

MÜLLNER ANDRÁS

Az első happening

A magyarországi neoavangárd akcionizmus vázlatos története

„[...] mindenképpen tettmontázs.”
Szentjóbý Tamás

„Istentisztelet a valóságához.”
Erdély Miklós

Az első magyarországi happeninget 1966 júniusában mutatták be az aktorok: Szentjóbý Tamás, Altorjay Gábor és Jankovics Miklós.¹ A világ aktuális jelenségeivel való kapcsolattartás szükös lehetőségei miatt véletlennek, mégis sokatmondó

1 Lásd a Mellékletet. Az „anyagínség”, vagyis a szövegek nehezen hozzáférhető volta miatt kénytelen vagyok terjedelmes idézeteket használni, hogy az elemzés követését megkönnyítsem. Az anyagínség elsősorban a szocialista kultúrpolitika „áldásos” tevékenységének, a tiltásnak és cenzúrának tudható be – és nincs másodsorban. Gondolhatnánk, hogy a műfaj törvényszerűségei, az, hogy a happeninget egy-egy előadásra szánták, hogy intenzív jelenléte és részvételt követelt meg előadóktól és nézőktől egyaránt (ez utóbbit annyira, hogy ideális esetben és szándék szerint ezen ellentétek feloldódtak), vagyis a happenerek részéről a sokszorosítással és reprodukcióval (ilyen az írás is) szemben való ellenérzés szintén hozzájárult ahhoz, hogy ma nehezen férhünk hozzá az anyagokhoz. Ez azonban nem így van. A tárgyalt szerzők minden tekintetben és a szó minden értelmében, még azon az áron is, hogy eredeti forradalmi, intézménykritikai elképzeléseiket megcáfolják, „írtak”: mechanikusan rögzítettek, másoltak, sokszorosítottak, felidéztek, vagyis mindent el-

véletlennek tekinthető, hogy egyrészt éppen abban az évben jelent meg az Amerikai Egyesült Államokban Allan Kaprow könyve, az *Assemblage, Environments & Happenings*, az a kötet, amely az akkor alig hét éve ismert műfajt legitimálta, másrészt éppen abban az évben hagyott fel akcióival (egy-két, barátaival tartott közös fellépéstől eltekintve) Rudolf Schwarzkogler, a bécsi akcionizmus legendás alakja.² E két szimbolikus esemény metszéspontjában elhelyezni az első magyarországi happeninget maga is szimbolikus gesztus: arra irányítja a figyelmet, hogy a műfaj intézményesülésének pillanatában ki is múlt. Másképp fo-

követtek, hogy kicsomagolják egyszerűségéből, pillanatából, aurájából, és ezzel megbontsák a happening minden közönségbevonás ellenére zártnak tudott pillanatát.

2 „Miután 1966 elején megcsinálta hatodik akcióját – ha eltekintünk egy-két közös akcióban való részvételtől – Schwarzkogler már csak a elképzelések szintjén dolgozott.” Eva BADURA-TRISKA, *Kunst als Purgatorium der Sinne (Die Konzepte der letzten Jahre)* = Eva BADURA-TRISKA, Hubert KLOCKER, *Rudolf Schwarzkogler (Leben und Werk)*, mit einer Vorbemerkung von Lóránd HEGYI und Texten von Günter BRUS und Hermann NITZSCH, Ritter, Klagenfurt, 1992, 257.

galmazva: a happening az a paradigmatisz műfaj, amely egyszerre van az elemi vitalitás állapotában, ugyanakkor pedig már születésekor halott.

A magyarországi happenereknek a nyugati happeningekről és ezek aktorairól rendelkezésre álló információja igen gyérnek mondható, és ez a tény a szocialista kultúrpolitika cenzurális gyakorlatának volt „köszönhető”. Bár e gyakorlat viszonylag eredményesen fejtette ki romboló hatását, azt azonban nem tudta megakadályozni, hogy beszűrődjön a nyugati művészeti világ kísérleteiből valami, akár egy, az új műfajt többé-kevésbé elítélő újságcikk révén. Így történhetett, hogy *Az ebéd...* szereplői 1966 májusában elolvastak egy cikket a Film Színház Muzsika című lapban,³ és az abban talált Dali-happeningtől indítva megszervezték a magukét.⁴ Ez azonban *Az ebéd...* közvetlen, filológiai azonosítható, szövegekben testet öltő genealógiájának csak az egyik alkotója; a másik nyom Erdély Miklós tanulmányához, a Valóság 1966 áprilisi számában megjelent *Montázs-éhség*hez vezet.⁵ Az a Szentjóbey Tamás, aki a Dali-happeninget mint mintát megnevezte egy Beke László által vele készített interjúban, ugyanott olyan terminológiát használ, amely igazolja Erdély Miklós egy későbbi állítását, mely szerint a „fiatalok” olvasták a *Montázs-éhséget*.⁶ A Szentjóbey által használt terminológia legfonto-

sabb összetevői a „tettmontázs” és „konkrét valóságban való megnyilvánulás”.

Többek között ez az a két kifejezés, amely a magyarországi neoavantgárd akcionizmusnak a klasszikus avantgárral való kapcsolatát bizonyítja. Ugyanis egyszerre jelenik meg benne a művészetből a „valóságba”, az „életbe” való átlépés igénye,⁷ és az ezzel szorosan összefüggő talált tárgy-poétika, amely a picassói és schwittersi kubista kolláztól a duchamp-i dadaista gesztuson keresztül a filmi montázsig mindent magában

6 PETERNÁK Miklós, *Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán*, Árgus, 1991/9-10., 78.

7 „Az új művészet szétépte maga körül a nyomorúság kulisszáit és a rózsaszínű felhőket, belépett a mindennapi életbe, amiből született, és amiért létezik. Ilyen az új művész mint ember, és ilyen az ő munkája, amit ma már, elismerjük, csak jobb szó hiányában lehet művészetnek nevezni. Tehát nem halt meg az új művészet, és mégis, a régi értelemben véve, ma nincs művészet – s egyetlen porcikánkkal sem kívánjuk ennek az úgynevezett esztétikai szépségnek a visszaállítását. Világlátásban és életérzésben fordulóponthoz ért az ember, és ilyen fordulóponthoz ért el alkotása is. A művészetet mint mindennapi életünk feldíszítését tanultuk megismerni, s léteztendenciánk: mai emberségünkkel minél inkább bekapcsolódni a körülöttünk nyüzsgő világba [...] Az ember félt a dolgok realitásától, hazug külsőségekkel takarta el a tetetés egyszerű jelentőségét csakúgy, mint a születés egyszerű jelentőségét. Ékszerekkel díszítette fel a testét, ahogy külsőséges díszekkel rakta tele templomait, gyárait és lakóházait. Elrejtőzött a titokzatosságban. Nem a valósággal, hanem valami valóságon felül állt szemben. Ma csak a magunk képességeivel és az anyag ellenálló erejével számolunk.” KASSÁK Lajos, *A korszerű művészet él = Az izmusok története*, Magvető, Bp., 1972, 28.

3 EMER Mária, *Happening és antihappening*, Film Színház Muzsika, 1966. május 13., 18.

4 BEKE László, *Beszélgetés Szentjóbey Tamással = Szógetető. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*, szerk. PAPP Tamás, Jelenlét, 1989/1-2., 255.

5 ERDÉLY Miklós, *Montázs-éhség*, Valóság, 1966/4.; könyvben: Uő., *A filmről (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, fimtervek, kritikák) = Válogatott írások II.*, szerk. PETERNÁK Miklós, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, Bp., 1995.

foglal. Bár Peter Bürger az avantgárd elméletéről írott könyvében,⁸ arra hivatkozva, hogy „a képmontázs a film alapvető *technikai eljárása*; nem egy bizonyos művészi technika, hanem a médium által adott”, nem kis mértékben ellentmondásos módon *nem tekinti* legitim montázsnak a filmi montázst, sőt a John Heartfield-típusú fotómontázst sem, csak a kubista montázst,⁹ a filmet (többek között Erdély tanulmányából kiindulva) paradigmátikusan a montázsra építő, avantgárd művészetként kezelhetjük. Az Amerikai Egyesült Államokból¹⁰ és Európából (azon belül is többek között Bécsből¹¹) érkező, nagyon megszürt információk hatásán kívül a magyar neoavantgárd akcionizmus kronológia szerinti elődjeként tarthatjuk

8 Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.

9 „Az avantgárd elméletének olyan montázs-fogalomból kell kiindulnia, melyet a korai kubista kollázsok sugallnak. Amitől ez a montázsfajta különbözik a képkonstitúció reneszánsz óta kifejlődött technikáitól, az a valóságfragmentumok képbe illesztése, vagyis azoké az anyagoké, amiket nem dolgozott fel a művész szubjektuma. Ettől viszont a kép egysége mint minden részében a művész szubjektivitása által uralt egész eszméje szétrombolódik.” Peter BÜRGER, *Az avantgárd elmélete*, ford. SEREGI Tamás, kézirat, IV. fejezet, *Az avantgarde műalkotás*, 5. rész, *Montázs*.

10 A 20. század második felében induló amerikai (neo)avantgárdnak (és benne az akcióművészetnek) a klasszikus európai avantgárdval való kapcsolatáról lásd RoseLee GOLDBERG, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, 2001.

11 A hasonlóságokon, motivikus egyezéseken túl az első magyarországi happenereknek a bécsi akcionizmussal való, egyébként nagyon informális kapcsolattal erősíti az is, hogy Galántai György saját bevallása szerint *Az ebéd...* egyik forrása az a Gyémánt László

számon a klasszikus magyar avantgárdot – és a strukturalista montázsra épülő filmelméletet, amely Erdély már említett tanulmányában öltött megfogható módon és provokatívan alakot.

