

Moise Gabriella

Debreceni Egyetem

„Az egész testemmel hallok”¹ – Szonorikus testek jelenlét és nem-jelenlét határán²

Németh Hajnal alkotásainak gyakran láthatatlan, jelenlétükben kizökkentett vagy elnémított tárgyai vizuális, aurális vagy testi hiányként manifesztálódnak. Zene, hangok, zörejek áramlanak a kiállítótérben, ezzel, Don Ihde terminusát idézve, alak-jelleget biztosítva a térben fellelhető tárgyaknak, beleértve a látogatók testét is. A hiány szükségszerűen alternatív narratívák, identitások és tárgyak egész sorát idézi meg, hogy egzisztenciális bizonytalanságunkat némileg helyre billenthessük. Németh egyfelől a látható és a tapintható merleau-ponty-i szinergiáján keresztül teremti meg művei pluralizmusát, másrészt pedig a formák, felszínek és belső terek hagyományosan mellőzött szonorikus minőségét aknázza ki Ihde aurális fenomenológiáját idézve. Művei a szubjektum újratemtődésére tesznek kísérletet, ott ahol a hallható, a látható és a tapintható egymásba hatol és egybefonódik.

Németh Hajnal³ műveinek egyik markáns jellemzője a hiányból való építkezés, az elidegenítés, az áthelyezés aktusából fakadó jelentésképzés. Az

¹ Az idézet Don Ihde *Listening and Voice* című könyvéből származik, amelynek szinesztetikus jellege Németh Hajnal művészi koncepciójának tekintetében releváns kiindulópontként szolgál. Ez az észleletek egymásba áramlásában megragadható, a testben és a test által performált jelentésképzés adja elemzésem kritikai alapját is.

² Jelen tanulmány egy korábbi változata eredetileg angol nyelven jelent meg az *Acta Universitatis Sapientiae, An International Scientific Journal of Sapientia University* 4. számában (2011: 75-88. o.), melynek akkori elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg

³ Németh Hajnal kortárs képzőművész 2002 óta Berlinben él és dolgozik. A Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermédia Tanszékén szerzett diplomát 2000-ben. Installációiban gyakran többféle médiummal dolgozik. „Az 1997-2002 közötti időszakot erős narrativitás, a fotó és a videó médiumának párhuzamos és analóg használata, dinamikus művészi jelenlét érzékeltetése, határozott szellemi védjegy kialakítása, a magánlét transzcendenciája és a reklámnyelv adaptációja jellemezte. [...] 2003-tól viszont egyfajta homogenizálódás zajlik le a művek természetében, azáltal, hogy Németh Hajnalt a zeneipar, a kortárs kultúra generációk életét befolyásoló szegmense és a zene mint információhordozó nyelv kezdi foglalkoztatni” (Kürti 130, 131). Egy interjúban Németh arra is reflektált, hogy

alkotások címei, úgy mint a *Bár 24* (2003), a *Gogo 01 – A Közönség Felől* és a *Gogo 04 – Minimális Instrukció* (2004) vagy a *Pillangó I.* (2008), részben igazolják a témával, a kiállított alkotás tulajdonképpeni tárgyával szembeni befogadói elvárásokat, de a címek sugallta benyomások csak időlegesen. Németh különböző médiumokat alkalmaz (fotográfia, videó, hanginstalláció, opera-videó), amelyeket műveiben gyakran társít egymással, hogy aztán összetett módon reflektálhasson magára a művészeti alkotófolyamatra (*Felvételi Szoba* trilógia, 2006; *Air Out*, 2008) vagy társadalmi és kulturális vonatkozású jelenségekre (*Gitárszóló*, 2007; *Kristálytisztá Propaganda – Az Átlátszó Módszer*, 2009). Alkotásai közvetett módon szólítanak meg: elsődlegesen az ismerős, az azonnal beazonosítható kontextus kényelmét ígérik vagy csalóka módon a magas kultúrát megidéző atmoszférát teremtenek, hogy aztán a meghökkentés eszközével leplezzék le mögöttes tartalmaikat. Az elidegenítés eszközével Németh Hajnal a láthatatlan és eltompított, elnémított aurális tapasztalatokat testi, vizuális és hangzóságon alapuló észleletekké transzformálja. A kizökkentés, áthelyezés, áthangolás aktusaival megkérdőjelezi a konvencionális, megszokott jelentésképzést, alakjai feltételezett szerepeit újradefiniálja, eredeti tematikus állásfoglalásai új előjelet kapnak. Ezzel a néző, befogadó alkotással szembeni szerepére is azonnali hatással van, annak identitását is befolyásolja, kérdésfelvetésre kényszeríti. Németh művészete az alkotásokkal szemben támasztott észleleti és konceptuális elvárások és a ténylegesen megvalósított tartalmak közötti résben pozicionálja magát.

„Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya” című, a vizuális kultúratudományok (inter)diszciplináris besorolhatóságát tárgyaló klasszikussá vált tanulmányában, Mieke Bal a vizuális kultúra szerteágazó és vitatott tárgyának érzékeltetésére egy olyan trópust alkalmaz, mely jól szemlélteti Németh Hajnal alkotásainak fentiekben körvonalazott komplexitását, ambivalenciáját is. Bal Louise Bourgeois *Spider* című, 1997-ben készült installációját hívja segítségül a kérdéses tárgy lényegének

az általa alkalmazott zenét és hang-elemeket, a közelmúltban őt hangsúlyosan foglalkoztató tematikus és formanyelvi irányvonalat, John Cage elmélete ihlette. Ennek szellemében művei – az interjúban említett alkotások a debreceni Modemben, 2010-ben megrendezett *2 Dal 1 Vég* című kiállítás keretében szerepeltek – „elsősorban a zene kitágított értelmezésével foglalkoznak, illetve a zaj és – annak hiánya – a csend egymásba forduló és szétválaszthatatlan együttlétével” (Beöthy).

Az elmúlt néhány év, számos rangos szakmai elismerést hozott Németh Hajnal számára: 2010-ben öt másik művésztársával együtt a kortárs magyar művészet népszerűsítését, valamint fiatal művészek illetve művészcsoporthoz munkájának támogatását célul kitűző Aviva Díj jelöltjei között szerepelt; 2011-ben Munkácsy díjat kapott, majd ugyanebben az évben képviselte Magyarországot az 54. Velencei Biennálén, *Összeomlás – Passzív Interjú* című munkájának, a biennále kiállító terére hangolt és kiegészített harmadik változatával.

megragadásához. Az installáció egyik alkotóelemeként Bourgeois egy 18. századi falikárpit darabjait használta fel: „Egy ilyen darabon, amelyik egy puttót ábrázol, az alak genitáliái ki vannak vágva [...]. Ez a kasztrált puttó a többrétegű múltnak egy hege,” (Bal 102) melyet a kora 20. századi francia burzsoá kultúra érzékenysége okán csonkít meg. A falikárpit története az antikvitástól a 18. századon át – ahol az utóbbi tisztelettel adózik az előbbi esztétikájának – a 20. századig ível, miközben folyamatosan átalakult és jelentésrétegekkel gyarapodott, hogy Bourgeois kezei alatt végül egyfajta kultúrtörténeti illusztrációként is szolgáljon. Bal a narratíva láthatatlan és elnémított mozzanatait helyezi előtérbe, amikor úgy fogalmaz, hogy „maga a lyuk mint nem-tárgy vagy valaha-volt-tárgy a vizuális kultúra vizsgálatának elsődleges tárgya [...]. Ez a lyuk egyszerre materiális és üres; látható és vizuálisan lebilincselő, mégis tulajdonképpen semmi sem látszik. A nézés minden egyes aktusa kitölti ezt a lyukat” (Bal 102). Bal hangsúlyosan vizuális megközelítést egy hiányzó és elfojtott narratív komponenssel egészíteném ki, nevezetesen a zeneiség, hang, hangzóság kifejezőeszközeivel, hiszen ezek adják Németh különösen a 2000-es évektől született munkáinak egyik elengedhetetlen jellegét.

A legkézzelfoghatóbb megjelenése annak, amit Bal lyukként definiál Németh Hajnal *Az Évszakok Vége/A Verzió* 2008-as alkotásában érhető tetten, melynek címét Vivaldi versenyművétől, *A négy évszaktól* kölcsönözte.

A mű alapja egy képzeletbeli lemezborító, amely egy nem létező zenedarabot, nem létező tartalommal, egy nem létező hangfelvételen idéz meg. [...] Az installáció, amely ugyanezt a címet viseli, nyolcvan darab hasonló lemezborítóból áll. A borítókön található lyukak egy alagutat alkotnak, amely egyetlen sárga fényforrás felé vezet. (Németh 2008)



1-2. fotó: Az Évszakok Vége – A Verzió (2008); *pseudo lemezek fiktív borítóiban; installáció: 80 lemezborító műanyag tartóban, mdf posztamens, sárga reflector*

Az Évszakok Vége jól példázza a tagadás, törlés vagy éppen a hiány visszatérő gesztusát, amelyet már a cím is sejtet (vö. *Nem En* [2008], *Air Out* [2008], *Kivéve Engem* [2009]). Németh a megkérdőjelezhetetlenül mesteri zenemű popularitására és felhígult státuszára tesz utalást, valaminek a végét, a zárlatát fogalmazza meg. A tömegtermelés mechanizmusát, amely a magas kultúra alkotásaira is hatással van, az arctalan, minden információt mellőző lemezborítók sora jeleníti meg. A borítók több okból sem tudják betölteni a rendeltetésüknek megfelelő szerepet: szoros egymástutániségük miatt szemlélésükkor a megszokottól eltérő, kizökkentett nézőpontot kell felvinnünk, legszívesebben befurakodnánk a borítók közötti résekbe, remélve, hogy néhányuk talán mégis „valódi” és elárul valamit a szerző vagy az album identitásáról.

