsfestmény II. (Tájkép), 1978, zselatinos ezüst fotópapír, diszperziós festék, fatábla,
tábla: 89,2 × 108,8 × 4,1 cm; A Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum tulajdona

az erőszak közös síkjával sérti föl, ezt a mozgást – Georges Bataille-ra utalva – a megsértés és a megszegés aktusának is nevezhetjük. Az eredmény az élet személytelen *plethorája*,¹² vagyis a vérbő szervek látványa, melyek – az orvosi vénusz példájánál maradva – egy bábu üreges belsejében helyezkednek el. A bábu – mint a láthatóság edénye – az idealizált meztelen test (közvetve a mimetikus reprezentáció) szimulációs működését leplezi le, vagyis kétségbe vonja egy autentikus test, illetve identitás lehetőségét. Hajas a performansz-művészt egy nagyobb hatalom manókenjének, illetve *bábujának* tekintette, ezzel egyszerre idealizálva és dehumanizálva az emberi testet. A *Húsfestmények*eken megjelenő alak pórsége ebben az összefüggésben egy szépséges bábu csupaszsága, de mögötte, illetve általa – Thanatosz és Erősz közös érintése révén – az élet személytelen plethorája nyílik fel.

Az A3-as képen először megjelenő festékfoltok ennek a plethorának a közvetítői, vagyis a test nyitottságának a jelölői. A felnyílás ambivalenciájához híven az A3-as és A4-es képen a szóródó festék a magömlés képzetét kelti, míg A5 és A8 között az altestet körülölelő szekrétum a vérzésre és a vértócsára utal. Mindegyik esetben olyan, a kinyíló meztelenség által metaforizált anyagról van szó, ami a test bensőségéhez irányul vissza, vagyis a benső kívülré kerülését, illetve ennek a dichotómiának a felbontását, a plethora paradox mozgását jelöli. Ez a mozgás a sorozat későbbi képein csak felerősödik és határozottabb lesz, hiszen az A9-től kezdve a test egésze vonódik be a festékkel, s az alak egy hatalmas festett ovális belsejében látható. A befestődő test a bábu, helyesebben a Cólem inkarnációját teszi teljessé, ezzel explicit formára hozva azt, ami a meztelen test szoborszerű megnyitásban már az A1-es képen kezdetét vette.

Az előbbieken a meztelen test egészének összefüggésében elemeztem a bábuserűség mozzanatát, de érdemes a kérdést máshonnan, az alak maszkká merevedő arca felől megközelíteni. Hajas mimikája a *Húsfestmények*eken, de más fotóakcióművekben (*Képkorbácsolás* 1978, *Felületkínzás* 1978, *Sminkvázlatok* 1979) is kifejezéstelen, minden transzparenciát nélkülöz. Talán egyedül a *Kioltás* (1979) című fotóakciómű képez kivételt, mely a művész arcát az orgazmus pillanatában ábrázolja.¹³ Azokban az esetekben, ahol az arc dekonstrukciója,

tényleges maszkká tétele kerül a mű középpontjába, a deformáció általában külső manipuláció által megy végbe, vegyi eljárással, égetéssel, ráfestéssel. Az ilyen kísérletek önreflexíven tematizálják Hajas arckezelésének maszkyszerű dimenzióit. A *Húsfestmények*ben ugyanennek a kérdésnek egy test-immanens változata látható, ugyanis az arc merevsége és a *maszkpercepció*¹⁴ között (mesterséges kontextualizálás nélkül is) szerves vonatkozásrendszer épül ki. A merev arc mindig elidegeníti önmagát, hiszen a megszokott mozgásokra számító néző elvárásai meghiúsulnak, s ez a kudarc alkotja azt a törést, melynek bejárása a maszk-működés belső logikáját alkotja.

Az elemzők az arc opacitásában a művész tökéletes önuralmának a jelét vélik fölfedezni, ellenében olyan arc-ábrázolásokkal, ahol a mimikai expresszivitás hangsúlyozásáról és vizsgálatáról van szó, mint például a Hajashoz több szálon kapcsolható ARNULF RAINER művészetében (*Face farces*, 1975–1979). Az „*átszellemültség, felsőbbrendűség, isteni eredetű nyugalom*” képzeti mellett¹⁵ az arc merevsége több más asszociációs mezőt is megnyit.

Először is a már említett Arnulf Rainer halotti maszkokat ábrázoló képsorozatát (1978) lehetne megemlíteni, amiben a művész a halott test fiziognómiai olvashatatlanságát és az ilyen olvashatatlanság ellenére is jelentkező intenzív expresszivitását helyezi előtérbe. „*Tízévnnyi görcsös önábrázolás után ezeknél az arcoknál mindenekelőtt a mimikai-fiziognómiai nyelvük érintett meg: az, amit elszenvettek, és ami átsiklott a halálba, a kifejezés érdeklődés- és érzelmmentessége. Itt nem látni fintort, pszichofizikai megfeszülést vagy párbeszédet kereső figyelmet; hiányzik a benyomáskeltés becsvágya, az eltorzítás igyekezete, a túlzásra hajló modorosság. Közönyösség lép a helyükbe, akárha megformázottság, végérvényesség volna. A szenvedő, a kiszenvedett, a szenvedéstől megszabadult, a megviselt, a megbékélt, a távollévő és az elenyésző ember ábrázata tárul elénk; szörnyűséges és megváltott.*”¹⁶ A „szörnyűséges és megváltott arc” a szent rettenet (tremendum) vagyis a spirituális sokk kontextusához, tehát Hajas szakralizáló értelmezéséhez utal vissza, de a halotti maszk a bábuserűség és a holttestszerű jelenlét közti kapcsolatot is kihangsúlyozza. A fenti értelmezési utak mellett egy olyan – a dolgozat fő irányával párhuzamos – analógia is lehetséges, mely a bábu *csupaszságában* már azonosított performatív dimenziót teszi az arc

12 Georges Bataille i.m. 113.

13 Az arc maszkyszerűsége és a magömlés metaforikus megjelenése közti ambivalens feszültség a harmadik *Húsfestmény*en, a plethora működésének fenyegető hatását erősíti.