A „művészetszerte mutatkozó montázs-éhség tünete” többek között a legutóbbi időkben a költészetet elborító képek özöne – mondja Erdély. A „montázs benne van a levegőben”. Erdély szerint a film fogja egyesíteni magában a különböző művészeti ágak által kidolgozott montázseljárásokat, a film fogja kielégíteni a montázs-éhséget – persze csak akkor, ha nem húzza le „a realitás illúziójának” terhe. A realitás illúziójának előhívása nem teremt igazi művészetet, ugyanis „régí esztétikai alaptörvény, hogy a kifestett, ember nagyságú élethű szobor nem kelt esztétikai hatást – panoptikumba való”. A montázs valami olyasmi Erdély értelmezésében, ami szemben áll ezzel a panoptikum-hatással; nem hozza létre a realitás-illúziót annak fogyasztói értelmében. A filmezés lényege ugyanis az, amit Kulesovtól Pudovkin idéz, tőle pedig Erdély: a *filmszalag* a filmezés anyaga, nem pedig az *action*.¹² Magyarul a felvétel, a színész játéka, a helyszín mind-mind másodlagosak a filmművészet szempontjából.

volt, aki az akció előtt Bécsben járt, és mesélt Altorjayéknak a bécsi akcionistákról, aztán pedig magát *Az ebéd...*-et is lefilmezte. (A film megtekinthető többek között az Artpool Művészetkutató Központban, illetve az interneten: www.c3.hu/colection/concept/frame.html.)

12 „[A] filmalkotás anyaga tulajdonképpen a filmszalagrészek, és a komponálás módszere nem más, mint ezeknek a részeknek egy sajátos teremtő rend szerinti összeállítása. A filmművészet nem akkor kezdődik, amikor a színészek játszani kezdenek és a fényképezés megkezdődik, hanem akkor, amikor a rendező a kész filmkockák összeállításához fog.” *Uo.*, 97.

Az elsődleges anyag a filmszalag, amelynek pedig a vágó a szakértője. A filmet – mondja a korai orosz strukturalizmuson nevelődött orosz avantgárd filmre alapozó tétel – nem a valóságból és nem a színészből csinálják, hanem kockákból. Ennélfogva a film poétikája ugyanúgy a montázs poétikája is: „Egy jelenségtöredék kiszakítva folyamatából más, lehetőleg kontrasztos környezetbe helyezve föltöltődik, szimbolikus értelmet nyer, ismétlések során szuggesztivitása csak növekszik.” Azonban a „szimbolikus értelem”, amit a montázsban mint új kontextusban a jelenségtöredék elnyer, nem egyértelműen pozitív. Erdély kétféle szimbólumról tud, és a kettő közül kifejezetten csak az egyiket preferálja.¹³ Amelyiket nem, az a patetikus és humortalan szimbólum, ami mást jelent, mint önmaga,

13 „A késő szecessziós, kellemetlen, hatyú alakú szimbólumfogalom valahogy beleépült a montázs testébe, beteggé, használhatatlanná teszi. Azt a képzelődést sugallja, hogy az egymást követő képeknek úgy kell felmerülni, mint ahogy hajdani »ex librisek« angyalai jelentek meg kivont karddal, távolba mutató, intő ujjal, sötét sugaras ég alatt, roskadozva a súlyos tartalmaktól. Tagadhatatlan, a korai montázsokban van ebből a szellemből valami [...] Ezen csodálkozni nem lehet, de a montázsból kioperálni szükséges. [...] A mázsás szimbolikától mindenféleképpen meg kell szabadítani a montázst, hogy visszanyerje elaszticitását, könnyedségét, s nem szabad megengedni, hogy egy kép inkább jelentsen valami mást, mint önmagát, mert azon nyomban megfeneklik lendülete, és a legrosszabb értelemben vett humortalanság pátozzal dagasztott sarában végképp elmerül. De egy jól megválasztott és jól elhelyezett jelenettöredék körül a szerteágazó jelentések, a pillanatnyi sejtések, távoli megfelelések hada támad, amit másképp a látvány asszociációs környe-

és ami egybevág azzal a költői képpel, az allegóriával, amelynek „negatív rekonstrukciója”,¹⁴ vagyis elítélése, a szimbólummal szembeni lefokozása a romantikában, közelebből Goethe, Schiller és később Schopenhauer írásaiban érte el csúcspontját, legalábbis Walter Benjamin genealógiája szerint. Erdély a patetikus, megmerevedett, a konvencionalitás irányába is elmozduló, moralitástól és büntudattól nehézkes „szecessziós” szimbólummal szemben frissnek és hatásosnak gondolja azt a szimbolikusságot, amelyik helyben alakul ki, vagyis a film (a montázs) kontextusában, és nem hozott anyaggal/anyagból él. Ennek a másfajta szimbólumnak az a lényege, hogy „töredék” (Erdély kifejezései: „jelenségtöredék”, „jelenettöredék”), hiszen más kontextusba helyezik, mint ami az eredeti kontextusa volt. Ettől azonban, és ez lényeges, még nem veszti el ontológiai minőségét, a valósággal táplált bensőséges viszonyát, sőt éppen hogy felvillantja ezt a viszonyt – ez adja romantikus értelemben vett töredékességét, szimbolikusságát. Minden ízében valóságos – *valóság* marad. Bár új környezetében jelteni fog („szimbolikus értelem”, „szerteágazó jelentések”, „pillanatnyi sejtések” és „távoli megfelelések” képében), de ez a funkciója másodlagos ahhoz képest, hogy valóság. Sőt valóságossága ruhazza fel őt egy, a megszokottnál potenciálisabb, erősebb jelölőerővel. A film kockái kiemelkednek a jelölők közül, pontosabban fogalmazva nem rendelkeznek azok hátrányaival. Nem hagyták el a valóságot, mint a „hatyú ala-

zetének, udvarának vagy eszmei felhangjainak is lehetne nevezni.” ERDÉLY, *I. m.*, 103.

14 Walter BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete*, ford. RAJNAI László = Uő., *Angelus Novus*, Magyar Helikon, 1980, 129.

kú szimbólum".¹⁵ Hogyan ábrázol tehát a film? „Tiszta realitással”, ami „nem jelent semmi egyebet, mint önmagát”. Ezt, a film kapcsán többek között André Bazin nevéhez köthető (ontologizáló) hagyományt követi tehát Erdély, és ez a hagyomány nagyon is beleillik az avantgárd elképzelésbe.¹⁶ A montázs (amely egyébként Er-

15 „Tudatosítani kell, hogy a jó film nem dolgozik lefordítható absztrakciókkal, mert folyamatot ábrázol, de nem tiszta absztrakcióval, mint a zene, hanem – ha lehet így mondani – tiszta realitással, *mint semmi más* [kiemelés tőlem – M. A.]. »Filmszemmel« rögzített jelenet nem absztrakciója a jelenetnek, mint ahogy a festmény az ábrázoltat elkerülhetetlenül absztrahálja. Egy filmszalagra vett élethelyzet nem jelent semmi egyebet, mint önmagát. Azonban mégis van valamilyen lényegi vonása, »lelke«, amivel kapcsolódik az általánoshoz; azt előcsalogatni, fölismerhetővé tenni a montázs varázslatos feladata.” ERDÉLY, *I. m.*, 103.

16 A fénykép és a film ilyesféle ontologizálásának egyik legtisztább és egyben legellentmondásosabb megjelenése André Bazinnél figyelhető meg (bár magától értetődő, hogy a fénykép megszületése óta ez a médium maga volt a valóság az értékelők szemében). Lásd André BAZIN, *A fénykép ontológiája*, ford. BARÓTI Dezső = Uő., *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, szerk. ZALÁN Vince, Osiris, Bp., 1999, 16–23. Bazin számára „Még a leggyengébb, a deformált, a színtelen, a dokumentumérték nélküli fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos. A fényképalbumoknak épp ezért van olyan ellenállhatatlan varázsuk. Ezek a szürke vagy szépia, kísértetszerű, csaknem teljesen homályba vesző árnyékok tulajdonképp nem is a hagyományos családi portrékhoz hasonlítanak, rajtuk keresztül az élet folyamatosságában, az időben megállított és a soruktól megszabadított embereknek meghökkenő

dély több más tanulmányának is központi kérdése) teljes mértékben harmonizál a talált tárgy poétikájával, a *par excellence* avantgárd poétikával.¹⁷ Illetve, ha pontosak akarunk lenni, máshogy állítjuk fel a párhuzamot: a montázs az új kontextus, a frissen szimbolikus talált tárgy szerepét pedig jelen esetben a „jelenettöredék”, a „jelenségtöredék” tölti be. Bár Erdély jó strukturalistaként nyelvnek tekintette a filmet (ahogy Benjamin az allegóriát),¹⁸ de a fentiek alapján kijelenthető, hogy nem látott ellentmondást az anyag nyelvisége és organikus szimbolikussága között. Sőt ez a nyelv (amely leginkább a film nyelve) talán éppen annyival jobb a strukturalisták saussure-i önkényes nyelvénél, amennyivel a romantikusok némely szövegeiben a szimbólum az allegóriánál: a

jelenlétével találkozunk. S ezt nem a művészet tekintélye, hanem csak a mechanikus eljárás szenvtelensége teheti lehetővé, hiszen a fénykép a művészi alkotással ellentétben nem az örökkévalóságot ragadja meg, hanem csak az időt balzsamozza be és menti meg az elmúlástól. Ebben a vonatkozásban a film a fénykép objektivitásának az idő felé való kiteljesedését jelenti.” (Uo., 21–22.) A tiszta ontologizálás az idézet alapján világos. De miért ellentmondásos Bazin? Mert tanulmánya végén, miután oldalakon keresztül a fénykép és a valóság azonos-sága mellett érvelt, utolsó mondatában (amit a tanulmány szövegétől hangsúlyosan elválaszt) kijelenti: „Egyébként pedig a filmet nyelvnek kell tekintenünk.” Uo., 23.

