

A HALÁL KIKÉNYSZERÍTETT KÖZELSÉGE

Hajas Tibor utolsó performanszairól

„Az önpusztítást sem tartotta drágának, hogy megtalálja önmagát, és – egy velejéig hazug világban – az legyen, aki” – írta Földényi F. László lakonikus tömörséggel Hajas Tiborról. Egy olyan alkotóról, aki mintha tudatában lett volna annak, hogy rövid élet vár rá, szinte minden, önáldozathozataként is értelmezhető performanszával folyamatosan és készakarva provokálta a halált. Hajasnak a késő Kádár-rendszer, az államszocializmus idején fogant képzőművészeti munkásságát sokféleképpen vizsgálták már, a Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum nemrégiben bezárt kiállításának fókuszában azonban új megközelítés, a tibeti buddhista gyakorlatoknak a hazai neoavantgárd egyik kiemelkedő alkotójára, a body artot és a performanszt meghonosító Hajas Tiborra gyakorolt hatása állt. KELÉNYI BÉLA költő-tibetológussal, a kiállítás kurátorával KRÁLL CSABA beszélgett.

– Mit jelent a kiállítás címéül választott A köztes lét túloldalán kifejezés? A se nem élet, se nem halál állapotát? Azt a transzcendens állapotot, amelyet Hajas Tibor a művészetben mindig is keresett?

– A köztes lét a halál pillanata és az újraszületés közötti szakaszt jelenti a tibeti buddhizmusban, amelyet az úgynevezett *Tibeti Halottaskönyv*, azaz *A köztes lét útmutatása, melynek hallatán elérhető a megszabadulás* című szöveg ír le. A köztes lét fogalma, a *bardo* alapvetően két állapot közötti intervallumra vonatkozik, a *Halottaskönyv* pedig hatféle, az élet és a halál folyamán megtapasztalható három-három köztes létet különböztet meg (az élet, az álm, a meditáció, illetve a haldoklás, a valóság és az újralétesülés *bardója*). A halál pillanatában, azaz a valóság köztes létében megjelenő tiszta fény ad alkalmat az újraszületek ismétlődő körforgásából, a szamszárából való megszabadulásra, s a különböző létesülések (istenek, félistenek, emberek, állatok, éhes szellemek, poklok) berekesztésére. Hajas 1978-ban írott, nézeteit alapvetésként összefoglaló *Performance: a halál szexepilje* című szövege azt a folyamatot írja le, ahogy a művész a performansz révén saját magát kényszeríti művészetének tárgyává lenni, hogy a szexuális erőterben ható halálélmény segítségével műalkotássá válva kerüljön kívül az élet, azaz a test és a személyiség poklának esetlegességén. A vízióját beteljesítő performer

azonban bábuvá, önmaga Gólemjévé válik, amely így életre kelve a tökéletesség poklát kénytelen megélni. Innentől fogva számára „két túlvilág, két pokol mered egymásra”, vagyis sem az élet, sem a halál köztes létében nem talál menedéket. Ezt az állapotot szerettem volna a kiállítás címével kifejezni.

– A kiállítás – mint a katalógus bevezetőjében írtad – „Hajas Tibor életművének utolsó periódusából azokra az összefüggésekre fókuszál, melyekben a tibeti buddhizmus vonatkozásai voltak meghatározók”. Egészen pontosan Walter Yeeling Evans-Wentz híres *Tibeti Halottaskönyvének Hamvas Béla általi interpretációja a Tibeti misztériumokban, ami erősen befolyásolta Hajast. Milyen új felismerésekkel járt ez számára, és mennyiben alakította élete utolsó performanszainak szellemiségét, folyását?*

– Hamvas Béla valójában a *Tibeti Halottaskönyvet* 1927-ben kiadó Evans-Wentz 1935-ben megjelent *Tibeti jóga és szent tanítások* című könyvét fordította le, jobban mondva szerkesztette át. Az 1944-ben kiadott *Tibeti misztériumok* legendás és sokáig csak nehezen hozzáférhető műnek számított. Hamvas az eredeti könyvet önkényesen átértelmezve, két tibeti „misztériumra” helyezte a legnagyobb hangsúlyt: az általa lélek-tűzként interpretált belső hófejlésztés gyakorlatára, a *tummóra*, és a test felajánlásának drasztikusnak ható vizualizációs gyakorlatára, az ego felszámolását általa kivégzésként

leírt elvágásra, a csöre. Hajast is alapvetően ez a két gyakorlat inspirálta. A kiállításon bemutatott munkái között ezeket a tablóra kiválogatott, Vető János által készített fotósorozatok (*Tumo I., Tumo II.*, 1979), illetve az ekkor készült negatívokról kinagyított fényképek, valamint a Bercsényi Kollégiumban megvalósított performanszról (*Chöd*, 1979) készített felvételek, s egy végül nem megvalósult film – amelynek forgatását Vető fotózta végig – részletei jelenítették meg (*Chöd*, 1979).