Németh alkotásai, paradox módon, kísérletet tesznek a nem-tárgy, a hiány megjelenítésére, manifesztálására. A művész tudatosan és következetesen teremt meg azt a „kritikai teret” (Dimitrakaki 269), amelynek keretein belül a szubjektum (*Desney és a Sors* [2007], *Air Out*, *Bár* 24), a társadalmi identitás (*Felvételi Szoba* trilógia, *Gitárszóló*), az ideológia (*Kristálytisztá Propaganda – Az Átlátszó Módszer*) vagy a nem lineáris történetmesélés felforgatott logikájának (*Pillangó, Összeomlás – Passzív Interjú* [2010]) kérdéseit veheti fel. Társadalom-politikai és kulturális témákkal kapcsolatos kritikai állásfoglalását a befogadó érzékszervi tapasztalatainak gyökeres felforgatásán keresztül fogalmazza meg. Zene, hangok és zajok ölelnek körbe a kiállítóterekben, a testek eszközzé válnak vagy éppen a szuperközeliknek köszönhetően elidegenítődnek, zenei hangfelvételek készítésének kulisszáiba tekinthetünk be, ahol kábelek káosza és kakofónia fogad a stúdióban felvett steril és hibátlan végeredmény helyett, elvárásainkat kizökkentő műfajok – opera vagy orgonamű részletek – nem kevésbé váratlan terekben csendülnek fel, aurális és vizuális töredékek sokasága zúdul ránk, a teljesség, a hagyományos narrativitás legcsekélyebb ígérete nélkül. Ahogy azt Judy Lockhead megfogalmazza „A Zenei Tárgy Vizualizálása”⁴ című tanulmányában,

a zene vizualizálásának folyamata felismerte, hogy a látvány fontos szerepet játszik a hangzóság jelentésének definiálásában. [...] A 'vizualizáció' több a pusztá látásnál, sokkal inkább valami 'megalkotása,' ami látható, valami láthatósággal való felruházása. Ez egyben a megragadásban megvalósuló megértést is magába foglalja, ekként a másokkal való 'megoszthatóságot' is. (68, 69)

⁴ Lockhead Don Ihde a hangok, zajok és hallás fenomenológiai vizsgálódását alapul véve, alternatív jelölési módszereket kutat, amelyek olyan további funkciók és jelentések kódolására is szolgálnak, a hangok pusztá rögzítésén és megőrzésén túl, mint amilyenek a „zeneszerző intenciói” (69).

Lockhead az észlelést természeténél fogva szinesztetikusként és tisztának képzelettel, az emberi testet pedig, amely az észlelés alapjául szolgál, Don Ihde elgondolásával egybehangzóan, az „érzéki interkommunikáció” (67) feltételének tekinti.

Németh Hajnal egy további multiszenzorikus gesztussal teszi még inkább megragadhatóvá a művészeti alkotás tárgyát. Nem egyszerűen egyesíti a vizuális és az aurális kategóriáit, mellyel test és elme, valamint tömeg- és magaskultúra szintézisét is megvalósítja; ezek egybefonódásával egyidejűleg ugyanis magát a műalkotás tárgyát is eltörli. Ennek köszönhetően a befogadók a hiány zavarba ejtő érzésével kénytelenek beérni, hiszen elvárásaiknak aligha tud megfelelni a meg nem jelenített tárgy vagy téma. E helyett űrt, beazonosíthatatlan identitású testi jelenléte vagy elhittelenített zenemű részleteket kapunk, hitelt vesztettségük alapjául az eltorzított, ekként felismerhetetlen hangok és zörejek a kanonizált zeneművek fragmentumaiként jelennek meg. Németh a dolgok, tárgyak alakját a tagadás aktusában valósítja meg, ahol az alak itt nem kizárólag vizuális, de Ihde értelmében véve aurális jelleget is jelöl. Míg Dimitrakaki azt állítja, hogy Németh „a videóklipok esztétikáját alkalmazza” (274), addig Perenyi Monika éppoly jogosan nevezi a *Felvételi Szoba* trilógia darabjait „anti-videóklipnek” (14). Ez utóbbi munkáról, valamint a *Gitárszóló* című fotósorozatról Perenyi a következőket vallja írásának bevezetőjében:

Koncepciója [Németh Hajnalé] a produkcióorientált popzenei világ háttérében zajló munkának a dokumentálása. Az egyszerűnek tűnő ötlet messzire visz: a pár perces, zenét, képet és ritmust összeszövő, üdítő filmekre ráhangolódva a valóság és az illúzió kérdéseit érintő felismerésekig juthatunk. (12)

Perenyi kritikai nézőpontját többek között a filmelmélet formanyelvi és műfajspecifikus kérdéskörei határozzák meg, ezért olyan területekre fókuszál, mint a dokumentarizmus, a kameramozgás vagy a mozi dramaturgiája. Tanulmányában ugyanakkor kiemeli az elemzett alkotásokat átható szubverzív felhangokat, mellyel Németh szociokulturális dichotómiák fenomenológiai újradefiniálására törekszik. Ezt a különböző műfajok vagy a vizuális és az aurális tartalmak összekapcsolásával éri el, ahogy Perenyi fogalmaz merleau-ponty-i fogalmakat megidézve, „aktivitás és passzivitás, az érzéki anyag és az intellektuális forma kibogozhatatlanul egybefonódik” (14).