14 Reinhardt Olchanski: *Maske und Person – Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens*, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001

15 Mindez bizonyos szempontból az artaud-i Kegyetlen Színház a színészt szakrális hieroglifiként kezelő szemléletére vezethető vissza.

16 Arnulf Rainer: *Először önmagamhoz*, ford. Cseuz Judit, Irodalom Kft. 2005, 69.

maszkszerűsége felől is hozzáférhetővé. Ennek kapcsán fontos kiemelni, hogy a maszkpercepció során sohasem csupán az arc van a figyelem középpontjában. A maszk a maszkot hordó személy egész testének perceptuális mintázatát megváltoztatja. Ha most azon esetekhez ragaszkodunk, ahol a merev arc ön-elidegenítése játssza a főszerepet, akkor az *alvajárás* példája látszik a legadekvátabbnak.¹⁷

Az alvajárás során az éber és tudatos valóság-érzékelés hiánya (melyet többek között az arc merevsége jelöl) és a testmozgások által evokált cselekvések közti diszkrepancia áll a középpontban. A cselekvés hétköznapi időstruktúrái átalakulnak, hiszen az egyes lefolyások nem állnak többé egy tudatos cselekvésintenció uralma alatt. A mozgások lassított, „elemelt” jelleget kapnak és egy vegetatív eseményhez hasonló pályán valósulnak meg. Egy olyan előrehaladás megy végbe, ahol a mozgások spontán módon és egymástól függetlenül játszódnak le, de mégis, mintegy önsúlyuk által vezetve, az „alvajáró biztonságával” mennek végbe. Ebben az értelemben az alvajáró „akciói” a hagyományos értelemben nem is cselekvések, hiszen nem feltételeznek olyan végpontot, amiből utólag racionalizálhatóak lennének. Ha mégis egy mesterségesen konstruált, utólagos perspektívából próbáljuk végigkövetni a mozgássorozat elemeit, akkor éppen a kapcsolódások szakadásait, a közvetítő elemek lefűződését tapasztaljuk. Az egyes mozgásfázisok azonban mégsem „jelentés” nélküliek, hiszen önmagukban tiszta kifejezések, testi expressziók, vagyis olyan érzéki képként foghatók fel, melyekben a jelentés szimbolikus módon szövődik bele a mozgásalakzatba.

A harmadik *Hűsfestmény* olyan szaggatott mozgássorozatot mutat be, ahol az egyes képeken rögzített pózok és mozgásfázisok az alvajáráshoz hasonlóan alakítják át a cselekvés hétköznapi időstruktúráit. A mozgássort a cselekvés mintájára összeolvasni kívánó szemlélő diszkrepanciát és szakadást tapasztal, hiszen az egyes képek és/vagy a négy vízszintes sor között mindig hiányzik egy közvetítő átmenet, amely segítene az akció menetének rekonstrukciójában.¹⁸ A képek ilyen elrendezése és komponálása a sorozat performatív dimenzióját erősíti, vagyis azt a törést hozza felszínre, ami az előre adott akció és ennek a mimetikus rögzítése között létesül. Nem lehet pontosan megállapítani, mit és hogyan hajtott végre Hajas, a végrehajtás és a (be)teljesítés kifejezések is értelmüket veszítik ebben az összefüggésben: csupán a mozgássorozat állandó önfelszámolódását, az autenticitás folyamatos megkérdőjeleződését tapasztaljuk.

A képeken megjelenő alak fantazmaszerű figurációja elhajol, elmozog önmaga mellett, mintha egyszerre lenne benne és kívül saját akciójában. Az alvajárás analógiája a képsorozat „időbeliségét” is befolyásolhatja, hiszen a mozgásfázisok szaggatottsága lassuló lebegésre emlékeztet. A megtorpanásokkal megszakított folyamatosság a sorozat hatásának egyik lényeges eleme, működésének alapstruktúrája. Ez a megszakított folyamatosság a performatív és mimetikus dimenzió kölcsönös nehézkedésének összjátéka, ami a mű rögzítettségének és processzualitásának egymásba íródását hozza létre.