17 És ezzel együtt Adorno elméletével is, ahol a művészetek határai „kirojtósodásának”, lassú eltűnésének ősjelensége a montázs, paradigmatis példája pedig a film.

18 „Az allegória [...] nem játékos képtechnika, hanem kifejezés mód, ahogyan a nyelv is kifejezés mód, sőt, ahogyan az írás is az.” BENJAMIN, *I. m.*, 131.

nyelven túl is érvényes. Annyira nyelven túli nyelv, amennyire az avantgárd művészetén túli művészet.

Ha most felidézzük a Szentjóbý által használt kifejezéseket, valamint *Az ebéd...* keletkezésének rövid távú és szűken értett hatástörténetét, a Dali-happeninget és az Erdély-tanulmányt, akkor láthatjuk, hogy mindkettővel szoros kapcsolatban áll Szentjóbýék happeningje, igaz, más-más módon. Míg az előbbivel *Az ebéd...* kapcsolata inkább heurisztikus, valamint intertextuális (az előadók átvették Dalitól az underground metaforáját szó szerintivé tevő, azt megérzékítő föld alá vonulást, amikor egy szereplőt maguk közül, Szentjóbýt derékig beásták a földbe, és amikor a happening megrendezéséhez egy pincét választottak), addig a *Montázs-éhség* gondolatai (túl az éhség és az ebéd szemantikai rokonságán) elméletileg alapozzák meg a szóban forgó happeninget, és megfigyelhetők *Az ebéd...* szerzőjének visszaemlékezésében is. Szentjóbý definitív kifejezése, a „tettmontázs” legalább annyira árulkodó, mint az, hogy a művész célja „a konkrét realitásban megnyilvánulni”. Ezt Erdély a filmre így alkalmazta: a film „folyamatot ábrázol [...] tiszta realitással”. E kettőt, a montázs-elvet és a realitás-elvet nem választhatjuk el egymástól. A találttárgyjelleg, vagyis a valóság részvétele a műalkotásban a film esetében a (fény)képek valóságossága, saussure-i értelemben motivált és pierce-i értelemben indexikus jellege által szavatolt, a happeningben pedig az akció „konkrét realitása” által. A film és a happening ezen tulajdonságai biztosítják számukra a kivételes helyzetet a művészetek világában – és a neoavantgárd elsődleges médiumaivá avatják őket mint *közvetlen közvetítőket*. Mert bár attól még nem válnak művészetté, hogy közvetlenül a valóság tárgyai jelennek meg bennük, de attól már igen, hogy a valóságot előbb szétszedik,

majd a montázs segítségével annak darabjait másképp rakják össze – és ettől válnak szándék szerint kritikai művészetté. (Ez persze nem ilyen egyértelmű, hiszen furcsa ellentmondás feszíti ezt az elméletet: a konkrét realitásban való megnyilvánulás és a montázsszerkesztés látszólag két, egymással szembenálló tevékenység. A konkrét realitásban való megnyilvánulás a *közvetített ség kritikája* és egyben *radikális közvetlenség*, a montázs pedig elidegenítő mivoltában éppen hogy nem közvetlen, sőt az össze nem illő elemek révén éppen a közvetítésről szól, azt tematizálja, valamiféle metaközvetítés, vagyis a *közvetlenség* a „realista illúzió” kritikájaként is érthető. Nem feledkezhetünk meg azonban arról, hogy a realista illúzió kritikája a *hamis realizmus* kritikája; elidegeníteni a valóságot hamisan közvetítő médiumtól kell, ez pedig következetesen csak „konkrét” realitás munkába állításával lehet. A konkrét realitásban való megnyilvánulás és a montázs között tehát ezen a szinten nincs ellentét. Bár a montázs első szinten talán elidegenít, amikor „a percepció elemi kereteivel játszik”,¹⁹ a második szinten azonban a montázsban rekonstruált organikus szimbolikusság megteremti a *valódi valóság* érzékelésének feltételeit. Ez a valóság pedig a reveláció erejével hat, ha jó az elgondolás. A reveláció erejével hatni Erdély esetében azt jelenti, hogy helyzetbe hozni: lehetővé tenni a befogadó számára, hogy szabadságát egy „ürességben”, egy „lyukban”, egy utópikus, mert nem létező, de inspiratív „helyen” – a műalkotás terében kvázi művészként értelmezni tudja és gyakorolja. Erdély e korai tanulmányában jól megfigyelhető az a terminológia, amely később újra és újra vissza-

19 Bódy Gábor feljegyzése az *Antiszempon*t című Erdély-film kapcsán. *Filmográfia* = ERDÉLY, A filmről, id. kiad., 303.

tér, olyan vezérszavakkal a középpontban, mint *jelentésköltés, montázsgeisztus, önösszeszerelő költészet, állapotkommunikáció.*)

Erdély egyébként nem csak elméleti szinten járult hozzá a magyar neoavantgárd akcionizmus megalapozásához. Ahogy például John Cage 1952-es akcióját, „cím nélküli eseményét”²⁰ egyfajta proto-happeningnek tartják, úgy Erdély 1956-os utcai akciójára is mint valami ős-happeningre tekinthetünk. Az *Őrizetlen pénz az utcán* című akció az 1956-os forradalom egyik kitüntetett eseménye volt, olyan esemény, amelyben a politikai és a művészeti gondolkodás szétválaszthatatlanul összefonódott. Budapesten ládákat állítottak fel, egy-egy százforintost tűztek rájuk, és egy plakátot raktak föléjük a házfalra, majd ott hagyták őket az utcán, őrizetlenül. A felirat a plakáton a következő volt: „Forradalmunk tisztasága megengedi, hogy így gyűjtsünk mártírjaink családjának.”²¹ Erdély visszaemlékezése szerint ő volt az ötlet gazdája. Az Írószövetség autójával járta az utcákat, és időről időre elzavarta a láda mellé örül szegődő nemzetőröket. Hiszen a forradalom céljaként kitűzött nemzeti szabadság legelsősorban is a szabad egyénben, annak felelős döntéseiben kellett hogy megalapozódjon. A happening nyitott műfajának pedig éppen ez a szabad és résztvevő egyén a célja, kiegészítője és nélkülöz-

hetetlen alkotója. Azontúl ezzel az akcióval mint-ha két lépést léptek volna előre az emberek, akik az őrizetlenül hagyott ládába bedobták a pénzt és továbbálltak. Egyszerre volt ez tiltakozás a kommunista rezsim és a pénz kapitalista abszolutizálása ellen. Azt lehet mondani, hogy ennek az akciónak a tükrében 1956 nemcsak az 1956. októberi Magyarországot jelentette, hanem az 1968-as Párizs idealizmusát is anticipálta. Ami Erdély esetében azért is jó párhuzam, mert amikor 1964-ben kijutott Párizsba, ugyanott folytatta, ahol 1956-ban Budapesten abbahagyta: az utcán névértéken alul kezdett frankot árusítani, és karhatalmilag kellett betiltani a mesterséges inflációt gerjesztő akciót.

Erdély Miklós mellett Szentjóby Tamás volt a magyar akcionista mozgalom fő mozgatója.²²

²² A magyar rendőri szervek tevékenysége következtében Altorjay Gábor 1967-ben disszidált. Szentjóby 1973-ban választotta ezt a megoldást. A III/III-as ügyosztálynak a magyar neoavantgárd ellehetetlenítésében játszott szerepéről lásd a következő weboldalt: www.c3.hu/collection/tilos/images/happening/1.1/2-3.gif. A kelet-európai abszurd egy következő fejezete lehetne annak elemzése, hogy a titkosügynöki jelentések, amelyek révén az elhárítók tudomást szereztek a happening Nyugaton „polgárbotránkozató» gesztusnak”, itthon „a fellazítás politikájának” minősülő műfajáról, tulajdonképpen az első és egyetlen híradások bizonyos akciókról (sőt, előfordulnak köztük elemzések is, hiszen a rendőrök számára értelmezni kellett őket). Ezért jegyzi meg jogosan Eörsi István, hogy kultúrtörténeti dokumentumokként is tekinthetünk rájuk. Eörsi István, *A besúgójelentés mint kultúrtörténeti forrásmunka*, Élet és Irodalom, 2002. nov. 22., 8. Néha az a furcsa helyzet áll elő (és ez is az abszurd része), hogy szövegkritikai szempontból objektívebbnek és hitele-

²⁰ GOLDBERG, I. m., 126.

²¹ PETERNÁK, *Beszélgetés...*, id. kiad., 78-79. Lásd ehhez GYÖRGY Péter, *Erdély Miklós – a szelíd botrány művésze*, Holmi, 1992/8., 1173, valamint PETERNÁK Miklós, *Új médiumok az elmúlt három évtizedben = A második nyilvánosság. Huszadik századi magyar művészet*, összeáll. Hans KNOLL, Enciklopédia, Bp., 2002, 250-251. Mint az a tanulmány egyik illusztrációjaként közölt fotón látható, a nemzetőröket nem mindig lehetett „elzavarni”.