Merleau-Ponty a tapintáson és a látáson alapuló észleletek szinergiáját hangsúlyozza: „[...] a látható beékelődik a tapinthatóba, és minden tapintás virtuális, vagy megelőlegezett látás; hogy tehát nemcsak a letapogató (kéz) és a letapogató (tárgy) között van kölcsönös egymásba hatolás és átfedés, hanem a tapintható és a beléje ékelődő látható között is”

(2006, 152). A taktilis/vizuális észlelés kölcsönösségét Merleau-Ponty a posztimpresszionista, cézanne-i formalizmus és plasztikusság esztétikájának alapelveiből vezeti le. Ezt egészíti ki Ihde, aki – Vivian Sobchack megfogalmazásában – „mikro- és makroészlelési kalandokra” (13) invitál bennünket, különös figyelmet szentelve a hangok, zajok, és zene területeinek, valamint a test és tárgyak hangzóságának. Ihde szerint „nem tanultuk meg hallgatni a tárgyak alakját” (64), ennek következtében pedig az érzékek primordiális szintézisének felfogására való érzékenységünket is elvesztettük, melyet egyébként mint „áramlás és hömpölygés” (64) tapasztalnánk meg. Azzal, hogy szemünkkel a váratlan vagy a nem jelenvaló tárgyat vizsgáljuk vagy fülünkkel az átváltoztatott hangokat hallgatjuk, Németh előmozdítja annak érzékelését, amit Ihde a hangok „alak-jellegeként” („shape-aspect”) definiál (61), amely tulajdonképpen hozzájárul ahhoz, hogy a minket körülvevő valóságot, valamint a világban lakozó testünk a többi testhez és dologhoz való viszonyát megértsük. „Bár elsőre furcsának tűnhet, de halljuk a dolgok alakját” (Ihde 61). Látvány és hangzás, vizuális és aurális konvencionális kapcsolatát Ihde kétszeresen is átértelmezi. A hangok és a zene, amelyek „térbeliségüket tekintve ’gyengék’” (Ihde 58), a tér dimenziójával egészülnek ki, a hangzóság a hagyományosan elfojtott térbeliségével gazdagszik, melynek segítségével saját észlelésünk kifinomultabbá, ezáltal létünk is megragadhatóbbá válik. Másodsorban a vizualitás privilegizált szerepét ássa alá azzal, ahogyan a hangok időbeli áramlása és a dolgok térbeli szimultaneitása egybefonódik, ami hatással van nemcsak a dolgok alakjának hallhatóságára, de a felszínek és belső terek auralitásának észlelésére is.

A tér komplex hallhatóságának tapasztalata hasonlatos ahhoz, amikor egy „vak újra képes látni” (Ihde 64). Ihde egy vak fenomenológiát hallgató diák esetét írja le, aki úgy számolt be a frissen szerzett látás élményéről, mint egy „fokozatos áthelyeződés a korábban minden elképzelhető irányba történő irányultságból és tértudatból egy sokkal fókuszáltabb és előrehaladó irányultságba” (65). Természetesnek tűnik, hogy a mindennapi életben az előre irányuló vizuális észlelés hatékonyra tesz minket létezésünkben. Németh Hajnal munkái viszont épp az egysíkú észlelési módozatok létjogosultságát vonják kétségbe azzal, ahogyan mind a vizuális, mind az aurális egyneműséget és egyirányúságot elvetik. Ez könnyen párhuzamba állítható Merleau-Ponty gondolatával, aki a primordiális észlelés fontosságára hívja fel a figyelmet és Cézanne-nal egyetemben azt vallja, hogy ez az alapja a világ megragadhatóságának, osztatlan és mindenek feletti teljességének (Merleau-Ponty 1964, 15).

A különböző érzékszervi tapasztalatok egybefonódása felruház bennünket a szinesztetikus létmódra való képességgel és megszabadít a

kulturális normák mentén formálódó „vizuális esszencializmus[tól], a vizuálisnak a nem vizuálistól való, tisztaságot feltételező szétválasztását[ól]” (Bal 88). Mind Bal, mind Perenyei hangsúlyozza a különböző észlelési módozatok összekapcsolásának fontosságát. Bal azt állítja, hogy a „látvány maga eredendően szinesztéziás természetű” (93), továbbá ráirányítja figyelmünket arra, hogy a kortárs képzőművészet hogyan képes reflektálni a kritikai gondolkodásban végbemenő paradigmaváltásra, erre példaként James Coleman,⁵ ír videóművész munkáit említi. Perenyi a *Felvételi Szoba* videótrilógiájának szinesztetikus tartalmait térképezi fel: a *Try Me*, a film vizuális formanyelvének ritmus-ütem-mozgás aspektusait ötvözi az aurális komponenssel, „a ritmusra hangolódó (kamera)mozgásával, a jelenségeket



3. fotó: Felvételi Szoba videótrilógia: Try Me (2006); 4. fotó: Felvételi Szoba videótrilógia: Break Free (2006)

letapogató ráközelítéseivel” (14). A trilógia második részében (*Break Free*) „az antropomorf világítótest, ami a kamera közelében helyezkedik el, [az énekesnő] vizuális komplementerévé is válik. [...] [K]ép és hang – egymásra montírozódik, kettőjük duettjéből születik e mű” (Perenyi 15). A harmadik videóban (*Turn Your Lights*), az egyébként egymást kölcsönösen kizáró kategóriák végső összekapcsolásával Németh felszámolja „a képalkotás hagyományos maszkulin (vagyis eltárgyasító, határozottan egy végkifejlet felé tartó) vezérfonal[át], és a vágy új nyelvezetét író feminin (vagyis a célkitűzés nélküli, feloldódó) aspektusá[t]” (Perenyi 16). Ezt részben azzal éri el, hogy kép és hang összhangját összekuszálja, a néző alkalmanként a férfi énekest látja, miközben a női hang hallható.