Az alvajáró biztonságával mozgó, de egyszerre mozdulatlan alak fantazmaszerű figurációja BILL VIOLA videó-pannóit idézi, melyeken a megjelenő figurák lassított mozgása az állókép és a mozgókép határait destabilizálja. Bill Viola videó-installációit elemezve GIORGIO AGAMBEN DOMENICO DA PIACENZA koreográfus és táncmester *Dela arte di ballare et danzare* című tizenötödik századi traktátusára utal.¹⁹ Piacenza szerint a művészet hat alapeleme: az (idő)mérték, az emlékezet, az agilitás, a modor, a térérzék és a *fantazmata*. Ez az utolsó, de központi mozzanat egy olyan testi „gyorsaságot” jelöl, melyet az (idő)érzék arra ösztönöz, hogy minden tempónál egy szünetet helyezzen el. Vagyis a fantazmata valójában egy hirtelen szünet két mozgás között, ami olyan belső feszültséget generál a mozgásfolyamatban, hogy a koreografikus processzus az (idő)érzéklet és az emlékezetet összerántja, majd megcsavarja. A táncos ezen a feszültségen át, a beiktatott szüneten keresztül táncol, helyesebben benne áll a táncfolyamatban, „*mintha egy medúzafejlet pillantott volna meg*”. Piacenza számára a tánc olyan tevékenység, amely alapvetően az emlékezet síkján folyik le, és fantazmák idő- és térbelileg szervezett sorának kreatív összeállítását jelenti. A tánc igazi helye nem a test és annak mozgásai, hanem egy olyan eseményszerű kép, ami egy medúzafejvel szemben saját állandó keletkezésébe helyeződik, vagyis emlékezetrel és dinamikus energiával töltött megszakításként teremtdik újra és újra. Hajas sorozataiban az alvajáró biztonságával közlekedő emberi bábu is ilyen fantazmatán keresztül táncol a medúzafejvel szemben. Az akció, melynek referenciája felszámolódik a közvetítő elemek lefűződésével, megszakítások mentén szerveződik, s így lesz folyamatosságában, látszólagos reprezentáció-ellenessége mellett is, a képiség kategóriáival megközelíthető.

A medúzafej metaforája nyomán továbbhaladva a kőhöz, helyesebben a puszta matériához érkezünk el. A *Hűsfestmény* által bemutatott folyamatban az emberi test metaforikus értelemben puszta anyaggá válik, sárrá, agyaggá, festékké. Az *Ag* és az *A16* közötti képeken az előzőleg még csak szórványosan, a meztelen testhez képest alárendelt helyzetben és mennyiségben megjelenő festék domináns pozícióba kerül. A plethora-ként, vagyis a személytelen élet vérbőségeként megértett anyag az emberi testre vonatkozó „belső-külső” topológiát bontja fel. Az *Ag*-tól kezdődő képeken a festék beborítja az alak egész testét, és az alak mögött/alatt egy hatalmas ovális festékfolt jelenik meg, melybe az emberi test belekeni, beleforgatja önmagát. Csak a képekre hagyatkozva nem dönthető el egyértelműen, hogy itt önbefestésről van-e szó, vagy az akció kivitelezése során valaki más segített felhordani a festéket. Ez a kérdés – az akció referencialitásának folyamatos önmegkérdőjeleződése miatt – irreleváns, a sorozat poétikájára GÜNTER BRUS szavai a tényleges megvalósítástól függetlenül is érvényesek: „*Az önbefestés a festészet továbbfejlesztése. A képfelület mint egyedüli kifejezés-hordozó elvesztette jelentőségét. A festészetet vissza kell vezetni eredetéhez, a falhoz, a tárgyhoz, az emberi testhez. Saját testem mint kifejezés-hordozó bevonásával létrejön egy esemény, melynek lefolyását a kamera rögzíti, és így a néző újra átélheti. A tér, a testem, és minden tárgy, ami a térben található, átváltozik. Mindent fehérre lesz festve, minden képfelületté válik.*”²⁰ Ahogy az idézetből is világossá válik, Brus saját akciói során fehér festéket használt; az így megteremtett fehér test(kép)felületet fekete festék felkenésével, csurgatásával destrualta. Hajas esetében nem beszélhetünk ilyen megoldásról, s a sorozat egységes fekete-fehér grafikai hatása miatt a használt festék milyensége is kérdéses. Brus vakító és gipszszerű önbefestésével szemben a *Hűsfestményeken* inkább

17 Reinhardt Olschanski i.m. 40.

18 Ez a hatás különösen az *A5* és *A8* között érvényesül, ahol a linearitás elbizonytalanítását az egyes képek mesterséges forgatása is erősíti.

19 Giorgio Agamben: *Nymphae*, in: *Nymphae*, fordította Andreas Hiepkö, Merve Verlag, Berlin 2005, 10.
20 Günter Brus: *Auszug aus einer Selbstverstümmelung*, in: *Identität und Differenz: Eine Topographie der moderne 1940-1990* / Peter Weibel, Christa Steinle (Hg.). – Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1992, 267.

egyfajta „iszaposság” érvényesül.²¹ A befestés/befestődés funkciója megegyezik a Brus kiáltványában megfogalmazottakkal, a test az öt körbeölelő térrel egyetemben képfelületté válik: a művész belelép a festménybe. Ez persze azzal a következménnyel jár, hogy az emberi test a tárgyak és anyagok szintjére redukálódik, metaforikus értelemben megfosztódik saját antropológiai-kulturális státuszától.