Hajas vizuálisan semmilyen módon nem kapcsolódott ezekhez a tibeti rituálékhoz, nem is kapcsolódhatott, mivel a *tummo* gyakorlatát illusztráló egyetlen ismert ábrázolás csak nemrég, 2000-ben jelent meg a Dalai Lámák „titkos” templomának falképeit bemutató könyvben. Az emberi test misztikus energiacsatornáinak és központjainak (csakrák) a belső hő fejlesztésében alapvető szerepet játszó rendszerét pedig olyan, a müncheni Bayerische Staatsbibliothek anyagából való képek illusztrálták a kiállításon, amelyeket eddig még sehol nem publikáltak. A csövel kapcsolatos meditáció – amelynek rituáléja, tibeti eredetiből készült fordítása, az egyes szakaszokat illusztráló rajzok, valamint a hozzá tartozó rituális eszközök szintén láthatók voltak a kiállításon – ugyancsak az utóbbi időszakban vált ismertebbé a nyugati gyakorlók számára. Az is nyilvánvaló, hogy Hajas nem is akarhatott a tibeti vizuális hagyományhoz kapcsolódni. *Tumo* című fotósorozatában semmiféle tibetinek mondható motívum nem jelenik meg, annál inkább a bécsi akcionizmus képviselőivel (első sorban Rudolf Schwarzkoglerrel és Günter Brusszal) rokonítható jellegzetes eszköztár: géz, hosszú tűk, injekciós fecskendő, transzfúziós szerelék, villanykörte, átfestéssel és olyan mágikus értelmű jelekkel kombinálva, mint a körbe írt kereszt. A kialvó és felgyulladó fény, a fekete festékkel áthúzott test, majd az üresen maradt kaotikus falfelület a felfelé mutató nyílal egy kezdettel és végponttal rendelkező folyamatot feltételeznek. A köztes képeken bemutatott önmagát feláldozó és szenvedve átlényegülő emberi test megjelenítése azonban a bécsi akcionisták mellett sokkal inkább táplálkozik a haldokló Krisztus vagy a megkínzott keresztény vértanúk ábrázolásainak előképeiből, mint bármilyen keleti tradícióból. Ezért Hajas *Tumo* című sorozatának képeit leginkább Hamvasnak a *tummo* gyakorlatát leíró intenzív összefoglalásával lehetne párhuzamba állítani. Hamvas ugyanis kiemelt részletként kezelte a spermát vezető misztikus központi csatorna, az *uma* világegyetemként való kitágítását, majd újbóli összehúzódsát a meditációban, amelynek során a test energiájának tüze fellobban. Ez a majdhogynem szexuális önkívületnek felfogható folyamat nyilván hasonló intenzitású képek létrehozására inspirálhatta Hajast (lásd még *Kioltás* című tablóját, 1979), amelyeknek verbális előképe a *Szövegkáprázat* (*Sidpa Bardo*) című, ugyancsak 1979-ben készült írásában is megmutatkozik: „Meddig bírom vajon szavakkal, meddig lehetek az imámalmod, sajátomé; meddig bírod te, hogy segíts, stimulálj a bőrömon, idegpályáimon végigsistergő káprázatoddal, hogy izgalmammal nap nap után felkavarhassalak, megrázhasalak, eljuttathassalak az orgazmusig, ami az enyém, amivel én gazdagodom; meddig bírod az élet csillapíthatatlanságát fenntartani, sőt fokozni bennem, hogy visszakapd, hogy a te frekvenciád se csökkenjen; meddig bírod megakadályozni, hogy magamba forduljak, hogy a testemmel való birkózáshoz ne kelljen többé a tiéd?”¹

Hamvas nagy átéléssel írta le/át a csövel kapcsolatos meditációt is, amelynek során az „aszkrétá” saját testét a „túlvilági lényeknek” ajánlja fel véres lakomaként, aminek következtében önmagát „az anyagi káprázat-léttől egyszer s mindenkorra lementszi. A *szamszára*ént kivégzi”. A tibeti gyakorlat során a meditáló azoknak a lényeknek ajánlja fel saját testét, akiknek karmikus adósa, azaz múltbeli tetteinek következményeit akarja kiegyenlíteni. Ami Hajas *Chöd* című performanszát illeti, az előadás alatt majdhogynem teljes egészében elhangzott Hamvas könyvének a csöre vonatkozó részlete, amelynek utolsó egysége a „földi Én kivégzésének szertartása” volt. A felgyulladó kvarclámpa fényében Hajas egy hatalmas, felfelé mutató nyíl előtt térdelve expandert tart kifesztve, majd a szöveg végén nagy dózis magnézium lobbant fel a sötétben. Az esemény – Hajas szempontjából alapvető – elemeinek, a test felajánlásának és kitérésének, a sötétségben fellobbanó, majd kialvó fénynek vizuálisan ugyancsak nem volt köze semmilyen tibeti szertartáshoz (már csak azért sem, mert a szertartás vizuális elemeit a tibetiek képzeletben hajtják végre), ugyanakkor Hamvas könyvében az „anyagi test feláldozásának” leírása nyilván döntően befolyásolta Hajast. Talán jobban tetten érhető ez a hatás a tervezett *Chöd* című film forgatásán felvett képek alapján: az esemény kezdetén Hajas kék festéket ivott, majd az erőfeszítések hatására kihányta. Ez megfelelhet annak a szövegrésznek, amikor a testét felajánló „fekete lakoma” alkalmával a jógi magára veszi az összes lény betegségét, gonoszságát, bűnét és szenvedését: „Ezt a mérhetetlen nyomorúságot képzelj el hatalmas, fekete felhő alakjában, ezt a felhőt szívjad magadba, nyeld le az egészet a boszorkányok és démonok fekete testével együtt.” (A kék festék kihányása megismétlődik a genti Museum van Hedendaagse Kunstban 1980-ban megvalósított performanszában is.) Összegzőként talán annyi mondható, hogy a Hamvason átszűrött tibeti hatáson keresztül Hajas saját addigi tevékenységének mintegy összefoglalását, a halál kikényszerített közelségét látszólag művészetté transzformáló programot valósított meg, valójában pedig a test és a tudat kérlelhetetlen (és esztétikus) felszámolásán keresztül valamiféle abszolútum elérésére irányuló folyamatot („megváltástrip”) ismételt meg újra és újra. A „rövid tisztánlátás” elérését, ahonnan nincsen visszafelé vezető út.

