

Nemes Z. Márió

# A performer antropológiája I.

## Hajas Tibor *Húsfestményeinek* filozófiai antropológiai horizontja

a politikai élmények, tapasztalatok igazsága vizuálissá tehető. Ezt már Abramovič előtt más művészek is feltárták. A lelki és politikai háttértől vezetve írja meg Artaud 1932-ben a kegyetlenség színházának manifesztációját, amelynek célja az volt, hogy feltárja a fizikai és lelki valóságot és „kiirtsa a hamis realitásokat”. Pár évvel korábban, 1929-ban Martin Heidegger azt állította, hogy a művészet az igazság katalizátora, a művészet keletkezését pedig az igazság felismerése indítja el. Később a test a nőművészet „alapanyagává” vált (a body art-tól függetlenül vagy esetleg annak inspirációjával), mivel a test szenvedte el a kiszolgáltatottságot, és a nőművészet vizsgálta és ábrázolta a nemiség (férfi–nő) a testben adott különbségét, társadalmivá szélesítve, a „gender” problémán keresztül. Belgrádban az új tendenciák szoros kapcsolatban voltak a nyugat európai avantgárral. De ebben az időben fejlődött ki a konceptuális művészet és a body art is Kelet-Európa más országaiban, így Magyarországon is. Tito országában a kelet-európai művész olyan privilégiumokat élvezett, melyek más kelet-európai országokban elképzelhetetlenek voltak. Jugoszlávia, főként Belgrád és Zágráb Kelet-Európa titkos művészetének színtere volt. Ezen belül Marina Abramovič, aki a rendszer elitjének privilegizált családjában nevelkedett fel, még inkább kivételes helyzetben volt. Sorsa igazi kelet-európai sikertörténet. Eltökélt művész. Annak ellenére, hogy azt állítja, nem feminista, performanszaival a feminizmust erősíti. Dinamikus energiákat szabadít fel, miközben metaforikusan határozza meg azt a világot, amelyet mint az életének eseményeit tapasztalt meg. Az identitás formálójá vizuális akcióban, amelyet teljes mértékben a testhez köt, a privát fájdalmat a kollektív történelem történéseihez is kapcsolja. A fájdalom esztétikájának vizualizálásával vonzza magához a nézőket. Munkájának minőségét és erejét kiállításainak értékelése és nemzetközi ismertsége bizonyítják. Népszerűségének mértékét mi sem igazolja jobban, mint hogy a művészeti szcénán kívül a populáris médiában való szereplését is olyan műsorok példázzák, mint a *Szex és New York* című tv-sorozat, vagy hogy Lady Gaga egy műsorban hivatkozik rá. *The Life and Death of Marina Abramovič (M. A. élete és halála)* címen Robert Wilson operát írt (Abramovič felkérésére), aminek Antony Hegarty szerezte a zenéjét, s a manchesteri fesztiválon mutatták be. Most készül a kiállítása a bécsi Kunsthallában. Az építész Rem Koolhaas-szal pedig már aláírta a szerződést a Center for the Preservation of Performance Art in Hudson, New York építéséhez. Az idei Sundance Film Fesztiválon sikerrel szerepelt Matthew Akers *Marina Abramovič: The Artist Is Present* című dokumentumfilmje.

HAJAS TIBOR *Húsfestmények* című számozott fotósorozatai a huszadik századi magyar képzőművészet megrázó alkotásai. Több szempontból is határsértő művek: a műfaji besorolhatósággal szembeni ellenállásuk és a bennük manifesztálté váló művész-metafizikai magatartás szubverzív ereje egyaránt a rögzített befogadói panelek és értelmezési konszenzusok felbontását célozza. A hajasi művész-metafizika, amely egy szinkretikus ikonográfiával átítatott, szakrális hangoltságú magánmitológia megteremtését és tragikus megélését jelenti, a *Húsfestmények* megértésében fontos szerepet játszik, hiszen a művek szellemi horizontját, s egyszersmind a megalkotásukban követett módszertani döntések eredőjét alkotja. Hajasnál nem választható el élesen a művészi produkció és a módszertani/teoretikus reflexió; egy olyan közös koncepció terméke mindkettő, melynek célja: a művész átlényegülése műalkotássá, akár az önmegsemmisítés árán is. Ennek a koncepciónak a színrevitelét a performansz műfaja biztosítja a legadekvátabb módon, s Hajas életműve is mint a magyar performansz-művészet paradigmatis megteremtése vált művészettörténeti jelentőségűvé.<sup>1</sup>

Mindezek fényében annál meglepőbb a *Húsfestmények* ambivalens műfajisága, hiszen itt nem a pillanatnyiság iránt elkötelezett direkt akció játssza a főszerepet, sőt nem is csupán ilyen akciók pusztán fotódokumentációi alkotják a művet. Látszólag statikus műalkotásként prezentált fotó-pannókról, tárgy-létükben rögzített artefaktumokról van szó, de a *Húsfestmények* központi gesztusa épp ennek a látszólagos (mű)tárgyasultságnak a folytonos megkérdőjelezésében azonosítható, vagyis abban a mozgásban, ahogy a mű saját nehézkedésével játszik. A *Húsfestmények* eseményszerű mozgása destabilizálja a táblakép-hagyományba is illeszthető, ikonszerű fotó-struktúrát, de ezzel együtt a tiszta aktualitás iránt elkötelezett performansz-művészet idealizmusát is kétségbe vonja. Kétféle esztétikai stratégiáról beszélhetünk tehát, mely egyszerre ad új értelmet a tiszta jelenlét vágyában önmagát felszámoló performansznak, és a látszólag üres múzeumi rekvizitumnak tartott táblaképnek. A fotográfia és a testmédiium ilyen komplex egymásba íródását a Hajas-irodalom *fotóakcióiműként* tipizálja, s a művésznek ehhez a sajátos zsáneréhez a *Húsfestmények* mellett még számos műcsoport kapcsolható (*Képkorbácsolás, Felületkínzás*), sőt, Szombathy Bálint szerint a fotóakciómű egyenesen az életmű uralkodó pseudo-műfaja.<sup>2</sup> Amellett, hogy a *Húsfestmények*ben (pontosabban a négy számozott sorozat közül a harmadikban) látom szintetizálódni a Hajas egész pályáját végigkísérő módszertani és szellemi törekvéseket, a fotósorozatok ideális kiindulópontot szolgáltatnak egy olyan értelmezés számára, mely szemben áll a Hajas művészete körül kialakult kultikus interpretáció hagyományával. Mivel a magyar neavantgárd (vagy akár Hajas) recepciójának részletes rekonstrukciója jelen keretek között nem lehet feladatom, csupán jelezni kívánom, hogy szövegem

1 Hajas életműve vitathatatlanul paradigmatis a magyar neavantgárd képzőművészetben. Ha azonban ezt a státuszt csupán úgy értékeljük, mint performansz-művészeti teljesítményt, akkor ez implicit módon azt is jelenti, hogy egy műfaji redukciót hajtunk végre az életműben. Vagyis nem vesszük figyelembe Hajas műfaji-poétikai dualizmusát (direkt akció és fotóakció), és a fotóműveket mint dokumentumokat, vagy képköltési vázlatokat a direkt akciók felől értékeljük, és ebből a szempontból „immateriálisuljuk” azokat.