A bécsi akcionizmusban az emberi test dehumanizálása a legtisztább formában OTTO MÜHL materiálakcióiban ment végbe. Ezekben a nouveau-réalisme hulladékplasztikáira is emlékeztető képzőművészeti szertartásokban az emberi test – a művész intenciójának értelmében – radikális módon megfosztódik (*Entzweckung*) minden kulturális és szellemi attribútumától. A materiálakció a kép felületét elhagyó festészeti folyamat, melynek során egy asztalon (*Tischaktion*) vagy egy installált térben, heterogén – organikus és anorganikus – anyagok találkoznak, és egymásba hatolva új minőséget, eleven tablót alkotnak. Az eleven tablók elkészítése időben zajló processzus, egyfajta konyhai művelet. A gasztronómiai aspektus releváns, hiszen Mühl szerint, aki egy étel elkészítését képes természeti katasztrófaaként szemlélni, az már materiálakciót hajt végre. A materiálakcióban felhasznált elemek tág spektrumon belül variálódnak, a liszt, toll, viasz, tojás, festék képezi az alapanyagokat, de az emberi test (mely ezekbe a matériákba belemártódik, festődik és pácolódik) alkotja a központi „matériát”: „*az ember a materiálakcióban nem emberként, hanem testként jelenik meg, mégis olyan testként is, mely a legnagyobb figyelmet vonja magára. a testek, tárgyak, melyeket céljaink elérése érdekében felhasznált eszközként kezelünk és értékelünk, a materiálakció során radikálisan megfosztódnak célszerűségüktől. a sokk nem marad el, különösen, ha valami nemiséggel kapcsolatos dologról van szó; ha a néző kényszerítve van, hogy a női és a férfi testet nemi attribútumaitól megfosztva formálisan kelljen megértenie.*”²²

A formális analízisre törekvés a materiálakciót és annak műveleteit önmagában létező valóságnak tekinti. Az akció részletei nem magyaráznak meg semmit, a pusztán anyaggá váló testek azok, amiként megjelennek, minden metaforizációtól mentesen. Természetesen, ha az egyes műveletek (pl. uborka felszeletelése egy emberi mellkason) nem is rendelkeznek explicit jelentéssel, a konyhai szertartásként, természeti katasztrófaaként következetesen végigvitt jelentéstelenítés gesztusa az emberi test anyagságának metaforikus újjászületésére is utalhat.²³ A póre anyagság kivonódik kulturális kontextusából, és a materiálakció során dramatizált formában szembehelyezkedik önmaga társadalmilag konstruált hasonmásával. De ez már újból metaforikus aktus, mégpedig annak az egész bécsi akcionizmust átható művészi attitűdnek a kifejeződése, melyet explicit formában Günter Brus fogalmazott meg: „*Születés a kioltásból.*” Mühl materiálakcióval kapcsolatban ez az olvasat talán ANTONIN ARTAUD segítségével támasztható alá a legkönnyebben. A fenyegető, kannibalisztikus asszociációkat is keltő materiálakciók során az anyagi és szellemi szimbolika olyan együttállása valósul meg, melynek során, Artaud kifejezését használva, alkimista jelképek jönnek létre: „*Ezek a jelképek, mondhatni az anyag filozófiai állapotát jelölik, s elindítják a szellemet a természetes molekulák izzó megtisztulásának, eggyé válásának és felbomlásának útján, annak a műveletnek az útján, amely a sokszoros átalakulás révén lehetővé teszi, hogy az egyensúly szellemi vonalát követve addig gondoljunk újra, addig alkossuk újra a szilárd tárgyakat, amíg ismét arannyá nem válnak.*”²⁴

21 A *Felületkínzás I.* (1978) című mű esetében a befestett test fehérsége élesebb, de ez persze a megvilágítás és a fotótechnika kérdése is.

22 Otto Mühl: *Materialaktion*, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert II.* (szerk.) Charles Harrison, Verlag Hatje Kantz, 2001, 904.

23 Mivel a materiálakciók során a processzualitás, a folyamatjelleg műalkotást konstituáló jelentőségű, az akció „itt és most”-ja döntő a befogadás szempontjából, viszont ez nem jelenti azt, hogy Mühl elutasította volna a mediális közvetítettség lehetőségét. Sőt, a materiálakciókban megcélzott anyagi uniformizálás, az organikus és anorganikus határainak jelentésköltő egyneműsítése Kurt Kren akciókat „dokumentáló” rövidfilmjeiben (*Leda mit dem Schwan*, 1964; *Cosinus Alpha*, 1966) talán tisztábban is megvalósul, mint az akció esetleges realizálása során. Kren speciális *strabaszkapikus* vágástechnikája felbontja a lezajló műveletek linearitását, és mivel a kamera nem az akcióinak fölérendelt, meghatározott perspektívából filmez, zsigeri, anyagközeli képek sorozatát kapjuk. Az emberi testrészek és egyéb felhasznált anyagok a Mühl által áhitott formális „formátlanság” állapotában találkoznak össze, a kamera rövid snittjei megakadályozzák, hogy az értelmező tekintet pontosan rekonstruálja és referencializálja a látvány szétartó részleteit.

24 Antonin Artaud: *A színház és az istenek*, ford. Betlen János, Fekete Valéria, Hárs Ernő, Páll Csilla, Szeredás András, Zimre Krisztina, Orpheusz Kiadó, Bp. 1999, 40.