– Egyetértesz Beke László azon megállapításával, hogy Hajas munkái, a *Chöd* és a *Tumo*, e „tibeti gondolkodásmódból átmentett két téma” után folytathatatlaná váltak, mert „olyan emberi és társadalmi tabuk határait lépték át”, amelyek után már nincs tovább, vagy ami van (lett/lehetett volna, hiszen Hajas 1980. július 27-i váratlan, tragikus közúti balesete eleve pontot tett az életmű végére), az kizárólag tilosként értelmezhető?

– Beke ezeket a témákat a makói művésztelepen készített utolsó munkák előkészítéseként értelmezte. Úgy tudom, hogy ezekről még nem született külön elemzés; a létrejöttük után sorsszerűen bekövetkezett halálos baleset miatt ez aligha lehetséges... Másrészt Beke már kezdettől fogva a művész és az interpretátor szoros összefonódásaként (egyfajta Goldmund és Narziss szindrómaként), ebből következően pedig személyes traumaként élte meg Hajas tevékenységét, és halála után is szembe kellett néznie ennek következményeivel. Végző konklúzióként vont le a Hajas Vetővel készített fotómunkáit összefoglaló *Képkorbácsolás* című kötetben (2004), hogy innen, mármint a test, a róla készített fénykép, majd a kép negatívjának széttroncsolásából „már nem vezetett út sehová”. Ugyanakkor a még Hajas életében megírt, de a *Mozgó*

1 HAJAS Tibor, *Szövegkáprázat* (*Sidpa Bardo*), in HAJAS Tibor, *Szövegek* (Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2005), 173.



Hajas Tibor: Chöd. Performanszdokumentáció (Bercsényi Kollégium, Budapest, 1979. december 18.). Fotó: Makky György

Világban már csak halála után közölt, Hajasról szóló első tanulmányában (1980) világosan és egyértelműen kifejtette: „Hajas Tibor művészete nem követendő példa.” Hogy miért, azt a Hajas emlékére 1985-ben megjelent Magyar Műhely-kiadványban úgy fogalmazta meg, hogy Hajas a művészet és az emberi tabuk határait is áttörve próbálja megérinteni az emberen túli tartományokat, még ha ez az érintés halálos lehet is: „Hajas Tibor mindezt tudta és akarta, és a tiltott érintésért pusztulás és totális szabadság lett a jutalma.” De van még valami, ami Beke számára még ezen a totális szabadságélményen is túlmutatott, amit egy Hajassal kapcsolatos, 1992-ben lezajlott beszélgetés alkalmával fogalmazott meg. Eszerint még a 20. századi művész számára is a legfontosabb az abszolútummal, az Istennel való kapcsolat milyensége; választás a tökéletes önátadás vagy a konfrontáció között. Nyilvánvaló, hogy

Hajas az utóbbit választotta. Ez a létérzékelés pedig csakis a hiányból, a nemlét érzéséből fakadhat. De arra a kérdésre, hogy mi van, ha mégis megtalálja Istent, Beke szerint Hajas valahogy így válaszolt: „Ha én megtalálom, akkor a lába elé vetem magam, és szűkölök, mint egy kutya.” Ez ugyancsak az önazonosság teljes eltörlésének vágyára utal. Ebben az értelemben pedig már nem a határ átlépésének tiltása érvényesül, hanem a tilossá levés maga; még ha a művészet köztes létében ez lehetetlennek látszik is.

– „A transzcendencia iránti igényem akkora, hogy az önvesztélyesség nekem nem akkora kockázat, mint a transzcendencia iránti való lemondás” – mondta Hajas. Szerinted tudatában volt Hajas annak, hogy egyes performanszainak veszélyessége akár tragédiába is fordulhat?

– Igen.