⁵ Coleman különböző médiumokat alkalmaz – fotográfia, videó, film, diavetítés hangalámondásos narrációval, performansz –, melyek többek között olyan témák feldolgozását teszik számára lehetővé, mint a kép és nyelv jelentésképzési mechanizmusai, kommunikáció és szubjektum kérdései (*Background* [1991–94]) vagy az észlelés társadalmi és történelmi meghatározottsága (*Lapsus Exposure* [1992–94]).



5. fotó: Felvételi Szoba videótrilógia: Turn Your Lights (2006)

Németh kitölti a természetesnek tetsző vizuális-taktilis-szonorikus kategóriáinak oppozíciói mentén keletkező réseket, repedéseket. Hanggal felruházni az egyébként néma létezőt vagy plasztikusságot kölcsönözni a nem jelenvaló testnek rákényszerít bennünket a képiségekben és auralitásában elnyomott szubjektum jelenvalóságának észlelésére. Leginkább tetten érhető ez a művészi szándék az *Air Out* és a *Bár 24* című videókbán. Az elsőként említett mű felütése egy jól ismert Bach zenemű dallamával fogadja a múzeumlátogatót, míg a nyitó képek superközeliben mutatják az orgonaművész akkor még alig felismerhető hátát. [Fig. 6., *Air Out* (2008); videó, 5'] Az orgona szokványos térbeli elhelyezkedése miatt, úgy mint templomok karzata, a zenemű előadója láthatatlan marad, ennek következményeként szubjektumát is bekebelezi a szétáradó zene, a hangszer monumentális mérete mellett pedig eltölpül az orgonista. Nincs hozzáférésünk az előadást kísérő bárminemű zajhoz (a kottatartó igazításának hangja, a kotta lapozása) és testi neszekhez (lélegzetvétel, a ruha susogása), amelyek más körülmények között természetes velejárói egy előadásnak vagy egy koncertfelvételnek, így számunkra az előadóművész testi jelenléte teljesen megszűnik. Az *Air Out* berekeszti Bach III. D-dúr szvitjének második, *Air* (dal, ária) című tételét



6.fotó: Air Out (2008); videó, 5'

nem sokkal az előadás kezdetét követően, azzal, hogy az előadó kikapcsolja az orgona sípjába levegőt pumpáló szerkezetet. Az előadó tovább játssza a darabot, ezért először hamis hangfoszlányok kakofóniájának vagyunk kitéve, hogy aztán az orgona sípjából fokozatosan kiürülő levegőnek köszönhetően magunkra maradunk az aurális űrrel. Egy másfajta „zene” veszi kezdetét, a hangok újra harmóniába rendeződnek. A megszólaltatott hangszerek ezúttal az orgonaművész teste és az elnémított orgona maga, összjátékukat Ihde terminológiáját idézve „a dolgok duettjének” (67) hívhatjuk. A darabot kezdetben az előadó hangsúlyos, már-már zavarbaejtő testi jelenléte kíséri, a képsíkot szinte teljes egészében kitölti az anyajegyekkel tarkított csupasz bőr látványa, az előadóművész hátának egy mélyen kivágott ruhától keretezett közelije. A test ilyen fokú közelsége meggátolja a Bach ária ünnepélyes dallamában való elmerülésünket. A testi intimitás paradox módon elidegenítő, a kényelmetlenség érzetét kelti bennünk, és egyben megnehezíti a megjelenő testrészt azonnali beazonosíthatóságát. Ahogyan később a kamera távolodik, az előadó teste lassan az orgona szerves részeként tűnik fel, eszközszerűsége, dologisága azáltal válik kézzel foghatóvá, hogy az orgonával való kölcsönhatása révén szólal meg. Mara Traumane művészetkritikus és kurátor szerint ez annak köszönhető, hogy „az előadó mindvégig hátat fordít a kamerának,”⁶ ezzel is erősítve a hangszer technikai jellegét, a test organikusságához képest.