Hajas fotóakcióművében az emberi test az „*anyag filozófiai állapotába*”, keletkezés és átváltás centrumába helyeződik, legalábbis a test és a festék együttes kezelésének mikéntje ezt szuggerálja. A csupasz bábu folyamatszerű létrehozása, *produkcója*, ami már a festéket nélkülöző A1-en elkezdődik, ezeken a képeken teljesebbé válik. A meztelen férfitest a festékek bevonódva mintegy felöltözik: Gólemmé válását celebrálja. Az alak elfedi csupaszágát, de ezzel a gesztussal nyilvánvalóbbá is teszi azt, vagyis leplezi, de le is leplezi önmagát. A születés a kioltásból jön létre, de ezt nem úgy kell fel fogni, mintha egy kiemelt ponton, az akció egy azonosítható stációján menne végbe a destrukció, *aztán* a konstrukció. Az ellentétes impulzusok egymást kiegészítve és egymásba hatolva tartják működésben a folyamatot. Az A9 és A16 közötti képeket nem lehet egy fejlődési ív szerint mesterségesen rendezni, az alak mozgásfázisai is inkább egy ritmikus oda-vissza hullámzást, oszcillációt jelölnek, amit a bemozdult fotók (A13–A16) tesznek explicitté. Ezt a körszerű, önmagába forduló jelentésmozgást a háttérben kialakuló festett ovális csak megerősíti.

A megnyújtott, fehér kör egyszerre több irányba tereli az értelmezést. A határozott gesztussal felvitt festékhalmozás a bécsi akcionizmus gyökereire is tekintett informel-képpalkotás hagyományához kapcsolható, míg az alakzat zártsága, a nyersséget ellentételező homogenitás egy konceptuális tendenciájú, de absztrakt jelremlésre utal. Az ovális a századelő absztrakt festészetének idealista metafizikáját is megidéz, tehát azt a törekvést, hogy a festményen létrehozott tárgyiasság nélküli formák egy szuverén valóság elemeit képezik le. Ez bizonyos szempontból párhuzamos a materiálakció poétikájával, hiszen Mühl eljárásában a műveletek és az anyagok egy önálló, formálisan értett dimenzió részeivé válnak, az *Entzweckung* ebben az értelemben nem csak pusztítás, hanem tisztítás is. Az anyag filozófiai állapotában lepárlás és desztillálás megy végbe, az ovális tehát olyan ideális öntőforma, alkimista jelkép, aminek feszültségterében az emberi test is „megigazulhat”. A platonikus olvasat lehetőségét még az is megőrzi, ha az elnyújtott kör kapcsán engedünk az antropomorfiáknak, s egy hatalmas „fej”-formát látunk kirajzolódni benne. Ha ezen az úton haladunk tovább, akkor a magyar festészetben belül BIRKÁS ÁKOS fej-festményei képezik a legközelebbi vonatkoztatási pontot.²⁵ Birkás képein a hatalmas, minden fiziognómiát nélkülöző, inkább csak sugalmazott fej, meditatív hatású szellemi közeget képez. Ha a *Hűsfestmény* emberi alakját egy ilyen fejben, vagyis egy mentális-szellemi térben

25 Ez a párhuzam nem csupán a tematika, hanem a megfestettség módja miatt is megfelelő.



HAJAS TIBOR
Húsfestmény IV., 1978, zselatinos ezüst
fotópapír, diszperziós festék, fatábla,
tábla: 109,4 × 134,8 × 4,1 cm
A Ludwig Múzeum – Kortárs
Művészeti Múzeum tulajdona

helyezzük el, akkor az alak mintegy ideátummá, szellemi alakzattá transzponálódik, ezzel ugyan megvonjuk anyagiságát, de egy másik, „emeltebb” létezés részeseként képzeljük el. Ugyanakkor azonban Birkás sorozata és Hajas fotóakcióműve sem „áll meg” egy statikus idea-világ felépítésénél. Ahogy a meztelen test már önmagában sem lehetett valamilyen nyugvó idealitás pusztá felmutatása, úgy az ovális is csak folyamatos születésben és átmenetben létezhet.

A „megnyújtott kör mint fej” hipotézissel visszakapcsolódtunk az elemzés fővonalára, hiszen a mozdulatlan-mozgó bábu fantazmaszerű tánca itt ténylegesen a festett ovális medúzafejével szemben megy végbe. A medúzafej nem idegen, külső felület, hiszen az alak az önbefestés miatt egy-lényegű az ovállissal, kölcsönösen teremtik és pusztítják egymást. Az ovális-fej és az alak közötti kapcsolat, Domenico da Piacenza nyomán, az egész sorozat performatív működését jeleníti meg, de – ahogy azt a Birkás-féle fej-festményekkel való összehasonlítás alapján vélhetjük – a festék-kör az alak anyagiságának törlődését is jelölheti. Ez a törlődés, a fizikai önpusztítás szimbolikus színre vitele, híven a hajasi fotóakcióművek poétikájához, miszerint a művészi funkcióval rendelkező autoagresszió nem szükségszerűen jár együtt direkt akcióval. A cizelláltan megvalósított, szimbolikus teremtő-kioltás lemond minden tárgyi kellékről és eszköztől, csak a festékhalmoz és a befestett alak, vagyis a medúzafej és a bábu vesz részt benne. Az ovális és az emberi alak egymásra hatását tovább vizsgálva immár elhagyhatjuk a „megnyújtott kör mint fej” segédhipotézisét, hiszen a festékhalmoz által szuggerált törlődés-teremtés, és a bábu folyamatszerű önleplezése-leleplezése konstrukció és dekonstrukció egy olyan közös játékterébe vezet, melyben mind a festékhalmoz, mind az alak egyenrangú tényező.