2 Szombathy Bálint: *Énkorbácsolások – A közép-európai akcióművészet egy lehetséges modellje Hajas Tibor munkásságában – párhuzamok és elhajlások*. Balkon 2005/6., 19–25., 20.

azzal a bevett nézettel áll kritikai viszonyban, miszerint Hajas művészete redukálható lenne egy szakrális epifánia rituális keretek közötti performálására.

Egy ilyen olvasat tiszta formájában azzal a feltételezéssel él, hogy a hajasi direkt akció – mely a közvetlen jelenlét és a megismételhetetlenség jegyében konstruálódik – a szakrális (re)prezentáció irányában bontja „vissza” a mimetikus reprezentációt. Ez az álláspont azt is magával vonja, hogy a performansz szemben áll mindenféle rögzített ábrázolással és képpel, vagyis az élet-művészet dichotómiát felbontó tiszta prezencia.<sup>3</sup> Amellett, hogy ez az olvasat sok releváns – és Hajas művész-metafizikájával kapcsolatban helytálló – mozzanatot tartalmaz, mégis leegyszerűsíti és homogenizálja vizsgálatának tárgyát. Vagyis fennáll a veszélye annak, hogy az interpretáció negligálja a konkrét-egyedi műalkotás anyagközei analízisét (mivel csupán az epifániát lehetővé tevő „bővítőményként” fogja fel azt), és korlátlanul spiritualizáló diskurzust alkotva egy szakrális kijáraton elhagyja az esztétikai értelmezhetőség területét. Saját álláspontom szerint a szakrális (re)prezentáció és a mimetikus értelmezett reprezentáció ellentétpárja nem képez elégséges értelmezési keretet Hajas művészetének megértéséhez. Ez a teoretikus elégtelenség különösen a *Húsfestmények* kapcsán válik nyilvánvalóvá, hiszen ezeket a műveket nem lehet pusztán az aktivista képprombolás bizonyítékaként elkönyvelni. Beke László egyenesen arról beszél, hogy az interpretáció Hajas esetében nem képes eltekinteni a képtől, legyen ez a fotóakciómű konkrét darabja, vagy a performanszban megtestesülő imaginárius „Kép”. „A fotók (fotósorozatok) előzményei, kísérői, elmélyítői, mesterséges őskép-modelljei a performance-ban megtestesülő Képnek. Még fixáltabbak,

3 Ez a felfogás köszön vissza dr. Baksa-Soós Vera írásában is, amely a művész 2005-ös *Kényszerleszállás* című retrospektív kiállításának katalógusát vezeti be: „Bizonyos fokig egyetértek munkássága bemutathatatlansága tényével, két oknál fogva. A fluxus-akciókat valóban nem későbbi, múzeumi kiállításra szánták alkotóik, bár manapság hálások vagyunk a fennmaradt dokumentumok bemutatásának lehetőségéért. De valójában – s ez a másik ok – úgy gondolom, hogy csak úgy, mint egy oltári szentséget, egy titkot, egy törát vagy egy beavatási szertartást, úgy Hajas Tibort sem lehet „műtárgyi-szinten” kiállítani, fluxusbeli terminussal élve: 'nincs értelme.'” (Hajas Tibor *Kényszerleszállás* című kiállításának katalógusa, Ludwig Múzeum, Budapest, 2005, 5.) Az idézetben megtalálható az a két fő argumentum, melyek mentén a Hajashoz hasonló alkotók életműve kisiklik az értelmezői horizontból. Ezek: a fluxus-poétika, (aminek Hajas munkái kapcsán való említése vitatható, illetve pontosítást igényel) és a közvetlen jelenlétre, ismételtetlenségre törekvő attitűd túlhangsúlyozása, ezzel szoros összefüggésben a szakralitás nem-megjeleníthető „titkára” történő utalás. Kiállításrendezési szempontból persze érthető a „műtárgyság” kérdésének ilyen problematizálása, viszont az idézet szöveg ezzel a gesztussal mégis a kultikus szemléletnek az esztétikaival szembeni túlsúlya mellett érvel. Egy az életmű revitalizálását célzó kiállítást felvezető szövegben különösen bántó ennek szemléletnek a felbukkanása.



HAJAS TIBOR  
Utcára a mondanivalóddal I. (Levél barátomnak Párizsba), 1975  
fehér kréta, zselatinos ezüst fotópapíron, fotókarton

mint emez, ezért teljesen önállóak. Megvilágítják a performance eredetét és egyes elemeit, és újakat tesznek hozzá.”<sup>4</sup>

Ha ragaszkodunk a metafizikai szókészlethez, akkor Hajas transzcendencia, abszolútum, vagy – a fogalmat összefoglalóan és vallástörténetileg semleges módon használva – szent iránti *vágya* ezekben a „képekben” válik a művészeti akció tárgyává. A közvetlen jelenlét és megismételhetetlenség ígésében végrehajtott akció tragikumának forrása Hajas esetében pont az a felismerés, hogy a performer „két túlvilág között” ragad, és önmaga műalkotásaként, „*önmaga Gólemeként*” esik foglyul.<sup>5</sup> A műalkotás, vagyis önmaga „Képe” ezért a metafizi-

4 Beke László: *Hajas Tibor és a performance*, *Mozgó Világ*, 1980/10., 108.

5 A fenti sorokban Hajas „művész metafizikájának” retorikai elemei jelennek meg, melynek legfontosabb összefoglalása a művész *A halál székszeplije* című szövegében olvasható. A gólem-motívum jelentőségére, illetve a „manifesztum” részletes elemzéséhez a kép-projektum tárgyalása során térek majd vissza.