[Marshall McLuhan] a médiát és a technológiát az észlelés határainak kiterjesztésére szolgáló protézisnek tekintette, amelyik egyidejűleg természetes képességeinket amputálja. Az akusztikus tökéletességre való törekvésünk miatt például a mozgás elevensége vagy a lélegzet szenved csorbát. Németh ezeket a 'mellékhatásokat' élesíti újjá a zene keretein belül. (Traumane)

A látszólag elhanyagolható testi hanghatások jogosultságának helyreállítása azzal is kiegészül, hogy a testet alak-jellegének játékba hozásával szólaltatja meg. A test szonorikus minősége a vizualitás helyettesítőjeként jelenik meg, test és hangszer duettjének közvetlen hatásaként. Ezt az

⁶ Traumane a *Desney és a Sors* c. videót ugyanennek a testi gesztusnak a megjelenítésére hozza fel példaként. Ez utóbbi munkában ugyanakkor az énekes hátát egy bizonyos távolságból látjuk, ennek köszönhetően tisztább nézői pozíciót tudunk kialakítani a látvánnyal kapcsolatban. Az énekes testi jelenléte kevésbé elidegenített, mint az *Air Out* orgonaművészé, sőt még neve is megjelenik a mű címében. Arca alkalmanként tükröződik a hangstúdió vele szemben elhelyezkedő üvegfalán, igaz sohasem láthatjuk azt teljesen tisztán. Hangja jelenti a legmeghatározóbb személyiségjegyet, annak egyedisége adja meg számára az azonosíthatóság lehetőségét. Ezzel ellentétben az *Air Out* előadója, még ha hangzóságának köszönhetően testi jelenléte előtérbe is kerül, identitása többszörösen szertefoszlik.

összjátékot hagyományosan figyelmen kívül hagyjuk, vagy a tudatos észlelés határain kívül rekesztjük, kulturálisan ugyanis a (zenei) hangzás már-már steril tisztaságát tanuljuk meg értékelni. Németh rámutat „a hallgatás egzisztenciális lehetőségére” (Ihde 67), amelyet nem egyszerűen két test/dolog megszólaltatásával éri el, de azzal is, ahogyan ezt az aurális élményt a vizuális médiumba ágyazza, ezzel valósítva meg a vizuális és az aurális kiazmusát.

A test megszólaltatásának tekintetében a *Bár 24*⁷ is hasonló apparátust mozgat meg, mint az *Air Out*, markáns különbség ugyanakkor az, hogy a test alak-jellegének előhívásához a test önmagával lép kölcsönhatásba, önmaga eszközévé, hangszerévé válik. Az előadó ritmusosan paskolja saját



7.fotó: *Bár 24* (2003); videó, 4'

testét, ezzel egyszerre válik megszólaltató és megszólaltatott testté, így a szonorikus test az érintő kezek gyors csapásai mentén körvonalazódik. Az alak-jellegen kívül a *Bár 24* az érintésen alapuló érzékelést helyezi a középpontba. Németh a tapintható, látható és hallható attribútumok „egymásba hatolásának” (Merleau-Ponty 2006, 152)

pillanatát ragadja meg. Merleau-Ponty tapintható látványa nem pusztán a kamera nyilvánvaló letapogató mozgásának és jelenvalóságának okán elevenedik meg, hanem sokkal inkább az előadó érintése nyomán: a testét borító tetoválások, azaz vizuális narratívák, többszörösen is mesélnek, ahogyan a paskoló kezek akaratlanul is rámutatnak egy-egy képre. „Minden egyes tetoválás mikronarratívája a figura egy nagyobb történetévé áll össze [...]” (Yap 138), amely azáltal is életre kel, ahogyan a test szó szerint is mozgásba hozza a képeket, hasonlóan az *Air Out* organistájának hátán „táncoló” anyajegyekhez.

Németh egy közbülső teret képez videómunkáiban a mozgó képek és a fotográfia álló képei között. A hangok, az érintés, a látvány és a verbalitás együttállása, a filmes időbeliség/narratív linearitás és a térbeliség/képi szimultancitás köztes terében lehetővé teszi, hogy a korábban tisztának és állandónak vélt kategóriák szabadon áramoljanak és egymás

⁷ „A munka címe – *Bár 24* – megfelel a ritmusminták létrehozásához alkalmazott 24 bit alapú vágásoknak” (Yap 138).

karakterisztikus jegyeit átvegyék. A művész által létrehozott tér Merleau-Ponty a világ húsának nevezett trópusát idézi, mely egy igen nehezen megfogható, az egyszerűsítésre törekvő meghatározásnak ellent álló fenomenológiai fogalom. Merleau-Ponty „Az egymásra fonódás – A kiazmus” című írásában maga is többször kísérletet tesz arra, hogy egy letisztult definíciót adjon, miközben sokkal inkább azt tudja megragadni, mit nem nevezhetünk a világ húsának, semmint, hogy ténylegesen mi is az. „A hús nem anyag, nem szellem, és nem szubsztancia. [...] Elem: *általános létminőség*, félúton a tér-idő lokalitások és az ideák között [...]. A hús tehát a lét egy 'eleme'.” (Merleau-Ponty 2006, 158) A hús az, ami lehetővé teszi számunkra hogy a világ szövedékével való szinergiánkat, más testekkel és dolgokkal való együtt-létezésünket felfoghassuk. Önmagunkat az „egymásba fonódás,” „egymásba hatolás,” „átfedés” (valamennyi merleau-ponty-i terminus) testen belüli és testek közötti szövedékében pozícionálhatjuk. Így tehát a hús létezésünk feltétele, „egy általános létmód konkrét emblémája” (Merleau-Ponty 2006, 167).