„Valamiféle énelőtörlésről van szó, melyben az én kétféleképpen vesz részt: vagy mint áldozata, vagy mint teremtője az eseményeknek. Olyan lelkigyakorlat, amely arra tör, hogy felszámolja önmagát. Olyasmint hoz létre, aminek szempontjából egyáltalán nem nagy ár, hogy ő maga eltűnik.”²⁶ Az „énelőtörlés” Hajas által megfogalmazott programja a sorozat figurativitást és absztrakciót egyaránt mozgató menetében összetett kölcsönviszony formájában jelenik meg. Az emberi alak egyszerre teremtő ágens (hiszen ő az, aki az akciót végrehajtja) és a művel-

nek kiszolgáltatott kép-felület (vagyis az akció pusztá anyaga), de mindvégig *látható*. Az, hogy az emberi test – törlődését szuggeráló minden képelem ellenére – a sorozat összes képén tisztán kivehető, arra a jelenségre utal, hogy egy dehumanizáló tendenciájú művészeti gondolkodás a figurativitást maradványként, „*megfojtott áldozatként*”²⁷ bár, de megőrzi: „*Az avantgardizmus egészét véve az alak fokozatos széthullásának vagyunk tanúi, de hogy e széthullás látható legyen, a figura halvány körvonalakban megőrződni látszik. Csak annyiban törlődik, illetve halványul el, ameddig még világosan érzékelhető, mi az, ami elmosódik.*”²⁸

A test és az ovális festékhalmoz kapcsolata azért ambivalens, mert nem egyszerűsíthető le egy agresszív párharc dramatizálásra (mint ahogy ez az első és negyedik *Húsfestmény* esetében lehetséges), de nem beszélhetünk egyértelműen harmonikus viszonyról sem. Egy szakrális értelmezés számára lehetséges volna az alak-ovális viszonyt egy szent tér létrehozására tett kísérletnek interpretálni, amiben és ami által az alak ritualizálódva „megfosztódik anyagiságától és átlényegül”. Az ilyen értelmezés védhető ugyan, de a szakrális prezentáció iránti elköteleződést (aminek ez a dolgozat nem kíván eleget tenni) és egyfajta (pszeudo-

27 Jósé Ortega y Gasset: *A művészet dehumanizálódása*, ford. Csejtei Dezső, in. Uő.: *Regény, színház, zene. Esszék a művészetéről*, Nagyvilág Kiadó, 2005, 5-54., i.h. 42.

28 Mihail Epstein: *Az avantgárd és a vallás*, ford. Bagi Ibolya, in. *A posztmodern és Oroszország*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2001, 173-237., i.h.199.

vallásosan értelmezett) autentikus identitás iránti nosztalgiaát feltételez.

Az alak-ovális kapcsolat „megfejtése” érdekében újfent Arnulf Rainerre érdemes hivatkozni, aki egész pályáján annak a kérdésnek a kutatója volt, hogy milyenek a figurativitás – helyesebben a fiziognómiai kép – esélyei egy minimalizálási gondokkal küszködő művészeti közegben. Fotó-átrajzolásaival egy olyan performatív dimenzió felé próbálta eltolni a fiziognómiai kép lehetőségeit, amivel megújíthatóknak, dinamizálhatóknak vélte a figuratív ábrázolás lehetőségeit.

„A fényképészet önmagában nem tudja megfelelően közvetíteni a mozgó vagy a statikus-koncentrált megfeszítettséget. Hogy ehhez közelebb kerüljek, átrajzoltam a fotókat. Ez nem retusálást jelent, hanem hangsúlyozást, egy megmerevedett pillanat újradinamizálását.”²⁹ Az „alak fokozódó széthullásának” tapasztalata azonban egy olyan képtípust is létrehozott Rainer művészetében, amely az énelőtörésnek arra a radikális programjára emlékeztet, melyet Hajas szövegeiben meghirdet, a *Húsfestmények*ben pedig artistikusan performál. Rainer bizonyos figuratív képeit, illetve fotóit évek hosszú munkájával fokozatosan fekete felületekkel, vonalakkal kötegeivel fedte be. Ez az eljárás, mely az átfestéstől (*Übermalung*) a totális elfedésig (*Zumalung*) tart, nem a kép megsemmisítésére tör, hanem egyfajta (évtizedekig is elhúzódó) tökéletesítési gyakorlat, ami a kép gyöngye pontjainak elfedésével „végül üres (ugyanakkor teli)” képeket eredményez: „Sohasem rombolni, hanem tökéletesíteni akartam. Valamiféle pozitív kapcsolatra volt szükségem a kép átdolgozott formájával. Művészeti tevékenységemet elsősorban – bár nem kizárólag – monológként folytatom. Ahogy az álom megy át a mély alvás állapotába, úgy az átfestés is átmenet e monológból a hallgatásba.”³⁰

A hallgatás képei valójában befejezhetetlen művek, lényegük maga a festési gyakorlat és a folyamatos átmenet az „álomból a mélyalvásba”. Vagyis az alak, fokozatos széthullása ellenére, látható nyomként megőrződik a monokróm elfedés alatt, illetve megfojtott, hallgatásra ítélt áldozatként mindig „kilóg” a sötét felület mögül: „Túl elhamarkodottnak tartom s ezért elutasítom, hogy befejezzem a képet egy egyszínűre festett objektum kedvéért. Mert számomra a majdnem a lényeg. Ez a »szinte« csak lépésről lépésre mérhető fel, ezalatt egyre kiterjedtebbé, felfoghatatlanabbá válik.”³¹

A harmadik *Húsfestmény* megnyújtott oválisa és a rajta/benne elhelyezkedő alak közti konstruktív-dekonstruktív viszony a fiziognómiai kép és a totális elfedés dialektikája mentén is értelmezhető. Ennek értelmében az az akciósor, ami az Ag és A16 között látható, egy fiziognómia-mentes átfestés túlvilágaként, negatívjaként fogható föl.