## (UTCÁRA A MONDANIVALÓDDAL II.)

A KÉPREGÉNYNEK NEM MŰFAJI,  
HANEM TÁRSADALMI JELLEMZŐI VANNAK  
A KÉPREGÉNY: MAGATARTÁS.  
UGRÁS A REALIZMUSÓL A  
REALITÁSBA.



HAJAS TIBOR

(FOTÓ: YERES JÚLIA  
DOBOS GÁBOR)

HAJAS TIBOR  
Utcára a mondanivalóddal II. (Élő comics), 1975  
fehér kréta, zselatinos ezüst fotópapíron, fotókarton

zikai „honyvagy” szempontjából mindig elégtelen, de művészetileg szükségszerű eredmény. A saját víziójába, a látomás láthatóságába befalazódó művész teste az, ami eltakarja, de a leplezés és leleplezés állandó játéka által működni is engedi a szent eseményét. Ezért – Beke Lászlót gondolatát radikalizálva – egyenesen kötelező Hajas esetében a láthatóval, a megjelenővel, vagyis a műalkotássá váló művész-test ambivalens játékával konfrontálódni, ha nem akarjuk az interpretáció utolsó lehetőségét is elveszíteni.

A kultikus cselekvés egy alapító eseményt realizál újra és újra, szakrális ismétlés formájában, s a rítusban résztvevők közvetlenül lesznek részesei egy felsőbb hatalom abszolút prezenciájának. Az ilyen rituálé kultikus közösséghez és vallásos kultúrához kötött, vagyis egy önmagában zárt, metafizikai világgép-

hez, melyhez nincsen autentikus hozzáférése a varázstalanított posztindusztriális társadalom művészenek. Jerzy Grotowski – aki többek között Antonin Artaud hatása által vezetve tett kísérletet egy (re)ritualizáló színház megteremtésére – számos kísérlet után így fogalmazza meg ezt a belátást: „Színházi szempontból tény és való, hogy a rituálé rekonstruálása lehetetlen, mert a rituálé mindig akörül a tengely körül forgott, amelyet a hit aktusa, a vallásos, hitvalló aktus alkotott, nemcsak mint mitikus kép, hanem mint az egész emberi család meghatározó magatartás. Rá kellett jönnöm tehát, hogy a rituálé színházában nincs többé feltámadás, mert a kizárólagos hitet, a mitikus jelek egységes rendszerét, az ősképek egységes rendszerét elvesztettük”<sup>6</sup> Mivel a szakrális prezentáció világa nem művészeti tér, a mimetikus kultúrával elégedetlen alkotó (s az őt ebben a fordulatban követő értelmező) a művészet és élet közti dichotómia felbontásával próbál visszatérni egy metafizikailag telített létezéshez. Ez a „visszatérés” – mely a huszadik század testművészetének egyik meghatározó törekvése – azonban a fenti okokból esztétikai fikcióként lepleződik le, hiszen a szakrális rítus csupán ornamentális pszeudo-rítusként lehetséges.<sup>7</sup>

Termékeny szempontot az a felfogás kínál, mely a szakrális irányultságú akciót olyan – a művészet területén megmaradó – eseménynek tekinti, amely a kulturális performansz formáit (ünnep, rítus) egy nem-mimetikus (de nem is szakrálisan értelmezett) reprezentáció tárgyává teszi.<sup>8</sup> Elsősorban Helmuth Plessnernek a színészi produkcióról mint egy kép-projektum (Bildentwurf) mentén létesülő megtestesülésről alkotott felfogása<sup>9</sup> és a Plessner filozófiai antropológiáját irodalom-antropológiai síkon továbbgondoló Wolfgang Iser írásai alkotják azt a fogalmi bázist, amivel a hajasi testművészetet megközelíthetőnek vélem. A reprezentáció lehetőségének kérdése ebben a kontextusban döntő jelentőségű, hiszen mind Plessner, mind Iser egy nem-esszencialista antropológiából kiindulva amellet érvel, hogy a „középpont nélküli ember” eredendően „képi feltételezettségű létező”, vagyis önmaga társadalmi és művészeti színre-

6 Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé. Szövegek 1965-1969*, ford. Pályi András, Pesti Kalligram Kft., 1999, 65.

7 Az ilyen ornamentális rítus „nem etikai-metafizikai szinten, hanem a gyakorlati-teszt-pszichikai mivoltában rázza meg a befogadót. A közösen végzett rituális cselekmény által összetartott mikroközösség ily módon nem individuumok valódi etikai és világszemléleti közössége, hanem metaközösség.” In: Hegyi Lóránd: *Új szenzibilitás*, Magvető Kiadó, Budapest, 1983, 35. Az a fajta esztétikai expresszivitás, amely a művészi rítusban profanálódott (Giorgio Agamben) ornamentikává válik, az autentikus szakrális rítusban csupán akaratlan (illetve a demitologizált szemlélet által „beleérzett”) esztétikai többlet.

8 vö. Erika Fischer-Lichte: *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in. Uwe Wirth (Hg.): *Performanz*, Suhrkamp, 2002, 277-301.

9 Helmuth Plessner: *Zur Anthropologie des Schauspielers*, in. *Ausdruck und menschliche Natur*, Ges. Schriften, Bd. 7., kiad. G. Dux és mások, Suhrkamp, 2003, 399-418.

vitele során állandóan reprezentációkat alkot. Ezek a „fantazmaszerű figurációk” ugyan soha nem esnek teljesen egybe az őket létrehozó emberrel, tagadnak bármilyen szubjektumszerű rögzítettséget, illetve lényegiséget, mégis megjelenítik a meghatározhatatlanság, illetve a középpont nélküliség ex-centrikus állapotát. A képi feltételezettségéből, vagyis az önreprezentáció kényszeréből kiszakadni képtelen ember számára elsősorban a művészet (Plessnernél a színház, Isernél az irodalom) alkotja azt a játékeret, ahol antropológiai konstitúciójával reflektált formában tud szembenézni, mivel középpont nélküliségét plasztikus alakzatok irányított összességként viszi színre.