Mint ahogy azt Beke Lászlónak adott interjújában kifejtette, a pop-artos korszaka után nem látott más lehetőséget a hiteles művészi megnyilvánulásra, mint a happeningművészetet. Az első happeninget több is követte, 1967 áprilisában az Írószövetségben (Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Altorjay Gábor, Altorjai Sándor),²³ majd nem sokkal később sor került az *Aranyvásárnap* című akcióra Altorjay Gábor előadásában, Erdély Miklós pincéjében. 1968 folyamán a titkosügynöki jelentések szerint az Egyetemi Színpad adott lehetőséget happeningek megrendezésére, valamint hírek érkeztek a III/III-as ügyosztályra, hogy a happeningek újabb előadásokat terveznek, annak fontolgatásával, hogy elhagyják a happening szót, amely már gyanús a hatóságok szemében,²⁴ és olyan műfajnevet választanak, amely még (ismeretlen lévén) nem tiltható. Jól gondolták, ha „fluxusszerű” mozgással akartak váltani a hatóságot megtévesztendő: a telefonlehallgatások, a csoportbomlasztásra irányuló gyakorlati lépések, az „adminisztratív és operatív intézkedések” már napirenden voltak a Belügyminisztériumban.

Nem véletlen, hogy az egyik legtöbbet emlegetett, noha „közönség nélkül” megrendezett akció éppen a diktatúra szimbolikus idejében helyezte

sebbnek mutatkozik az ügynöki jelentés, mint a baráti visszaemlékezés. Ez utóbbit ugyanis az egykori barát vagy mester kultusza befolyásolhatja. Így terjedt el az, hogy Erdély pincéjében tartották az első happeninget (holott azt Szenes István Hegyalja úti házának pincéjében tartották), és az is, hogy Erdély részt vett az első két happeningben. Ez utóbbit ő maga cáfolta, lásd PETERNÁK, *Uo.*

23 Lásd a Magyar Műhely 41. évfolyama 123. számának (2002/4.) Vita rovatát.

24 Lásd www.c3.hu/collection/tilos/images/happening/1.1/4.gif.

el magát, hogy ezzel egyszerre igazolja és cáfolja képességét az attól való függetlenedésre. Az *UFO* című akciónak van szó, amelynek műfaja a „találka” volt, és amelyet 1968. május elsején, a munka ünnepén realizáltak.²⁵ Bár az időpont egybeesett a felvonulással, ennyiben pedig kihasználta a dátum szimbolikus erejét, de az akciót magát távol Budapesttől, a szentendrei Duna-parton rendezték. Pontosabban ott találkoztak egymással a szereplők; mint az Ladik Katalinnak egy emlékező esszéjéből kiderül,²⁶ hónapokon át tartó levelezésben forrt ki az aztán szándékosan igen konspiratívra tervezett „találka” terve. Szentjóby és Erdély vették fel Ladikkal a kapcsolatot névtelenül, és invitálták őt Budapestre. Ladikot 1968. április 30-án érkeztek budapesti szállodájában üzenet várta, majd másnap autó a szálloda előtt. Mikor kivitték őt (teljes némaságban) a Duna-partra, ott furcsa élőképpel találta magát szemben. Az élőkép, mint azt Takáts József megjegyzi, montázsszerű szerkezetet alkotott, amennyiben elemei (a szereplők cselekedetei, a helyszín, a tárgyak), Erdély egyik terminusértékű szavával élve, „kioltották” egymás jelentését.²⁷ Az egyik rendkívül erős kép a többi között egy „alumíniumfóliába csomagolt emberi test”; ezt a csomagot aztán Ladik kibontotta, és miután kiszabadította belőle Szentjóbyt, együtt elfogyasztottak egy doboz halat. A becsomagolt test pedig motívumértékre tett szert a magyar neoavantgárd akcióművészetben, többek között visszatért még az ún. *Flux-*

25 ERDÉLY Miklós, SZENTJÓBY Tamás, *UFO = Szógettó. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*, vál. PAPP Tamás, Jelenlét, 1989/1-2., 276.

26 LADIK Katalin, *Antracit szájrúd*, Magyar Műhely, 37. évfolyam (1999), 110-111. szám.

27 TAKÁTS József, *Jelentéskioltás*, Pompeji, 1992/2., 17-18.

koncerten is.²⁸ A címmel és az alcímmel való összevetés segíthet abban, hogy „elolvassuk” ezt a becsomagolt testet: egy üzenetet jelent, de nem az űrből érkezőt, hanem a „távoli jövőből”, mint azt Erdély az UFO-ról mint programról szólva egy 1980-as előadásában kifejti.²⁹ Erdély ezen előadás tanúsága szerint Ernst Blochot kiindulópontnak tekintette a maga számára, és pedig éppen abban a schilleri tézisben, amely a művészetet valami olyanak látja, ami a távoli jövőből hoz üzenetet. Takáts tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy az Erdély emlegette Bloch utópikus és re-

ményelvű filozófiájában Schillerre támaszkodott. „Amit itt szépként érzékelünk, egykor igazsággként lép majd eléünk”³⁰ – idézi fel Takáts a schilleri tézist. Schiller szerint a jövőendő „morális” emberéhez az „esztétikai” emberen keresztül vezet az út; abban pedig, hogy a ma „fizikai” emberéből létre lehessen hozni ezt az „esztétikai” embert, egyedül a művészetek segíthetnek, hiszen „Az utat a fejhez a szívnek kell megnyitnia”.³¹ De mire kínál ily módon Schiller megoldást? A diagnózis szerint a kultúra hibájából fakadóan elváltak egymástól a görögység idejében még együtt létező intézmények. Elszakadt egymástól az „állam” és az „egyház”, a „törvény” és az „erkölcsök”, az „élvezet” és a „munka”, az „eszköz” és a „cél”, az „erőfeszítés” és a „jutalom”. „A holt betű helyettesíti az eleven értelmet, és gyakorlott emlékezet biztosabban vezet, mint zseni és érzés.” Ha az intézmények (kultúra, írás, mesterséges emlékezetek) által szétszabdalt világot újraegyesítik, az ember, aki a specializáció által determinálva rabként él, újra szabad lesz.³² Er-

28 Erről bővebben lásd www.c3.hu/collection/tilos/images/happening/1.3/ha1.gif.

29 „Akartam alakítani egy társaságot két, szintén új festőnek számító barátommal, aminek azt a nevet akartuk adni, hogy UFO. Mert a szépséget mi UFO-nak tekintjük a világban. Tehát valami olyan fenomenének, ami értelmezhetetlen, semmivel összefüggésbe nem hozható, de felismerhető. [...] A szépségről annyit, hogy annak van elmélete, annak ellenére, hogy nehezen tárgyalható, méghozzá meglehetősen irracionális elmélete, de az nem baj. Mondjuk énhozzám legközelebb áll – a legjobban megközelíti – ez a bizonyos *Ernst Bloch-féle elmélet*, ami egy utópikus funkciót tulajdonít a szépségnek és a művészi munkának. Ami egy még meg nem levőre [vonatkozik – a szerkesztők betoldása], valami távoli jövőben majd megvalósuló dolognak az üzenete a szépség. Tehát az egy palack, egy fölbonthatatlan palack-postája egy olyan még-meg-nem-nyilvánult, vagy talán soha meg nem nyilvánuló transzcendenciának, ami valamifajta reményt és biztatást ébreszt az emberben arra vonatkozólag, hogy más is van, mint ami látszik.” ERDÉLY Miklós, [A kalocsai előadás] = Uő., *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok*, szerk. PETERNÁK Miklós, Képzőművészeti, Bp., 1991, 198–199.

30 A *Második levélben* például a következőt olvashatjuk: „Hogy [...] a szépséget a szabadság elé helyezem, azt, úgy hiszem, nem csupán hajlamommal mentegethetem, hanem alapelvekkel is igazolhatom. Remélem, meggyőzőm majd Önt, hogy ez a matéria sokkal kevésbé idegen a kor szükségletétől, mint ízlésétől, sőt hogy, ha ama politikai problémát a tapasztalatban meg akarjuk oldani, az esztétikai problémán keresztül kell vennünk utunkat, mert a szépségen keresztül jutunk el a szabadsághoz.” FRIEDRICH SCHILLER, *Levelek az ember esztétikai neveléséről*, ford. SZEMERE Samu = SCHILLER *Válogatott esztétikai írásai*, szerk. és bev. VAJDA György Mihály, Magyar Helikon, 1960, 173.

31 Uo., 194.

32 „Maga a kultúra ütötte e sebet az újabb emberiségen. Mihelyt az egyik oldalon a kitágult tapasztalat

dély esetében a tanulmányokban kifejtett és akciókban, szövegekben, valamint képzőművészeti alkotásokban bemutatott UFO-program, „montázs-gesztus”, „jelentésköltés”, „állapotkommunikáció”, „önösszeszerelő” és „kategorikus költészet” stb. valamiképpen mind egy-egy metafora a szabadság elérésére, annak megmutatására, eseményesítésére, egy történetben – *happeningben* való megidézésére.³³ Míg tehát nála végső soron a mon-

és a határozottabb gondolkodás szükségessé tette a tudományok élesebb szétválasztását, a másikon az államok bonyolultabb óraműve a rendek és foglalkozások szigorúbb elkülönülését, szétszakadt az emberi természet belső köteléke is, s vészes harc osztotta meg harmonikus erőit. Az intuitív és a spekulatív értelem most ellenséges érzülettel oszlottak szét különböző területeiken, ezek *határait* most bizalmatlansággal és féltékenységgel kezdték őrizni, s azzal a szférával, amelyre az ember korlátozza működését, önmagában is oly urat adott magának, aki nem ritkán a többi képesség elnyomásával szokta végezni. Emitt a dúsan hajtó képzelőerő pusztítja el az értelem fáradságos ültetvényeit, amott az absztrakció szelleme emészti meg a tüzet, amelyen melegednie kellett volna a szívnek és lángra gyúlnia a fantáziának.” *Uo.*, 184. (Kiemelések tőlem – M. A.) Mindez Az örömhöz szóhasználatában a következőképpen jelenik meg: „Újra fonjuk szent kötődést, / Mit szokásunk szétszakított. / Egy-testvér lesz minden ember, / Hol te szárnyad nyugtatod. / Milliók ti, kart a karba! / Gyúljon csók az ajkakon! / Túl a csilagsátoron / Él mindnyájunk édesatyja!” Rónay György fordítása. (Kiemelések tőlem – M. A.)