Németh *Összeomlás – Passzív Interjú*⁸ (2009-2011) című installációja –, amely eredeti megjelenése óta többször is módosult illetve kiegészült – a testi és testek közötti szövedék megvalósulását a tapintható, látható és hallható tartalmak összekapcsolásával éri el. Míg a kiállítóteret a totálkáros BMW



8-9. fotó: *Összeomlás – Passzív Interjú* (2010; *Műcsarnok, Budapest*); *installáció: törött fekete BMW E39 Sedan, vörös és zöld reflektorfény, 6 csatornás hanginstalláció, 24'; három librettó kottaállványon, kék reflektorfény*

⁸ Az installáció eddig négy különböző térben szerepelt – Kiscelli Múzeum (Budapest), MODEM (Debrecen), Műcsarnok (Budapest), 54. Velencei Biennále – mindannyiszor apró helyspecifikus vagy koncepcióbeli változtatások illetve kiegészítések kíséretében. Ez a tény csak akkor nyer fontosságot, ha a kiállított műveket egymáshoz viszonyítva vizsgáljuk. A fentiekben elemzett változatot a 2010. október 9. és november 7. között, a Műcsarnokban megrendezett Aviva díj jelöltjeit bemutató kiállítás keretei között láthatta a nagyközönség. Fontosnak tartom megemlíteni, hogy az első kiállítóteret, amelyben megjelent az *Összeomlás – Passzív Interjú* a Kiscelli Múzeum templomtere volt. A szakrális miliő felerősítette mind az alkotás metafizikai, mind annak szonorikus aspektusait; a távolság és felületek kölcsönhatásában képzett Ihde-féle instrumentális visszhang (Ihde 69) természetesnek hatottak ebben a térbeli közegben.

otromba látványa uralja, az „összeomlás-narratívák” további komponensei – a szemtanúk beszámolóí, a balesetet elszenvedők sikolyai vagy segélykiáltásai, nem utolsó sorban a testük vagy bármilyen más az ütközést kísérő zaj – mind hiányoznak. A narratív kontinuitás hiánya kézzelfoghatóan átítatja az összetört kocsi, mint a feltételezhetően megsérült test metonímiájának, külső és belső terét. E helyett élénk tárul egy 24 perces, kortárs operát idéző audió installáció – mellyel Németh újra egy, a magas kultúrát reprezentáló alkotást hasznosít –, a roncs köré infernális atmoszférát teremtő, élénk színű reflektorokkal, három kottatartón a „passzív interjúk” átiratával, valamint az operaénekesek teret betöltő éteri hangjával. A librettók autóbalesetek túlélőivel készített interjúk feldolgozásai; eldöntendő kérdések, melyek egy kihallgatás forgatókönyvének megfelelően hangzanak el. Ugyanakkor jóval többet sejtetnek, mint amennyire egy feltételezett kérdező szokványos körülmények között betekintéssel bírna. Az installáció metafizikai jelentésrétegére utal a kérdezz-felelek által kirajzolódó determinizmus, az ember sorsszerűsége (Németh 2011). Néhány kérdés ennek szellemében túlmutat a tulajdonképpeni történések megidézésén: „Egyesültünk? Egyek vagyunk? Emberi arccal? / A földön vagy és azon kívül? / Megszületsz és meghalsz?” (Paternák 99).

A test és történetének hiányát az énekesek hangja ellenpontozza. Ihde a hangokban és zajokban rejlő észleleti tapasztalatokat vizsgálta, és állítása szerint nem csak a dolgok alak-jellegét vagyunk képesek érzékelni, de felszíneket, távolságokat és a belső tereket is, amelynek eredményeként egyfajta aurális tér képződik (68, 69). A hangok segítségével behatolhatunk a roncs belső üregébe ugyanúgy, ahogy az autó, utasa vagy maga a baleset hiányos narratívájának repedéseibe is, az áriák „a dolgok vaskos jelenvalóságát” (Ihde 69) konstituálják. A kiállítótér az élet egy alternatív színterévé válik, amelyben a látogató szabadon jár-ke, hogy maga is egy lehessen a teret kitöltő, visszhangzó zene által megszólaltatott testek és dolgok közül. Az installáció színpadszerűsége,⁹ valamint az eldöntendő

⁹ A színpad mint motívum Németh több munkájában is feltűnik. A *Pillangó* c. installációban a látogató a szembehelyezkedés pillanatától fogva, azonnal a képzeletbeli koncert hallgatóságának egy tagjává válik. Nem meglepő módon e mű kapcsán is meg vagyunk fosztva a zenétől illetve bármi mástól, amitől valóban előadássá válhatna az, ami a színpadon történik, mindössze David Bowie képe villan fel időről-időre a színpad hátsó falán. Ahogy azt egy szemináriumi hallgatóm megjegyezte, igaz, hogy sem verbális, sem vizuális kontinuitás nem jellemzi az installációt, mégis miközben a színpadot nézte, a képek staccatóját saját életének esemény-képeivel egészítette ki, s ennek köszönhetően szórakoztatóvá vált számára az alkotás.