Az így értelmezett antropológiai színrevitel megengedi, hogy az ember megtapasztalja önmaga általi birtokolhatatlanságát, középpont nélküli helyzetét. Ez azonban távolról sem jelent szabad hozzáférést, hiszen: „A színrevitel inkább a hozzáférhetlenségek szimulákrumait hozza létre, amelyek egyszerre vetítik az elérhetlent változó mintázatokba, és – képekként – rejtett területeket varázsolnak elő.”<sup>10</sup> A változó mintázatok, plasztikus alakzatok mind valamilyen távollévőt jelenítenek meg. Ezt a mozgást a színészi aktivitás példáján lehetett a legkönnyebben demonstrálni. A színész egy szerepet alakítva elválik önmagától és megkettőződik, majd ebben az önhasadásban distanciát (*Abstand*) tartva játszik. A színészi produkció azonban – a színrevitel logikája szerint – nem mimetikus reprezentáció, mert a művész által létrehozott alakítás fantazmaszerű képisége a jelenlét és távollét megszüntethetetlen feszültségében oszcillál. Sem a színész, sem az eljátszott figura nem bír autentikus jelenléttel, egymás pozícióját kölcsönösen árnyékolva tartják működésben a megkettőződés színrevitelét, ami egy kép-projektum szerkezeti formulája által irányítva megy végbe. „A színrevitel mindig meg kell előznie valaminek, amit a színrevitelnek meg kell jelenítenie. Ez a valami soha nem fedhető le teljesen saját színrevitelével, mivel ebben az esetben a színrevitel saját maga eljátszása lenne. Másképpen fogalmazva: a színrevitel mindig valami másból táplálkozik, hiszen minden, ami benne megjelenik, valami távollévőt szolgál. Ez a távollévő nem jelenhet meg, habár egy másik, jelen lévő dolog révén jelenléthez jut. A színrevitel tehát a megkettőződés abszolút formája, nem utolsósorban azért, mert nem hagyja lankadni annak a tudatát, hogy a megkettőződés kitörölhetetlen.”<sup>11</sup>

A jelenlévő hiány színrevitele tűnik tehát az antropológiai dimenzióból értelmezett művészi produkció szignifikáns jellemzőjének. Ezt a felismerést Iser *A fiktív és imaginárius Mimézis és performansia* című fejezetében úgy konceptualizálja, hogy a mimézis hagyományos elméletét felülvizsgálva, a műalkotás *performatív* dimenzióját helyezi előtérbe. Iser történeti rekonstrukciója szerint a performatív aspektus – az utánczolt dolgok tárgyiasításaként – már eleve benne rejtett a mimézisben, de a legtöbb klasszikus elmélet számára mégis földérintetlen maradt, annak ellenére, hogy nélküle maga a mimézis sem gondolható el ellentmondásmentesen. Azonban „minél mélyebben megyünk bele a mimézis folyamatának elemzésébe, annál elkerülhetlenebbnek látszik a fölismerés: a megjelenítés alapvetően performatív jellegű. Csak az előre adott komponens köti meg a performanciát mimetikusán, noha időnként még az is a performansia termékének látszik.”<sup>12</sup>

Ha az előre adott dolog és az utánczolás közti különbség töréssé tágul (mint ahogy az az antropológiai értelemben vett színrevitelnél történik), akkor a performansia felerősödik, és egy olyan játékmoválás veszi kezdetét, amelyben a műalkotás performatív minősége a mimézis ellen játszik. A különbségből adódó megkettőzések játéka alkotja a reprezentáció infrastruktúráját, s az ebben a játékban felülkerekedő performansia eseményjellegűvé teszi magát a megjelenítést is. Abban az esetben, ha a hajasi fotóakcióműveket az ember középpont nélküli helyzetének antropológiai színrevitele felől próbáljuk megérteni, akkor a szakrális prezentáció és a mimetikus reprezentáció ellentétpárjából az eseményyszerű megjelenítés irányában lehet továbblépni, mindez persze azt is jelenti, hogy a testművészet reprezentáció-ellenes értelmezéseivel szemben megmaradunk a reprezentáció újrakonfigurált keretei között.

10 Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*, ford. Molnár Gábor Tamás, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 362.

11 Wolfgang Iser i.m. 364.

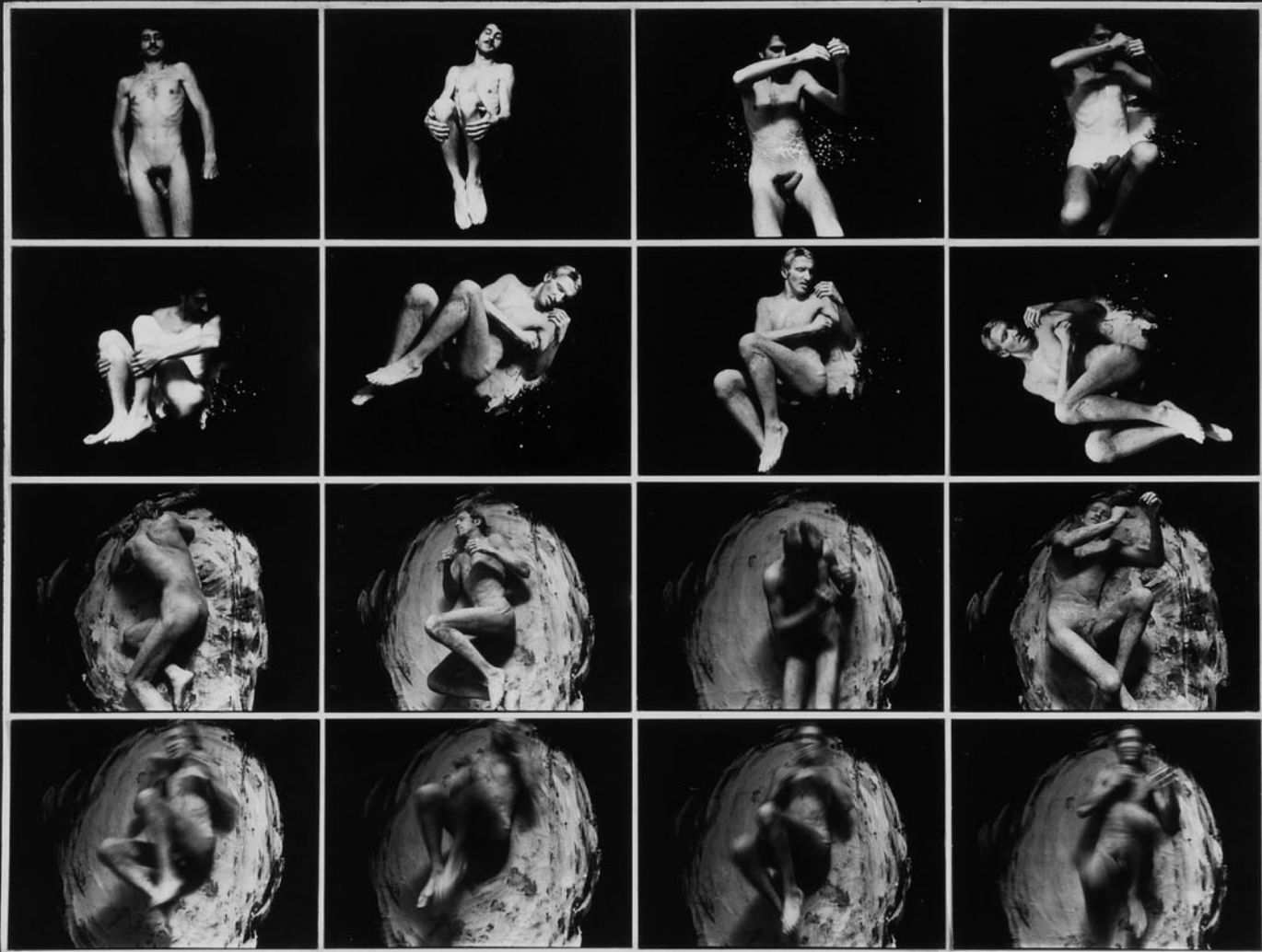
12 Wolfgang Iser i.m. 352.