33 Hogy a montázs által lehetővé tett jelentésköltés hogyan segít a szabadság elérésében, arra az egyik legtöbbet idézett példa az 1980-as *Marly tézisek*: „[...] A műalkotás üzenete az az üresség, ami a sajátja. / ... A befogadó ezt az ürességet fogadja el. /

tázs és a jelentésköltés segítségével elérni szándékozott szabadság tematizálása kapcsán idéző-

... A műalkotás helyet készít a befogadóban, amikor üzenetét a befogadó megérti. / ... A befogadó ilyenkor azt mondja: »szép«, ami szintén üres kijelentés. / ... Ilyenkor megjelenik a szabadság érzete, ami semmi más, mint üresség, lyuk a »felismert szükségszerűség« láncolatában: hely. / ... Hely a még-meg-nem-valósult számára. [...]” EEDÉLY Miklós, *Marly tézisek* = Uő., *Művészeti írások*, szerk. PETERNÁK Miklós, Képzőművészeti, Bp., 1991, 128. A *Marly tézisek* inspiratív forrása a szerkesztők által [A tézisek mellé...] címmel ellátott kiegészítés szerint Roland Barthes „Japán-könyve”, a *L'Empire des Signes* (A jelek birodalma), valamint a késő wittgensteini nyelvjáték-elmélet, ahol „nincs jelentés, csak használat van” – ez utóbbi nagyban megalapozta a happeninggel mint formával látszólag elmentéses konceptualizmust. Fontos még megjegyezni, hogy Erdélynél a szabadság realizálása elsősorban nem a kronologikus időben következik be, mert érkezése folyamatos jelen idejű. (Ennyiben nagyon is emlékeztet a buberi folyamatos megváltásra.) Vagyis a montázs által létrejövő jelentésköltés, bár egyfajta „kiüzetés”, de egyben „hely” is „egy magassabb tudatszint számára”. (Vö. ERDÉLY, *Uo.*, 132.)

A szépség és a szabadság témája más megfogalmazásban, az 1968-as *Pop-tanulmányban*:

„28. Pop nem utód – űs. A pop irányzatában a művészet rossz társaságba keveredett. Két felismerhetetlenségig lezúllott istenség társaságában mutatkozik: számfarokkal majomfestőkkel űszemázolt szépség – a prostituált szabadságkisasszonyokkal –, láthatóan kitűnően érzi magát közöttük. Ahelyett, hogy valamely művészeti üdvhad-sereg gondjaira bízna őket, kölcsönkéri beszenyvezett ruháikat, a legjobb körökben minden feszélyeztettség nélkül hordja, olykor nem kis megbotrán-

dik meg Schiller, addig az első magyarországi happening esetében még közvetlenebb, mondhatni

kozást keltve. A hölgyek viszonzásképpen a szolidáris viselkedésért beavatták néhány titkukba. Először is megsúgták: ők, vagyis a szabadság és a szépség, a két isteni eredetű hölgy, egy és ugyanaz a személy. Látszólagos megosztottságuk egyszerű trükk az ellenség megtévesztésére. A képkeretek cellaablakain mint szépség tekint be ártatlan arccal a szabadság, és fordítva: a szabadságért folyó társadalmi harcokban a szépség akart megnyilvánulni mint forma (életforma). A folytonos bújócska, átöltözködés, hirtelen feltűnés, visszavonulás, a sok hányódtatás vezetett a szégyenletes lerongyolódáshoz.

Annyi mindenképpen bizonyos, az utóbbi évtizedekben, különösen a gesztusfestészeti irányzatokban a négyzögletes kép keretein belül egyre nyugtalanabb, végül az anarchikus őrzöngésig menő szabadságvágy háborgott; Pollock úgy gondolta, jó az a négyzet, csak kicsi. Hatalmas csomagolópapírokat terített le tehát nekikeseredetten, kannából locsolta rá a festéket. Szabadnak érezte magát – az a remény fűtötte; ami szabad, elkerülhetetlenül szép is. És még az:

29. a szépség nem lehet korlátja, hanem jele a szabadságnak. Amit a művészet áthághatatlan törvényeinek szokás nevezni, az a legkevésbé se hasonlít egyéb törvényekre: – az a meg nem zavart szabadság természetes rendje. Az ún. formabontók nem a formát, hanem a kereteket akarták bontani, az aranyozott blondel kereteket, mely ketrecben évszázadokig mutogatták a szabadságvágyat, az emberi eszményeket, mint vásárban a gorillát. Gyakran még úgy se.

A türelmetlen pop art suta és riasztó vállalkozásba kezdett: a képkeretből óvatosan kilógatott egy lábat, a kép síkjából egy kezét, a festménybe

„testibb” a viszony, ám ez a testiség összetettebb annál, minthogy megelégedhetnénk a happenerek részéről megmutatkozó radikális Schiller(–Beethoven)-kritika túl gyorsan kínálkozó olvasatával. Ami persze tényleg magától értetődőnek tűnik, hiszen Szentjóbyék épp az *Örömóda* felcsendülése előtt hánytak, rögtön „ebéd” után.

A hányásnak minden bizonnyal megvan a maga kultúrtörténeti hagyománya. Az *ebéd...* közvetlen rokonai a neoavantgárd akcionisták, elsőként talán Allan Kaprow³⁴ (aki említett happening-jét nem valósította meg, ami az akció leírását olvasva érthető: szürrealizmusa gyakorlati megvalósíthatatlanságot ígér), aztán a bécsi akcionisták. Ez utóbbiakról szólva feltétlenül említést érdemel Otto Mühl,³⁵ aki csapatával Dušan Makavejev

beépített hangosbeszélő egyszerre megszólította a látogatót. A művészet elgémberedett tagjaival nyújtózkodik. A szépség szabad akar lenni: ön-maga. Méginkább: a szabadság szép akar lenni – ön-maga – és

30. mindenre vonatkozni egyszer.” ERDÉLY Miklós, *Pop-tanulmány* = Uő., *Művészeti írások*, id. kiad., 35–36.

34 „[...] szüntelenül esznek, esznek és hányanak és esznek és hányanak könyörtelen sárgaságban.” Allan KAPROW, *Assemblage, environmentek és happenin-gek*, ford. HORÁNYI Attila, Artpool – Balassi – BAE Tartóshullám, Bp., 1998, 50.

35 Az első bécsi happening Otto Mühl és Hermann Nitsch akciója. „Az akcióra 1963. június 28-án került sor, a bécsi Perinet-pincében és előtte (Obere Augartenstraße). Az akció címe: *Pszichofizikus naturalizmus*. Alcíme: *A női test elmocsarasítása, három képben*. Mühl forgatókönyve: »1. Az egész [tükrös ajtajú pince előtti utcai] területet besározom. 2. Amikor ezzel elkészültem, a negyedik emeletről egy kredenc zuhan az utcára: lent baltával várom.

1974-es *Sweet Movie*-jában egy orgiasztikus happeninget mutat be. A lakomával egybekötött hányás (amit kiegészít a nyílt színi székelés, vizezés, az egyik szereplő totális infantilizálása, csecsemővé tétele) a polgári utópikus és patetikus hu-

A kredenc tartalma: lekvár, tojás, liszt, vazelin, levendulaillatú púder, 5 liter borszesz, 5 liter ecet, egy liter szalmiákszesz, porcelán és edények. 3. A tükör szétverése. A betört ajtón át a közönség behatol a pincébe és megnézi a *Vénusz elmocsarasítása* című színdarabot. Tartalma: művészileg nincsen különbség sár, ember, rongy, ragasztó, kenyér és cement között. »Nitsch forgatókönyve: »Az akció során olyan testi és leki izgalmi állapotba szeretnék kerülni, hogy képes legyek az excesszusra, az önkívület határán bekövetkező ös-öszönös megnyilatkozásra. Az akció színterét [állati] vérrel fogom leönteni és bemocskolni, majd meghentergek a lucokban. Ezután ruhástól egy frissen vetett ágyba fekszem, és magamra teritem a paplant. A paplan alá a segéddek beleket, széttépett tehéntőgyet, haját és véres meleg vizet dugdosnak és öntenek. Arcomat langyos vízbe mártott vattával megtisztítják a váladéktól. Felakasztom a döglött, megnyúzott báránnyt a pince mennyezetére és meglengetem. Ácskapcsot vágok a fejébe. Cukros vízbe mártott tearózsát rágok szét. Kiköpöm az édes gyümölcshúst. Ütöm, rúgom, pofozom, megkövezem, megkorbácsolom a tetemet. Beleharapok. Leöntöm vérrel, felvágom, és kitépem a belsősegeket. Átadom testemet a nyilvános leöntésnek.«» Derék Pál fordítása.