A *Kristálytisztja Propaganda – Az Átlátszó Módszer* című installáció a politika és a propaganda megkoreografált mechanizmusait állítja középpontba (ld. 10-11. fotó a túloldalon). A mű befogadása közben az az érzés kerített hatalmába, hogy akaratlanul is célközönségévé váltam a hevesen gesztikuláló szónokok beszédeinek, akik tizenhárom fotón

kérdések által látszólag forgatókönyvszerűen, előre megírt történetek aláássák a hagyományos kronológián alapuló narratívára irányuló várakozásainkat, ahogy kiközösíteni látszik uralkodó és stabil nézői pozícióink is. A szubjektum új státuszra lel a tapintható és a vizuális egybefonódásának felismerésében, míg a szonorikus mindkettőt áthatja és magába burkolja.

A narratíva linearitásának, a test látványként való megjelenítésének, a hangok és zene áramlásának szubverziójával Németh új jelentéstartalmakkal ruházza fel a szöveg/kép/hang kategóriáit. Ezen felül a társadalmi és kulturális gyakorlat miatt eltompult érzékeinket is mozgósítja, elősegítve, hogy olyan észleletek birtokába jussunk, melyeket más körülmények között kizárnánk vagy figyelmen kívül hagynánk. Munkáinak alapos és figyelmes megismerésével a valóság, illúzió, igazság vagy ideológia képzeletével szemben egy megújult befogadói pozíciót tudunk felvenni, amelyből a test lenyomatait is meghalljuk, látjuk a hangok nyomait, mint az identitás megteremtésének alternatív eszközeit.



Figs. 10-11., *Kristálytisztító Propaganda – Az Átlátászó Módszer* (2009); *installáció: 13 poszter, 11 munkavédelmi sisak, vörös reflektor, sztereo hanginstalláció*

Felhasznált irodalom

- . 2006. *A látható és a láthatatlan*. Ford. Farkas Henrik és Szabó Zsigmond. Budapest: L'Harmattan.
- . 2011. „[Crash – Passive Interview/3.](#)” *Hajnal Németh*. (a művész hivatalos honlapja). 2013. szept. 10.

vannak jelen a térben, azonos beállításban, fekete-fehér-vörös reflektorok keresztüzében. A hanginstalláció meghallgatásához a tér, ha nem is mértani középpontját, de mindenképpen központi helyét kell elfoglalni a mennyezet egy bizonyos pontjáról lelógó fülhallgatók miatt, ahonnan céltáblájává válunk a fotókra felírt, alkalmanként erőszakos szlogeneknek, és nem kevésbé erőszakos testi gesztusoknak, melyeket kénytelenek vagyunk egyszerre „hallgatni” az aurális tartalmakkal. Magányos látogatóként – éppen egyedül sikerült megtekintennem a művet – hirtelen felcserélődnek feltételezett szerepeink: egyénből a manipulálható tömeg részévé válok, az önjelölt agitátorok sora pedig verbális és vizuális erejüknél fogva felülkerekednek rajtam.

- Bal, Mieke. 2004. „Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya.” Ford. Csáky Marianne. *Enigma* 41: 86–116.
- Beöthy Balázs. 2010. „[Tematikai szempontok: Interjú Németh Hajnallal.](#)” *Exindex*. 2013. szept. 12.
- Dimitrakaki, Angela. 2005. „Five o’clock on the sun’: Three Questions on Feminism and the Moving Image in the Visual Arts of Non-Western Europe.” *Third Text* 19. 3: 269-282.
- Ihde, Don. 2007. *Listening and Voice: Phenomenology of Sound*. Albany: State U of New York P.
- Kürti Emese. 2011. „Parakomfort: Németh Hajnal munkáiról.” *Hajnal Németh: Crash – Passive Interview 2/1*. (Katalógus). Szerk. Peternák Miklós. Budapest: Műcsarnok Nonprofit Kft.
- Lochhead, Judy. 2006. „Visualising the Musical Object.” *Postphenomenology: A Critical Companion to Ihde*. Szerk. Evan Selinger. Albany: State U of New York P.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. „Cézanne’s Doubt.” *Sense and Non-Sense*. Ford. Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus. Evanston: Northwestern UP.
- Németh Hajnal. 2008. „[End of the Seasons.](#)” *Hajnal Németh*. (a művész hivatalos honlapja). 2013. szept. 12.
- Perenyei, Monika. 2007. „Duett: A ’vágy új nyelvezete’ Németh Hajnal munkáiban különös tekintettel *Recording Room* című videotrilógiájára.” *Balkon* 6: 12-16.
- Peternák Miklós, szerk. 2011. *Hajnal Németh: Crash – Passive Interview 2/2*. (Katalógus). Budapest: Műcsarnok Nonprofit Kft.
- Sobchack, Vivian. 2006. „Simple Grounds: At Home in Experience.” *Postphenomenology: A Critical Companion to Ihde*. Szerk. Evan Selinger. Albany: State U of New York P.
- Traumane, Mara. 2011. „[Air Out.](#)” *Hajnal Németh*. (a művész hivatalos honlapja). 2013. szept. 12.
- Yap, June. 2010. *2 Songs 1 End: Works of Hajnal Németh 2003-2010*. (Katalógus). Szerk. Kathrin Becker. Debrecen: MODEM (Modern és Kortárs Művészeti Központ).