A *Hűsfestményekben* a test válik elsődleges művészeti eszközzé (a fotó médiumával kölcsönhatásban), ezért ez a testművészeti produkció antropológiai szempontból a színészi aktivitás Plessner által bemutatott formájához áll a legközelebb. Itt is működik egy kép-projektum, amely Hajas megkettőződését (önmaga és Góleme közti meghasadását) leplezés és leleplezés, távollét és jelenlét rendezett össztékaként szervezi meg. A kép-projektum programozza úgy az eseményyszerű megjelenítést, hogy a fotóakciómű ábrázoló és eseményyszerű elemei közti viszony a performansia és a mimézis ellenőrzött játszójaként, vagyis kölcsönös nehézkedésük egymásra utalt játékként valósuljon meg.

Hajas Tibor a hetvenes évek elején alkotott akciószövegeiben (*Használd a hangomat*, 1973, *A név magántulajdon*, 1974, *Személysokszorítás*, 1974) tematizálja először a pályáját végigkísérő probléma-csokrot végrehajtható akcióra történő utalással összefüggésben (az akció itt még hipotetikus, de kivitelezése technikailag többnyire lehetséges).<sup>13</sup> Hajast ezekben a művekben az identifikációs tényezők végtelen megsokszorozódása izgatja, azoknak az elemeknek a mesterséges manipulálhatósága, melyek a személy konstituálását lehetővé teszik. Az akciók felfogása szerint a hang, a név, a kézírás és az önzonosság egyéb elidegeníthetetlennek gondolt attribútumai mozgatható „paneleként” átruházhatóak és cserélhetőek. Ez a képlékenység a szubjektum önteremtésének és szabad szcenírozásának, de egyúttal egy ellenőrizhetetlen (politikai, társadalmi) hatalom általi kisajátításnak a lehetőségét is magával vonja. Vagyis a személyiség korlátlan ki- és elhasználása a szabadság lehetetlenségének is bizonyítéka, mert bármikor fennáll a lehetősége annak, hogy önmagunk szuverén birtoklásától véglegesen megfoszszanak. A radikális képlékenység tételezésével az identitás fogalma fikcionalizálódik, de ezzel a gesztussal egy új művészi álláspont kialakítása is lehetővé válik. Az Én performatívan létesíthető és „eljátszható” lehetőséggé alakul,<sup>14</sup> bárki bárki lehet, s az élet minden körülménye műalkotássá tehető egyetlen akció keretében. Élet és művészet kölcsönös expanziója, az egymástól elszigeteltnek tétélezett régiók közti interakció mind a századelő, mind a hatvanas-

13 Hajas pályáivének rekonstruálásában Dékei Kriszta *Hajas Tibor (1946–1980) szövegei* című tanulmányára hagyatkoztam. In. Hajas Tibor *Kényszerleszállás* című kiállításának katalógusa, Ludwig Múzeum, Budapest, 2005, 12–25.

14 vö. Judith Butler: *Jelentős testek*, ford. Barát Erzsébet, Sándor Bea, ÚMK, Budapest, 2005, 99. és Eckhard Schumacher: *Performativität und Performance*, in. *Performanz*. (Hg.) Uwe Wirth. Suhrkamp, 2002, 383–403. 390. Ugyanakkor a kortárs performance studies és a Plessnertől eredeztethető nem-esszencialista antropológia önszínrevitelről alkotott felfogása közti összefüggésekre is fontos rámutatni ezen a ponton, miszerint az ember középpont nélkülisége az emberi létezés elementáris performativitásával jár együtt.



HAJAS TIBOR  
Húsfestmény III., 1978, fotó: Vető János  
zselatinos ezüst fotópapíron, diszperziós festék, fatábla, 89,2 x 109 x 4,5 cm

hetvenes évek avantgárd mozgalmainak egyik központi művészeti programja volt,<sup>15</sup> és Hajas művész-metafizikájának is egyik teoretikus építőköve. Az élettel egynemű, egzisztenciális és szakrális súlyát visszanyerő – vagy éppen minden lehetséges egzisztenciális jelentést kioltó, a létezést bagatellizáló – avantgárd művészet (elérhetetlen) ideája a direkt akció és a performansz létrejöttének teoretikus hátterét alkotja. Magától adódik a következtetés, hogy

15 „A romantikát követően az európai művészeti köztudatban egyre határozottabbá vált az a meggyőződés, hogy a mindinkább látszattá lefokozott művészet emancipációja csakis a polgári világ egésze ellenében mehet végbe: a haszon világából csak a lehető legtágabban értelmezett művészet képes kiszabadítani. A művészetet meg kell menteni a „művészettől”; a degradálódott művészet helyét egy olyan művészetnek kell átvennie, amely ismét egzisztenciális súllyal rendelkezik, nyitott, az élettel egynemű.” – írja Földényi F. László (Földényi F. László: *A pillanat gyönyöre [korai happeningek]*), in: *Uő: A túlsó parton*, Jelenkor, 1990, 208.) az akcióművészet kialakulásának gondolati-szellemi kontextusát vizsgálva. Földényi rekonstrukciója meglehetősen vázlatos, de a kérdés szempontjából szemléletes.