(Itt köszönöm meg Derék Pál segítségét, aki egyrészt az első magyarországi happening témáját egy irodalomtörténeti program keretein belül nekem adta kidolgozásra, másrészt a cikk megírásakor néhány kérdést, így a bécsi akcionizmusnak a magyar akcióművészet értelmezésében való illetékességét megtárgyalta velem.)

manizmus kritikájaként is értelmezhető. Az aktorok, miután egy emelvényen épp nem cselekvő társaik előtt maguk alá tartott papírra szartak, székletüket diadalmasan a magasba tartva a Beethoven által megzenésített Schiller-költeményt, *Az örömhöz* címűt kezdik énekelni. Az *ebéd...* alatt Pendereczky *Hirosimája* mellett Altorjay Gábor visszaemlékezése szerint ugyanez a zenemű szólt, és a happening itt sem mentes a zeneművet érintő blaszfémiaától: „tűrhetetlen hangerővel” kezdtek játszani a művet, és közben gumíóvszert töltöttek meg rózsaszínű gipszmasszával, hogy aztán karikába kötözve felerősítsék a mennyezetet, és égő gyertyát tegyenek alá, hogy forogjon.

Felmerül a kérdés, hogy mitől ilyen irritáló az avantgárd akcionizmus szemében az a zeneszám, amely a polgárság mint a felvilágosodás örökösének számára mindig is valami utópikus reményt jelentett, olyannyira, hogy mindez ma sem vesztett semmit érvényességéből, gondoljunk az Európai Unió himnuszára. A válasz sztereotipikusan egyszerűnek tűnik, és könnyen hihetőnek: bár az európai polgárság a felvilágosodás örökösének tudja magát, de oly mértékben torzította el az eredeti szándékokat, főként a huszadik század tükrében, hogy a fiatal nemzedékek, különösen az 1968-as számára az apák vállalhatatlanok lettek. A fenti kérdés akkor válik igazán összetetté, amikor felmerül a gyanú, hogy e fiatal nemzedékek viszonya a schilleri eszményekhez nagyon is ambivalens. Hiszen az eddigiekből az derült ki, hogy bár első látásra egyértelmű az elutasítás, jobban belegondolva már nem annyira tűnik annak. Hiszen ha a *kötés apoteózisát* olvassuk Schillernél (*Az örömhöz* például ennek az újraegyesítésnek – uniónak lesz a szimbóluma, és Beethoven közreműködésével a humanizmus himnusza az idők során), akkor onnan nézve több mint ambivalens a happenerek blaszfémiaja. Mert miért

„kötöznek” Az *ebéd*... aktorai? Honnan ered az a mindenre kiterjedő vágy, amely arra sarkall, hogy mindent mindennel összefüggésbe hozzanak? Hogy összekötözzék a tárgyakat és az embereket, aminek folytán mechanikus erők által kapcsolatba lépnek egymással a testek? Honnan ered a vágy, hogy mindent mindennel összekeverjenek, aminek eredményeképpen az anyagok átadják egymásnak jellemzőiket, és az identikus állag csak emlék marad? A happening résztvevői akaratlanul is közel kerülnek a schilleri „újrafonáshoz”, még akkor is, ha a romantikának ezt a patetikus programját a talált tárgy és a montázs avantgárd radikalitásával viszik végbe, és még akkor is, ha tevékenységükben fellelhető ironia bizonyos fokig megkérdőjelezi a pátoszt.

Az újraegyesítésre, vagyis a kategóriáktól és intézményektől való szabadságra irányuló vágy *mutatis mutandis* romantikus, még akkor is, ha ez Az *ebéd*... happenereinek részéről *mindenféle* rendszer és *mindenféle* intézmény alapvető kritikáját jelenti. Schiller (értelemszerűen) nem ment volna el a kanonikus és klasszikus művészet kritikájáig, vagy akár a nyelv metaforikusságára való rámutatásig, és ezzel minden *classis* és *ordo* felmondásáig. Ő a szabadság feltételeit az adott művészi keretek – az esztétika keretei között és annak segítségével gondolta megteremteni. A cél a romantikus Schillernél és a neoavantgárd happenereknél mégis ugyanaz: az elidegenedett tárgyszerűség felszámolása. Keserű Katalin szerint Az *ebéd*...-ben mindez rituálisan megy végbe: „A happening címe – Az *ebéd* – és eszközei – átlát, »talált« tárgyak, kifestés, az étel kihányása, a közönség és tárgyak összekötözése az *Örömóda* hangjainál – rítusra utalnak.”³⁶

36 „»Minden, ami van, tökéletesen különböző elemekből áll«” – mondja az I. varrónó Szentjóbý *Kentaur*

Az „újrafonásra” egy rokon példa a német Joseph Beuys, akinek „társadalmi szobrászata” a kiterjesztés kaprowi elve széleskörű alkalmazásával (zsír, margarin, méz, filc, halott nyúl stb.) a schilleri nagy tervben alapozódik meg, amikor „a művészet expanzióján”, a „képzeleti-esztétikai kreativitás társadalmi kiterjesztésén”³⁷ dolgozik, és a szétszakadt világ újraegyesítésén, ahogy az például eminensen az *Eurázsia* című akciójában megjelenik.³⁸ És valóban, a beuysi anyagkezelést

című filmjében. Happeningje barbár rítusában (a gipsszel, a kötözéssel), ha erőszakosan is, eggyé váltak a tárgyak, emberek, megjelölve, üzenetet hordozva, az egymásrautaltság mozdulatlan, bénító állapotával oldva fel elidegenedést, tárgyszerűséget. A művészet (a happening) az élet eszközeként jelent meg.” KESERŰ Katalin, *A nyelv flörtje a művészettel Magyarországon*, Holmi, 1990/9., 1022.

37 HEGYI Lóránd, *Joseph Beuys „társadalmi szobrászata” és az antiművészet jelensége* = Uő., *Új szenzibilitás*, Magvető, Bp., 1983, 21. Beuyst a schilleri pedagógus megtestesítőjének is tekinthetjük: „Tanárnak lenni, ez az én legnagyobb műalkotásom.” MANUELA GÖHNER, *Rhetorische Ästhetik des Gesamtkunstwerks: Joseph Beuys (Ein Beitrag zur Methode der Kunstkritik aus der Sicht der rhetorischen Anthropologie)*, Athena-Verlag, 2000, 15.

38 „Az *Eurasia* Beuys részéről kísérlet volt arra, hogy megvizsgálja a politikai, szellemi és társadalmi szétválasztottságot, amely a létezést meghatározza. Központi motívuma a »kereszt megosztása« volt, amely Beuys számára az embereknek a római birodalom óta létező megosztottságát szimbolizálta. Egy fekete táblára felrajzolta az embléma felső részét, és akciók sorozatán keresztül haladt előre, hogy »megfordítsa a történelmi folyamatot«. Két kicsi fakereszt feküdt a padlón, mindegyikben egy-egy stopperóra, és hátul egy halott nyúl volt kife-

látjuk viszont Az *ebéd*... aktorainak materiális tobzódásában: kenőszappan és fogkrém, légyfogó és toll, gipsz és festék, rothadt afrik és rothadt rafia. De ugyanúgy lehet hivatkozni a kötözés elterjedt motívumára is, amely áttétel nélkül mutatja be az összefonás-összefonódás vágyát; olyan áttételesség nélkül, ahogy a földbe ástott Szentjóby is „szó szerint” underground helyzetben volt. (Akkor persze, ha lehet „szó szerint” venni valami olyat, ami a szószerintiségre hivatkozik és azon keresztül reprezentál – ez nem a metafora kioltása felé, inkább annak további metaforizálása felé visz. Földbe ásni valakit azzal a céllal, hogy e kép *egy az egyben*, maradék nélkül megjeleníti a „földalattiságot”, vagyis az undergroundot, hasonló ahhoz, amikor a deixisnek, azon belül is például a metakommunikációban alkalmazott kinyújtott mutatóujjnak minden másnál erősebb jelölőfunkciót tulajdonítunk. Holott az esetek többségében egyáltalán nem egyértelmű, hogy mit kell nézni: az ujjat, vagy azt, amire az mutat, nem beszélve arról a maradéktalanul soha ki nem küszöbölhető gyanúról, hogy a mutatóujj tulajdonosa csak figyelemelterelés céljából, magyarul irodalmilag, metaforikusan nyújtotta ki a kezét, és valójában a másik kezével van valami álságos – *szó szerinti* célja.) Az *ebéd*... kötőzése, amikor is spárgát használnak „kilószám-

sítve vékony botok segítségével. Ahogy megszólaltak a stopperórák, Beuys fehér port szórt a nyúl lábai közé, hőmérőt dugott a szájába és belefűjt egy csőbe. Aztán átment egy földön heverő fémtányéron, és nagy erővel belerúgott. Beuys számára a kereszt kelet és nyugat, Róma és Bizánc szakadását jelenítette meg; a félkereszt a táblán Európa és Ázsia kettéválását; a nyúl a kettő közti közvetítő; a tányér pedig a nehéz és hideg transzszibériai út metaforája.” GOLDBERG, *I. m.*, 150.

ra”, Szentjóby más akcióiban is visszatér.³⁹ Schillernél és Beuysnál az „újrafonással” együtt jár, pontosabban annak első és egyetlen eszköze a művészet. Schiller romantikus, esztétikába ágyazott pedagógiaeszménye figyelhető meg a kon-

39 „Szentjóby: Van is róla fénykép, ha érdekel. Ez tulajdonképpen nem sikerült. Egy kísérlet volt, olyan értelemben kísérlet, hogy egy nadrágot vittem a karon, találkoztam egy fényképezéssel, a zsebemben volt egy doboz cellux, és leültünk a Vigadó téren a Corso presszó teraszára és mondtam, hogy akkor most csináljunk egy akciót fényképezőgépre. Ott ültek körben a vendégek és akkor én a nadrággal és a cellux szalaggal, illetve az asztallal és a székekkel meg a hamutartóval, terítővel és saját magammal, tehát a kezemmel, arcommal egy ilyen izét...