Az elfedés mögötti „térben” vagyunk, a hallgatást jelző festékréteg túloldalán.

Arra pillantunk rá, ami tökéletesen esetleges és nem áll másból, csak gyenge pontból: az elfedettségekben felfedett ember testre. Hajas önmaga hajtja végre saját totális eltakarását. Lénye meghasad, s az akció folyamatában önmaga, illetve önmaga törlése *mögé* kerül, de úgy, hogy mind a törlés, mind ő a képen marad.

A jelenlét és jelenlét törlésének közös fellépése a sorozat képi működésének lényege, vagyis egy olyan *közöttiség* feltárulása, ami a mű láthatóságának performatív kerete. Ezt az együttállást nem lehet mimetikusan visszakövetni, hiszen a látványelemek mechanikus összegzése vagy az akció ténylegességének rekonstruálása nem adja meg a képsorozat eseményszerű működésének teljességét. „A tárgyi világgal való szakítás a műalkotásban törésként jelenik meg. A törés annak jelzésére szolgál, hogy a megjelenítés performatív jellege csak a létrehozott »képesség« fölszámolása révén bontakozhat ki. A törésben a műalkotás birtokolja saját referenciáját, miáltal a törés látszik a performancia kútfejeként. Ha az utóbbi elválik a mimézistől, a mimetikus pusztá burok lesz, a törésben nem létezőként átsejlik valami számára. A mimetikus tehát újra meg újra szét kell szórni, hogy az álca szemmel látható maradjon.”³²

A harmadik *Húsfestmény* eddigi elemzése során – a mű legapróbb részleteit is meghatározóan – állandóan tapasztaltuk a jelenlét és távollét performatív összjátékát, hiszen a hajasi fotóakcióművet az ember középpont nélküli helyzetének antropológiai színrevitele felől próbáltuk értelmezni. Egy ilyen színrevitel a HELMUTH PLESSNER által elemzett színészi produkcióhoz hasonlóan egy kép-projektumot (*Bildentwurf*) igényel, hogy a benne működő konstruktív és dekonstruktív impulzusok eseményszerű megjelenítésben alkossanak esztétikailag szervezett összességet. A plessneri kép-projektum két formális mozzanat, egy *külső normativitás* és egy *immanens játékmozgás* egységeként fogható fel.

A külső normativitás a színész által eljátszott szerep lehetőséghorizontja, olyan potenciális mező, amely a színész átváltozó megtestesülését vezérli és keretezi. A színész lényé a szerep megtestesítése közben meghasad, de „innen” marad a hasadáson, hogy benne maradjon a képben, szerepe, figurája mögött, melyet megtestesít. A kép-projektum a színésznek ezt az önmagából való kivetülését vezeti, illetve tartja pályán. A külső normativitásként felfogott kép-projektum mindig *világhoz kötött*, vagyis feltételez egy színházi, irodalmi, kulturális hagyományt, szereplehetőségek és integratív minták potenciálisan végtelen tárházát. Az ilyen minták és vezérlő programok szabják meg, hogy egy adott szerep milyen konvenció szerint kerülhet előadásra. Az előadott dráma, illetve színdarab szövege is egy ilyen, a szerepalakítást megszabó funkcionális mezőként illeszkedik a mindenkorai kép-projektumba. Ezzel szemben az immanens játékmozgás a kép-projektumnak a színészi produkció felől, vagyis nem egy külső normativitás felől felfogott vetülete. Az immanens játékmozgás – Iserre hagyatkozva – performancia és a mimézis játékos nehézkedése, vagyis az a folyamat, aminek során a színész saját középpont nélkülségének színre vitelével, a jelenlét és távollét oszcillációjában elbontja, illetve burokként őrzi meg a kívülről integrált, mimetikus mintákat.

Hajas érett művei esetében is beszélhetünk egy ilyen, kettős vetületben felfogott kép-projektumról. Előzőleg már említettem, hogy Hajas esetében nem különíthető el tisztán művészi produkció és a módszertani/teoretikus reflexió, mindkét dimenzió egy közös művész-metafizikai program, „esztétikai normativitás” (Beke László) szerint rendeződik. Ez a poétika a *Halál szekszepilje* című írásában manifesztálódik a legtisztább formájában, amely Hajas individuális mitológiájának beavató-szövege. „Egy művészen elve 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, illetve végrehajtatni. Műalkotássá kényszeríti magát; saját Gólemje lesz. A művelet elkülöníti a többi embertől. Ettől kezdve csonka és embertelen. Teljesértékűségéhez állandóan rá van szorulva a kegyelemnek arra a mozdulatára, amelyre minden műalkotás, ki van szolgáltatva egy hatalomnak, melyről semmi információja nincs. Ennek a hatalomnak a manőkenje; egy bábu, egy viaszfigura. Egy bábu meglehetősen kevésbé bonyolult, de lényegibb, mint egy ember. Lényegibb, mert a halál metaforája.”³³

29 Arnulf Rainer i.m. 43.

30 uo. 47.

31 uo. 47.

32 Wolfgang Iser: *A fiktiiv és az imaginárius*, ford. Molnár Gábor Tamás, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 354. 33 HTSZ 330.