Hajas pályáján is összeszövődött a performansz felé tartó mozgás és a fenti, egészen Nietzscheig visszavezethető művész-metafizikai program. De ha erre – a zárt műtárgyat a tiszta cselekvésben orgiasztikusan feloldó – attitűdre egyszerűsíténénk Hajas performansz-művészetét, akkor messzemenően redukálnánk Hajas művészetfelfogásnak mediális és konceptuális komplexitását, és ahhoz a recepciós hagyományhoz kapcsolódnánk, melytől már korábban is próbáltunk elhatárolódni. Az említett komplexitás elsősorban a felhasznált központi médiumok (test, szöveg, fotó) reflektált használatában nyilvánul meg, és abban a tendenciában, mely Hajas fotóakcióműveiben a performansz műtárgyasítása felé mutat.

Hajas 1975–76-ban végrehajtott utcai akciói (*Levél barátomnak Párizsba*, 1975; *Utcára a mondanivalóddal*, 1975; *Made in Hungary I. és II.*; *Sorsbemutató*, 1976; *Élő comics-utcai képregény [Utcára a mondanivalóddal II., 1975]*) alkotják a fotóakcióművek műfaji előképét. A művész saját hangja, neve után új médiumot fedez fel magának, a fotót, amely egész pályájának egyik központi művészi eszközévé avanszál. A korai utcai akcióikban a fotó még dokumentációs eszköz, de az akciók médium-reflexív intenciója folytán (melyet a kortárs konceptuális művészet analitikus vizsgálatai motiválnak) a médium és valóság közti naivan instrumentális viszony megkérdőjeleződik, és magának a dokumentációnak a lehetősége/lehetetlensége válik központi témává. Ez a tematizáció persze összetett módon történik, ugyanis a módszertani-ideológiai elemek nehezen felfejthető egységet alkotnak.

Egyrészt a formai kérdések analitikus vizsgálata zajlik az akció során, híven a konceptualista mű médiumkritikai programjához, másrészt Hajas utal a néző és az alkotó paradox viszonyára, és felhívja a figyelmet arra, hogy a konkrét utcai akció csak a fotó mediális közvetítésben, azaz másolatként és/vagy szimulációként közelíthető meg. Mindemellett egy aktivista, a klasszikus és kortárs avantgárdra egyaránt utaló művészeti programot tudatosít a nézőben agitatív felhívások formájában, melyekkel egyfajta implicit politikai akcióprogramot is megfogalmaz.

Az érezhető politikai indíttatás ennek a korszaknak több művében is visszatér; míg a későbbi, érett korszakban a politikai-társadalmi szférára való direkt utalások megszűnnek, illetve teljesen interiorizálódnak a test univerzális szimbolikájában. Földényi F. László<sup>16</sup> ezeket a korai sorozatokat az érett korszak fotóakcióműveivel szemben épp abból a szempontból marasztalja el, hogy túlságosan kiszolgálják egyfajta ellenkulturális, politikai-művészeti ideológiát, s ezen terheltségük folytán nem képesek még azt a „*gátakra nem ügyelő direktséget*” közvetíteni, mely többek között a *Húsfestmények* sajátja. Kritikája mellett azonban kiemeli egy fontos műfaji és módszertani szempontot, mely átvezető hídként szolgál a későbbi alkotásokhoz: a képregényszerű szerkesztéshez való kötődés mozzanatát.

Ezeknek a korai műveknek, de a későbbi fotóakcióműveknek a megértéséhez is segítséget adnak Hajas elméleti szövegei. A *Fotó mint képzőművészeti médium* (1976) című írásában így fogalmaz: „A képen az jelenik meg, amit és ahogyan látok, az identitás témája: a képen hitelesen más lehetek, mint aki vagyok valójában, kísérletezhetek személyiséggel; és a fénykép mint nyersanyag; alapanyag egy vizualitáson túli kontextushoz.”<sup>17</sup> A személyiség módosításának, kicserélésének tapasztalata túlmutat a nyersanyag manipulálásával alkotható konceptuális képen, mert a realitás és annak vizualitáson túli kontextusa is mediális konstrukcióként lepleződik le. Vagyis Hajas annak a felismerésnek ad hangot, hogy a valóság maga az, ami a médium mintájára újraserkeszthető, illetve: „Aki önmagát a médium képére formálja, közvetlenebb kapcsolatba lép a valósággal, mint aki csak használja azt; mert az utóbbi és a valóság között mindig ott marad a közvetítő a médium.”<sup>18</sup> A médium és valóság látszólagos ellentétét felbontó szemlélet az Ént – és az életet – műalkotásnak tekintő expanzív stratégia radikális (médium-elméleti

fogalmakkal kifejezett) formája, hiszen a mediális gondolkodás legfontosabb alapelve a művészet és a valóság közti határvonal „*permanens nyitva tartásának szükségessége*”.<sup>19</sup> A művész önmaga médiumává, vagyis önmaga teremtőjévé és termékévé válik, mert így kíván megszabadulni minden más médiumtól, közvetítő és hordozó felülettől, valamilyen érvényes „közvetlenség” elérése reményében.<sup>20</sup> Hajas esetében a valós jelenletre törekvés, az Én anyagosságát mint médiumot egy érvényesebb valóság elérése felhasználó szemlélet bizonyos értelemben ellent is mond (az elméleti írásaiban ugyancsak megtalálható, lásd fent) a valóságot mediális szimulációnak felfogó álláspontnak. Ugyan Hajas nem volt következetes elméletalkotó, és inkább az elliptikus-lírai fogalmazásmódot részesítette előnyben, de ez a fogalmi konfúzió nem csupán Hajas teoretikus felkészületlenségét jelzi, hanem egy olyan feszültségre világít rá az életműben, ami a *Húsfestmények*ben és a többi fotóakcióműben válik termékeny, de egyben tragikus hangoltságú erővé. A „művész önmaga médiuma” kitéltelt (ami már a saját test elsődleges műtárgyként való felismerését implikálja) ennek a konstruktív feszültségnek a fényében úgy lehetne továbbinterpretálni, hogy a művész egyszerre lép „beljebb”, önmagába, de ugyanezzel a gesztussal ki is vetül magából, hiszen ez nem a közvetítettség felszámolását jelenti, hanem a közvetítettség áthelyeződését, annak belsővé tételét. Vagyis annak az antropológiai jelenségnek a felismerését, hogy az ember önmagát művészeti eszközzé és ugyanakkor műtárggyá téve meghasad, és a művész önmagával mint saját anyagával szemben lesz az alkotás esetlegességének kiszolgáltatottja, egyszerre művi és valóságos.