Beke: Kötést...

Sz.: Kötést, mondjuk úgy, csináltam, amit sorba fényképezett az a fiú, de hát egyrészt maga az akció nem volt egy épületes dolog, tényleg semmi különösebb tartalma és jelentése nem volt, inkább egy ilyen értelmetlen cselekvéssorozat volt, amiben azért volt homályosan valami fölépítés annyiban, hogy először leragasztottam a nadrágot a bútorokhoz, illetve a székekhez, asztalhoz meg saját magamhoz, és aztán elvágtam. Szóval ennyiben volt egy ilyen epikus vagy egy dramatizált része vagy fölépítése, de valóságos és lényeges tartalma nem. Illetve hát, mondjuk még a nadrág, mint pop objekt, ahogy megjelent ott a levegőben egy asztal és egy szék között, az mondjuk talán még érdekes lehetett, de a fényképek azok nagyon gyengén sikerültek. Rossz időben voltak felvéve, és így tovább.

B.: Ahogy észrevettem, ez a ragasztószalag-motívum később nagyon határozottan vissza is tért neked, tehát menj ki autóval és ragaszd [...] (a beszélgetés folytatása nem maradt meg)” BEKE, *Beszélgetés...*, id. kiad., 262.

ceptualizmusban, konkrétan például Szentjóbynál, aki (igaz, több mint ironikus) grafikonját az 1973-as párizsi biennálén állította ki, és amelynek segítségével kimutatta, hogy „2030-ra a világon minden ember művész lesz, a Föld *Művészeti Bolygó*vá válik”.⁴⁰ Erdély Miklós éveken keresztül folytatta tanítványai körében kreativitás-fejlesztő gyakorlatait. De elég, ha az egyébként rendkívül radikális jelelméletnek tartott *Marly tézisek* vagy a *Pop-tanulmány* befejező sorait Schillernek a szépről és a szabadságról szóló, fentebb idézett sorai mellé helyezzük, hogy lássuk a (milyen más szót is használhatnánk) kapcsolatot.

A történetnek ezen a pontján azonban kisebb-fajta ellentmondásba ütközünk. Joggal merül fel a kérdés, hogy nem lesz-e radikálisan montázszerű, vagyis ellentmondásokkal terhelt a magyar akcionizmus azon története, amelyet egyszerre akarunk magyarázni a schilleri esztétikával és az avantgárd montázssal. Hiszen míg ez utóbbit (Walter Benjamin és Peter Bürger után) az allegóriával rokonítottuk, amelyre az aura-vesztettség, a szervetlenség, az eredeti kontextusból való kiszakítottság és mindezek következményeként a mechanikusság jellemző, addig az előbbi az allegória elutasításáról híres, legalábbis annak a szimbólummal való összevetésében. Látható azonban, hogy a furcsa ellentmondás allegorikus struktúra és szimbolikus töredék, vagy másképpen (kissé talán leegyszerűsítve az ellentétet) nyelv és nyelven túli között magában az Erdély-tanulmányban is jól nyomon követhető. Ez az ellentmondás az Erdély Miklós-féle montázst belülről feszíti – de nemcsak azt, hanem azontúl a happeninget és mindenféle neoavantgárd akcióművészetet. Tudniillik a nyelv és annak feltétele, az ismétlés és az ismétélhetőség mint olyan alap-

vetően nem fér össze a montázs szimbolikus, a valóságban megalapozott, pillanatnyi, töredékes és szervesnek beállított jellegével.⁴¹ Ennek ellenére az ismétlés elmaradhatatlan tényező a montázs kialakításában, hiszen a jelenettöredék az ismétlés révén válik nyelvvé, jelrendszeré. Ennek hangsúlyozásába Erdély nagy energiákat fektet.⁴² Az ismétlés az a „relé”, amely a valóságból jelet csinál, úgy azonban, hogy az furcsa módon megmarad valóságnak, amely „nem jelent semmi egyebet, mint önmagát” – vagyis egyszerre ökonomikus és nem-ökonomikus. Erdély, Szentjóbý és a többi neoavantgárd „kecske” úgy akar „jólakni” (nyelvet beszélni, művészetet csinálni), hogy közben az anyag, amihez nyúlnak, ne változzon nyelvvé, struktúrává, hanem megmaradjon „káposztának”, vagyis „valóságnak”. Walter Benjamin szerint ugyanez az ellentmondás jelent meg annak idején az allegória és a szimbólum ro-

41 A szimbólumot mint villámcsapást, amelynek romantikus képét Benjamin Creuzertől idézi (*I. m.*, 132), az avantgárdban és annak elméleteiben felváltotta a technikai metafora, a fénykép és a film, amelyek működésében azonban a fény ugyanolyan alapvető szerepet játszik, mint a romantikusoknál. Lásd André Bazin már említett tanulmányát, valamint azt a széles körben elterjedt nézetet, amely szerint a fénykép organikus, motivált és pierce-i értelemben véve indexikus, ennyiben pedig nem jel, hanem maga a valóság. Köszönhetően annak, hogy a leképezettről érkező fény materiálisan beleégeti annak képét – vagyis *öt magát* a filmbe. Tehát, szól a következtetés, a fényképen a valóságot látjuk viszont.

42 „Az ismétlésnek minden ifjúkorát élő művészetben, a sajátos jelrendszer kialakításában elsődrendű szerepe van. [...] Az ismétlés zenei vagy balladai alkalmazása tehát jó szolgálatot tesz a montázs kifejező erejének.” ERDÉLY, *I. m.*, 101.

40 TAKÁTS, *I. m.*, 19.

mantikus szembeállításakor,⁴³ és jogosan gondolhatunk arra (akár függetlenül a benjamini parabolától, amelyben a barokk szomorújáték a Benjamin-korabeli expresszionizmust és a modern avantgárd törekvéseket jelentette allegorikusan⁴⁴), hogy az avantgárd, csakúgy a „történeti”, a „klasszikus”, mint annak újabb verziója, örökölte ezt az ellentmondást. Azonban mindez meglepő módon nem okozott fennakadást. Magyarul a pillanatnyiság, a valóságosság, a reprezentáció-ellenesség vagy a (kaprowi happening-előírásoknak megfelelő) ismételhetetlenség, illetve (mindezen verziókat egy általánosabbal összefoglalva) a *je-*

lenlét igénye egyszerre jelentkezett az elméletileg mindezeket lehetetlenné tevő eljárások, technikák alkalmazásával, és itt a forgatókönyvekre, az állandóan munkába állított archiváló és tömegkommunikációs médiumokra, és az olyan, egyszerű mechanikus ismétlésre szolgáló eszközökre lehet gondolni, mint például a pecsét vagy az indigó. Már az első magyarországi happeningnél ott volt egy 8 mm-es kamera. A szervezők (cáfolva a neoavantgárd reprezentáció-ellenességét terjesztőket) meghívókat küldtek szét, a Tükör című lap olvasói pedig Kamondy László újságíró cikkén és Zaránd Gyula fotós képein keresztül értesülhettek az eseményről. A sokszorosítás a továbbiakban sem maradt ki az akciókból, és azok legbensőbb motívumai közé tartozott. Hajas Tibornak a hetvenes években végzet performanszain állandó fotósként volt jelen Vető János, aki személyében és gépével egy kiküszöbölhetetlen törést vitt még a közönség nélkül végrehajtott Hajas-akciókba is. De gondolhatunk azokra az egyszerűen „önccsonkítónak” nevezett előadásokra, melyeknek egyikén Hajas közönség előtt saját arcát addig kvarcolta, amíg arról hámolni nem kezdett a bőr. Paradox módon itt sem egy, a művész testén realizált ismételhetetlenségről van szó, hiszen az akció addig zajlott, amíg az egyik felháborodott néző megelégtelte az előadást, és „interaktivizálódott” – lekapcsolta a kvarclámpát. Nem Hajas teste volt tehát az előadás központja, hanem a szituáció. Sőt maga a nyelv, hiszen Hajas csak megérezkítette, mondhatni saját testén „metaforizálta” a szólást: „ég a pofáján a bőr”,⁴⁵

43 A neoavantgárd Erdély megismétli a romantikus Creuzer ellentmondásos szimbólum-felfogását, amelyben az egyszerűség totális pillanata szépen megfér a növekedés organikus metaforáival. „Nincs más mód valamit megvizsgálni, mint szétszedni azt. Nincs más mód a felismert igazságot kifejezni, mint a szétszedett valóságot a felismerés ihletésében újra összeállítani. De a fizikából is tudott dolog, ha valamit szétszedünk, nem lesz többé az, ami volt. A művész emiatt kénytelen különbözni a tudóstól, mert végtelenül sokrétű kutatását az egészre való emlékezéssel, a teljesség iránti ragaszkodással végzi, minden töredéket az egységre vonatkoztatva fog fel. Analitikus munkáját így eleveenség kíséri, a születés, a növekedés, az életelv összes vibráló törvényeit önmagában érzi és segítségül működni engedi.” E „növekedő” metaforák és egy csillagjel után, a tanulmány utolsó, befejező részét így kezdi: „A montázs rendelkezzen a rémület gyorsaságával, mintha az utolsó számbavétel lenne, a föl ismerő tudat kapkodása véglegesen meghatározó egybevetés.” *Uo.*, 104.