Hajas performere nem színész, vagyis nem játszik szerepet a hagyományos értelemben, de az sem állítható, hogy a művész az akcióban önmaga polgári Énjét vinné színre, mint ahogy azt a FLUXUS-poétika egyes képviselői teszik. A művész önmagának „írja elő” saját szerepét, vagyis egy olyan szinkretikus ikonográfiaú hagyományt generál, amelyhez – a mű performatív megvalósítása során – szuverén hozzáférése van. A „Gólem” motívuma kultúrtörténetileg kódolt, de Hajasnál nem is eredeti aurájában jelenik meg, hiszen *profanálódik*,³⁴ vagyis kisajátítódik autentikus kontextusából. A performer számára a Gólem önmaga törlődésének *túlvilága*, vagyis az az entitás, ami a műalkotássá kényszerített művészből „Mű”-ként még megmarad. Természetesen ez már egyfajta vizionált szerep-lehetőség, ami megiródik, s szuverén normaként irányítja a művész megtestesülését az akció közben. Hajas megteremti akciói liturgiáját és ceremoniális rendjét, de ezek csak a művész számára normatív kép-projektumok, nem pedig közösségteremtő, kollektív hozzáférés számára nyitott lehetőségmezők. A lehetséges (de nem szükségszerűen adott) közösség befogadóként találkozik a művel, nem oszthatja meg a művésszel a kép-projektum normativitását, annak csak immanens játékmozgásával, vagyis a színrevitel láthatóságával konfrontálódik. Ebből adódik Hajas akcióinak dominánsan esztétikai karaktere szemben a profanáció útján *idézett*, és performatívan *eljátszott* kulturális-szokrális tartalommal.

A Gólemet tehát felfoghatjuk a lehetséges szerepváltoztatásokat és a fotóakciómű performatív dimenziót összegző virtuális – tisztán sohasem megragadható – középpontnak is. Egy olyan konstruktív tényezőnek, mely az önmagát műalkotássá tevő művész produkcióját egyszerre *rögzíti* és *felszabadítja*. Ez az erő Hajas személyes mitológiáján belül a Gólem nevet kapja, de a Gólem több mint egy felvállalt szerep, mert egyszerre a kép-projektum jelölője is. A mű minden rétege a Gólemmé, vagyis a „Mű”-vé válás érdekében strukturalódik. Ez tartja össze a performatív és mimetikus dimenziók mozgását, ahogy az a csupasz bábu medúzaféjjel szembeni táncában a fotóakciómű legapróbb részleteit is meghatározóan láthatóvá válik. A néző nem ismeri a Gólemmé válás titkát, mert a „túlvilág”, amiben ez a titok működik, csakis személyes lehet. Mindebből nem következik az, hogy a néző kizorul a mű „elől”, hiszen a létesülés láthatóságában részesülni tud, ugyanígy az értelmező sem válik eszközteleenné, mert meg tudja érteni, hogy a létesülés „Mű”-ként mit *jelent*.

34 V.ö. Giorgio Agamben: *A profán dicsérete*, ford. Krivácsai Anikó, TYPOTEX kiadó, 2008, 108-143.o.

Najmányi László

SPIONS

➤ Huszonkettedik rész

Vége az úton

„Isteni jó, / hogy / nem vagyok / anarchista. / Sétálhatok az utcán. / Az emberek / szeretnek. / Nem / ér / bántódás. / És senki se mondja: / Ni, / egy anarchista jár közöttünk! / Mert nem / vagyok / anarchista. / De jó, / hogy nem vagyok / anarchista. / Mert így / mindenhol / lehetek. / Vértelt / nem eshet / jelenlétemen, / és távozásom / sem igen / terem / különösebb örömet...”

Molnár Gergely: *Hommage à Majakovszkij*¹

Az utak, vasutak, autópályák teljes jogú műalkotások. A *land art* műfajába tartoznak. Vonalvezetésük, íveik, hídjaik, kivitelezésük tökéletessége, az általuk átszelt tájakba való illeszkedésük katartikus, felemelő, lelket megtisztító erejű élmény lehet. Ilyen sorsfordító élmény ért a német *Autobahn* rozoga Zsigulimat kormányozva, 1978 újjászületést, megváltást ígérő májusában. A kínai autópálya-hálózat (Zhōngguó gāosùwǔng, NTHS) kivételével világ szinte valamennyi autószerdáját kipróbálhattam hosszú, jórészt utazásokkal töltött életem során. Mindegyiknek voltak az utazónak maradandó, kellemes emlékeket ajándékozó részletei – különösen az USA *Interstate Highway System*-ének egyes szakaszai, a *TransCanada Highway* és a spanyolországi *Autopistas* szexi megoldásai lopták be magukat szívembe, de a német autópályán való autózás csodája összehasonlíthatatlan. Talán az úrutazás lehet ilyen, vagy spanyol gályán vitorlázni egy balzsamos illatú, holdfényes éjszakán, a Dél-tengereken.

Az egész országot átszelő autópálya ideája az első világháború után alakult Weimari Köztársaság idején született, de a megvalósulás pénz és politikai támogatás hiányában igen lassan haladt. Az akkor még *Kraftfahrstraße*-nak (gépjárműút) hívták, ma *Bundesautobahn 555*-nek nevezett első, Köln és Bonn városokat

1 Versrészlet a Molnár Gergely által 1976-ban, számonként 6, írógéppel sokszorosított példányban kiadott „egyszemélyes újság”-ból.



NAJMÁNYI LÁSZLÓ
Letter to=from
Bardo – XI/11, 2012,
digitális kollázs