A médiumkérdésben elfoglalt ambivalens pozíciója Hajas művészeti és esztétikai különállásának egyik jele, mely a korszak avantgárd gyakorlatától is megkülönbözteti. „Az új médiumok – fotó, film, videó – a magyar avantgardisták többsége számára vagy továbbra is egyszerűen kifejezési eszközt jelentettek, vagy az új szellemiség (az avantgarde-hoz tartozás) zálogát. Hajas velük szemben a médium lényegét akarta felmutatni, és az életpraxis számára használhatóvá tenni. Neki a médium egyfajta 'protézis' volt, mely kitágítja ugyan az ego szféráját, de mihelyt szimbiózisba kerül akármilyen élő organizmussal, abban mérgező göcként kezd működni; visszavonhatatlan deformációkat okoz, amiket vállalni kell. Képletesen szólva: a maszk ráé a színész arcára, nem lehet előadás után csak úgy levenni.”<sup>21</sup> Beke László sorai – melyek McLuhan alapján<sup>22</sup> a médiumot a technológia és a test közti metszéspontnak, interfésznek tekintik – már nem a korai fotószorozatok világára vonatkoznak, hanem Hajas érett poétikáját jellemzik. A színész arcára ráégett maszk a művi és valóságos jelenlét elválaszthatatlan (egymás ellentétét destruktívan felbontó) szimbiózisának metaforája, s a *Húsfestmények* működésének találó jellemzése is. Az „égő maszk” képe egyszerre utal arra a mediális mozgásra, ahogy a test mint médium és a fotó mint médium a mű közös síkjában egymáshoz rögzül, de az (ön)destrukció képzeit is felkelti.

Az (ön)destrukció tematikájának megjelenése az életműben a korai fotószorozatok analitikus-intellektuális világától való eltávolodással jár együtt, és annak a végső poétikának az elérését jelzi, aminek értelmében Hajas „*legfőbb képtárgyává teste, s legfőbb témájává a testtől való megszabadulás*”<sup>23</sup> válik. Az 1978-tól datálható időszak művészeti kérdései mind ekkor a központi problematika körül szerveződnek. Az életművön áthúzódó feszültség, vagyis a tiszta jelenlét vágya és a közvetettségnek való kiszolgáltatottság dualizmusa odáig fokozódik, hogy a mű teremtésének, „műalkotásá kényszerítésének” aktusa egybeíródik a pusztítás módszertanával.

Ez a jelenség nem csupán az életmű immanens logikájából következik. A hatvanas-hetvenes évek művészeti kontextusában a testet valamilyen közvetlenség elérésének médiumaként használó alkotói eljárás számos esetben elválaszt-

19 Beke László: *Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében*, in. Uő.: *Médium/Elmélet*, Balassi kiadó-BAE Tartóshullám-Intermedia, Budapest, 1997, 83.

20 „Az az újabb gyakorlat, hogy a művészek a saját testüket használják a művészet médiumaként, arra enged következtetni, hogy ez a képviselés in corpore éppen a testről alkotott, elveszett képekre reagál. A művész saját testén és a saját testével állít elő képeket, hogy eme „valós jelenlét” révén álljon helyt az analóg és mimetikus képek válságában. Saját testiségével (és annak tapasztalatával) egyúttal a testi világot nagymértékben bitoló mediális valóság egyeduralma ellen is lázad.” In: Hans Belting: *Kép-Antropológia*, ford. Kelemen Pál, Kijárat Kiadó, Budapest, 2007, 105.

21 Beke László: *Hajas Tibor és a performance*, Mozgó Világ, 1980/10., 100.

22 vö. Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*, ford. Kelemen Pál, Magyar Műhely Kiadó-Ráció Kiadó, 2005, 19.

23 Szűcs Károly: *Test és Kép. Hajas Tibor kiállítása*, Balkon 2005/6., 11-18., 12.

16 Földényi F. László: *Rompítészlet*. Hajas Tibor: *Húsfestmény IV*, in. Uő.: *A testet öltött festmény*, Jelenkor, Pécs, 1997, 60.

17 Hajas Tibor: *A fotó mint képzőművészeti médium*, in. Hajas Tibor: *Szövegek*, Enciklopédia kiadó, sajtó alá rendezte és kiadta: F. Almási Éva, 2005 (a továbbiakban HTSZ) 292-293. 292.

18 Hajas Tibor: *A fotó: idézet a valóságból*, HTSZ 293-295. 295.

hatatlan a szimbolikus vagy valós (ön)destrukció ikonográfiájától. A bécsi akcionisták, Gina Paine, Bruce Nauman body-art fotóiban és performanszaiban a szubjektum materialitásaként felfogott test a szubverzív és abjekció terepeként jelenik meg. A hatalom által teleírt test erőszakos felnyitása, megtisztítása azzal a lehetőséggel kecsegtetett, hogy az abjekció felszentelő és profanizáló hatásán keresztül helyreállítható egy tiszta, közvetlenebb jelentés, személyes test-tér, az életnek olyan esszenciális rétege, ami mentes a kultúra és a társadalom szimbolikus rendjétől, represszív erejétől. „*A jelenségek belsejének feltárására irányuló és gyakran a testre összpontosított kísérlet sokszor a felnyitás, az erőszak a csonkolás eszközeit használja megjelenítési eljárásaként, így próbálva az abjekció hatásán keresztül megkérdőjelezhetetlen, közvetlenebb jelentést, illetve hatást elérni a befogadóban. Az erőszak mint reprezentációs technika a kora modern és posztmodern színpadon egyaránt a kor ismeretelméleti bizonytalanságára, válságára adott reakció: azt a kulturális késztetettséget fejezi ki, amely a látszat, a dolgok bőre mögé próbál behatolni, és a társadalom sebeibe váj bele.*”<sup>24</sup>

A testet ideologikus referenciáktól mentes térbe átforgácsolni akaró, gyakran a penitencia, az önbüntetés metaforikus vagy direkt eszközeivel dolgozó képzőművészeti és (performansz)színházi gyakorlat Hajas érett korszakában is jelen volt, és a *Húsfestmények* sorozatban is megjelenik. De a „testtől való megszabadulás” mely a „műalkotás kényszerítés” egyik előfeltétele, Hajasnál legtöbbször szimbolikus szinten játszódik le. Akcióinak és fotóakcióműveinek felfokozott képzőművészeti beágyazottsága képtest és testkép azonosítását hozza létre: a képtesten elkövetett roncsolások, bemetszések, vágások a testen elkövetett autoagresszív jelölői. A fotóakcióművek tapasztalata arra figyelmeztet (s ebben rejlik Hajas poétikájának specifikuma), hogy a műben destruktív erővel feszül egymásnak a tiszta jelenlétre törekvő test és a fotótechnika, de mindkettőjük „*akarata fel van függesztve*”,<sup>25</sup> mert a mű játéktere és „létmódja” nem más, mint ez a felfüggesztés, vagyis a művész és saját Cöleme közti hasadás. A felhasznált médiumoknak ez a kölcsönös önfüggesztése jelenik meg az érett hajasi poétika mintaképeként is felfogható képalkotói eljárásban, az öndestrukció kapcsán már említett bécsi akcionizmus fotóperformanszaiban. A Rudolf Schwarzkogler és Günter Brus által kikísérletezett fotószeánszok műfaja mind

motivikus,<sup>26</sup> mind módszertani értelemben a hajasi sorozatok legközelebbi rokona. A konkrét műelemzés előtt ezért mindenképpen érdemes röviden rekonstruálni a bécsiek eljárását, hiszen a *Húsfestmények* és a bécsi fotószeánszok (technikai értelemben) felfoghatóak ugyanarra a képzőművészeti igényre adott válaszként is.

A bécsi művészek fotóperformansza a hatvanas évek happeningjeihez és médiumkonfigurációkhoz képest egy új kategóriát hoz létre: nem egy dramatikus cselekmény folyamatát mutatja be, hanem teátrális eszközökkel létrehozott fiktív szituációt rögzít megrendezett *fotószeánsz* keretében.<sup>27</sup> Schwarzkogler és Brus felfogásában a festés folyamata (*Malaktation*) olyan konstrukciós kényszeret hordoz immanens módon, amely egy zárt műtárgy létrehozására irányul. A konstrukciós kényszeren a test eksztatikus képalkotási lehetőségeinek a festési folyamatba integrálása sem segít, hiszen az eredmény kimerülhet a gesztikus festészethez visszavezető regresszióban. Ezzel szemben a fotográfia médiuma a művészeti folyamat lezárulását akadályozza meg, és egyúttal az akcionista eseményhez való totális hozzáférés lehetőségét is megteremti. Ennek köszönhetően a művész egész figyelmét az akció szcenikus lefolyására összpontosíthatja, hogy létrehozza a performansz tárgyak és szekrétumok (pépes és nem pépes anyagok) szemantikai összefüggéséből felépülő *anyagnyelvet*.<sup>28</sup> Az ilyen fotóakció nem a kép, illetve a reprezentáció elutasítását jelenti, hanem épp ellenkezőleg, a reprodukciós eszköz funkcionális és konstruktív használatát. A film és a fotó technikáinak hangsúlyos használata a bécsi akcionizmus egészére is jellemző volt, vagyis ennek a mozgalomnak az esetében, hasonlóan Hajas művészetéhez, egy dualista poétikáról beszélhetünk. Adott egyrészt az élő, technikailag kiszámíthatatlan, nyilvános, testközpontú előadás (melynek kiindulópontja többek között a Otto Mühl-féle materiálakció), másrészt már a kezdetekben is jelen van a mediális közvetítettségben megfogalmazódó alkotás lehetősége. Ezért írhatja Robert Fleck Günter Brus *Selbstverstummelung* című fotóakcióját elemezve: „*a bécsi akcionizmus semmiképp sem merül ki egyfajta expresszionisztikus, az életet és a művészetet egybemosó létezősmódban, és minden interperitáció kérdéses marad, ami kizárólagosan ebből a nézőpontból elemzi vagy ítéli el. A bécsi mozgalom már kezdetétől fogva rendelkezett a konceptuális művészet és a body-art elemeivel.*”<sup>29</sup>

Hajas képsorozatai illeszkednek az akcionista fotószeánsz kívánalmaihoz, hiszen ezek is a közönség részvétele nélkül, magányos képalkotó rituálé gyanánt, a fényképezőgép igényei szerint komponálódnak. A fotókat készítő Vető János (hasonlóan a bécsi fotószeánszokban közreműködő Ludwig Hoffenreich-hez) egyenrangú alkotónak tekinthető, hiszen az akcióhoz való totális hozzáférést az ún. fotográfiai tekintet teszi lehetővé, így a tényleges akció dramaturgiáját a fotó mint képalkotó médium határozza meg. Sőt Hajas sorozataiban az akció ténylegessége a médiumok önfüggesztése folytán megkérdőjeleződik,<sup>30</sup> vagyis a mediális közvetettség fikcióteremtő erőterében egyszerre valóságosként és műviként jelenik meg. A gátakra nem ügyelő direktséget, melyet Földényi F. László az érett fotóakcióművek specifikumának tart, nem úgy kell érteni, mintha itt egyfajta abszolút prezencia formákat és technikai korlátokat ledöntő önbejelentése menne végbe. A fotósorozatok tökéletesen megtervezett és technikai professzionalizmussal kivitelezett művek, az elkészült fényképekből Hajas szignóval és címmel ellátott tablókat készített, s ez a gesztus a performansz műtárgyasításának igényét, a táblakép hagyományához való termékeny visszakapcsolódást jelzi. A gátak ledöntését a módszertani és szellemi szigor, az artaud-i értelemben vett kegyetlenség teszi lehetővé, de az eredmény nem a korlátként felfogott műalkotás elhagyása, hanem a médiumok közötti mezsgye állandó *bejárása*, egyúttal ennek a közönytiségnek az eseményzerű felmutatása.

26 Hajas fotóakcióművei közül különösen az *Utolsó menet I. és II.* mutatja a bécsi akcionizmus (pontosabban Schwarzkogler hatását, de a *Chöd* című performansz egyes motívumai (gézbe csavart fej) is említhetőek ebből a szempontból.

27 Vö. Justin Hoffmann: *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, Verlag Silke Schreiber, München, 1995

28 Badura-Triska, Eva: *Rudolf Schwarzkogler – Leben und Werk*, Ritter Verlag, Klagenfurt, 1992, 22.

29 Fleck, Robert: *Aktionismus und Konzeptkunst in Österreich*, in: *Identität und Differenz: Eine Topographie der Moderne 1940-1990*, Peter Weibel, Christa Steinle (Hg.). – Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1992, 268-286. 269.

30 Horányi Attila: *Vera Ikon*, in: *Nappali Ház*, 1991/1-2., 96-102., 100.

24 Kiss Attila Attila: *Vérszemiotika: a test kora modern és posztmodern színháza*, Jelenkor, 2005 június, 619-632. 629.

25 Bodor Béla: *Carneval herceg apokalipsze*, in: *Uő.: Már az avantgárda carnevára útott*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2007, 54.