44 Lásd ezzel kapcsolatban BÜRGER, I. m., IV. fejezet, *Az avantgarde műalkotás*, 4. rész, *Benjamin allegória-fogalma*.

45 Ez a fentebb már említett, kimondottan nyelvi reflexió, a nyelv alapvető metaforikusságára való rámutatás jelenik meg *Az ebéd...* underground szereplőinek föld alá vonulásában, vagy abban, hogy kötöznek, „kapcsolatot” teremtenek a közönséggel stb.

egészen addig, amíg ezt a közönségből valaki magára nem vette, és ezzel a „magára vétellel” tulajdonképpen megosztotta, sokszorosította a szimbolikus pillanatot (amelyet olyannyira hajlamosak vagyunk, főleg, ha „már” a művész testéről van szó, egyszerinek és megismételhetetlennek gondolni).

Erdély 1984-es *Ásványgyapot* című előadásán a pecséttel manipulált, és egy metaforizáló folyamaton keresztül az izolációt, az akciók izolált, „elszigetelt” pillanatát tematizálta, pecsételte meg, és ha az avantgárd elszigeteltségét tekintjük, akkor egyszerre ironikusan (amely ironia a fennállót érintette alapjaiban) és önironikusan. Tudniillik éppen nem lezárta, hanem (a Hajas-Vető páros munkásságához hasonlóan) megosztotta és sokszorosította a pillanatot, amikor a különböző anyagokat és tárgyakat (ásványgyapotot, egy Proust-kötetet, tintát, saját szövegét egy gépelt lap formájában) egy metaforikus folyamatba bevonta, minőségeiket e retorikailag értendő tükrös folyamat során felcserélte, és ezzel radikálisan megkérdőjelezte az identitásukat, nem kímélve önéletrajzi önmagát sem. Az *UFO* című akció „előadásakor”, bár nem volt közönség, de az akció folyamatában végig fotóztak a szereplők, ez a gesztus pedig már magában az akcióban hasadást idézett elő, eltávolított, *jelenetté* változtatta a *jelenléte*t, és beállítássá az intenzív pillanatot. Mondhatni, egy tág értelemben vett „írassá” alakította azt át, abban az értelemben, hogy megvonva tőlük egyszerűségüket a jeleneteket technikaivá és sokszorosíthatóvá tette. Ez a technikai sokszorosítás ellopta az akciótól a szimbólum to-

talitását, a pillanat egyszeriségét, és már születésekor ismétléssé alakította át. Sőt, még csak azt sem mondhatjuk, hogy a szimbólum megelőzte volna önnön ismétlését, és (a fény szemantikai körébe tartozó metaforákkal élve) egy pillanatnyi fellobbanás után a kárhoztatandó ismétléssel mintegy kihuny, kialudt volna. Fényét – szimbólum-értékét, egyszeriségét, elsőségét,⁴⁶ újdonsá-

46 KAMONDY László, *Meditáció az első hazai happening-ről (Ebéd. In memoriam Batu kán)*, ZARÁND Gyula fotóival, Tükör, 1966, szeptember 13., 10–12. Nem csak Kamondy László nevezte „az első hazai happening”-nek *Az ebéd...*-et, a képzőművész szakma is ezen a véleményen van: [...] tehát a 66-os volt az első ilyen akció” BEKE, I. m., 256; „Ugyanebben az évben került sor a két legelső magyarországi happeningre” KOVALOVSKY Mária, *„Jég és aszály közt játszi évszak”. A hatvanas évek = A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet*, összeáll. Hans KNOLL, Enciklopédia, Bp., 2002, 192; „A költészet felől a képzőművészet területére érkező Szentjóbý (St. Auby) Tamás 1966-ban Altörjay Gáborral rendezte meg az első magyar happeninget *Az ebéd. In memoriam Batu kán* címmel” ZWIKL András, *A neoavantgárd jelentkezése – az Iparterv, a Szüreenon és Balatonboglár* = ANDRÁSI Gábor, PATAKI Gábor, SZÜCS György, ZWIKL András, *Magyar képzőművészet a 20. században*, Corvina, 1999, 180; „[1966.] Június: *Az ebéd. In memoriam Batu kán*. Altörjay Gábor, Erdély Miklós, Jankovics Miklós, Szentjóbý Tamás happeningje. (Erdély Miklós pincéjében [a happening valójában Szenes István pincéjében zajlott – M. A.]. Az első magyarországi happening)” BEKE László, *Dátumok a magyar avantgarde-művészet történetéből, 1966–1979*, Művészet, 1980/10., 20; továbbá a C3 honlapján található koncept-gyűjtemény, amelynek kronológiája említi *Az ebéd...*-et: www.c3.hu/collection/concept/frame.html.

Ezt nevezi Keszérü Katalin „a nyelv flörtjének a művészettel Magyarországon”, vagy másképpen „nyelvűjításnak”, illetve az arra irányuló „konceptuális kísérletnek”.

gát, határ-szerepét és esemény-jellegét minden történés utólagosan, egy ismétlő struktúrában kapja. Ennyiben bármiféle művészettörténeti esemény *happening*, vagyis megkésett történés, más szóval, ahogy arról már volt szó e tanulmány elején, önnön vitalitását ismételve gerjesztő folyamatos kimúlás.

Kronológiailag tekintve a magyar akcióművészet szimbolikus végpontja Erdély Miklós halála lehet, ami 1986-ban következett be. Ezt a végpontot azonban csak (a fentebb már tárgyalt) „szimbolikus” értelemben veendő időpontként ildomos jegyezni. Nem is pusztán azért, mert (irodalomtörténetileg nézve a dolgot) egyáltalán nem beszélhetünk végpontról: az 1986-os év a magyar, posztmodernnek nevezett próza kiemelkedő fontosságú éve is egyben, és a két esemény találkozása a magyar neoavantgárd posztmodernben való továbbélésének és idézésének biztosítéka is.⁴⁷ Mivel azonban a kronológiától terhelt művészettörténetre jellemző elsősorban, hogy időpontokat és határokat intézményesít (vesz szimbólumértékűnek), ezért nem feltétlenül ez utóbbi érv tűnik a

legalkalmasabbnak arra, hogy az 1986-os évet ne értsük másnak, többnek, mint pusztán szimbólumértékűnek. Elsősorban azért érdemes ezt az évet csak szimbolikusnak tekinteni, mert a magyarországi neoavantgárd akcionizmus egy olyan tanulssággal szolgál, amely nem fogadható meg egyszer, hogy aztán ne legyen többé rá gondunk, ha lezártuk a korszakot. A tanulsság a szimbolikus eseményszerűségről (a totális pillanatról, az intenzív és maradéktalan jelenlétről, az agitativ művészi tudat hiánytalanságáról, és ezeken túl mindarról, amit ezek az időtől megkövetelnek, vagyis ami ezeket az időben megalapozza: egybeesésekről, egy pillanat vagy egy korszak kezdetéről, végéről és lezárhatóságáról stb.) szól *kritikai* hangon. Ezt a kritikus tanulsságot egyrészt érdemes, másrészt viszont a lehetetlennel határos megfogadni, hiszen nincs számunkra (és tegyük hozzá: az újat, a változást, az eseményt, az akciót, a happeninget törvénné emelő neoavantgárd számára) csábítóbb, mint a szimbolikus eseményekben való gondolkodás. Ha azonban egyfelől minden újra, minden eseményre, legfőképpen pedig magára a (neo)avantgárdra igaz az, hogy „elavul, mert lényegéhez tartozik a megdöbbenés”⁴⁸ (kit érdekel – kérdezhetné valaki – ma már a nyílt színi hányás?), úgy másfelől az is igaz, hogy a fent tárgyalt, Walter Benjamin-i értelemben vett nemtermészetes, technikai és allegorikus szerkezete okán a neoavantgárd esemény szervesetlen, üres és jelentésnélküli, ebből következően pedig lezárhatatlan. E szervesetlenség és nyitottság magát az értelmezést érinti, és arra nézve a helyes kontextus, a helyes határok (legyenek azok idő- vagy térbeliek) megtalálásának és helyreállításának lehetetlenségét hordozza magában. E lehetetlenség alle-

47 „[...] ezek a poétikai jellegzetességek nem előzmény nélküliek: a *Szógettó* című antológiát (a hatvanas-hetvenes évek magyarországi neoavantgárdjának fontos szövegeit összegyűjtő kötetet) társszerzőként jegyző Kukorelly Endre több ízben is pontosan mutat rá arra, hogy a nyolcvanas éveken belül 1986 utáninak nevezett etap »rejtett hagyománya« Erdély Miklós, Szentjóby Tamás, Hajas Tibor és mások – egyébként nem mindig »irodalomszerű« – munkásságában található meg.” CSUHA István, *Hátra és előre. Vázlat az újabb magyar próza történetének korszakolásához*, Korunk, 1992. Lásd még KUKORELLY Endre, 666 999, 2000, 2000. április, 54.; MÉSZÁROS Sándor, *A kritikus olvasó. Esterházy Péter műveinek recepciója 1986-ig*, Alföld, 1989/1., 43.

48 „Az allegóriák elavulnak, mert lényegükhöz tartozik a megdöbbenés.” BENJAMIN, *I. m.*, 156.

góriájáért nem kell messzire mennünk: magunk elé idézhetjük a figurákat, akik hideg paprikáskrumplit esznek, aztán termoszból sós melegvizet isznak, és végül kihányják az ételt, bele egy műanyag zsákba. Ez a „természetellenes” *recycling* (a valóság, a talált tárgy, vagyis az étel visszaforgatása és egy másik paradigmában való újraserkesztése, másképpen az avantgárd rekontextualizáció) a neoavantgárd montázsszerkesztés folyamatának és egyben a montázst értelmező befogadónak az allegóriája lehetne. Mindig akad egy mutatóújj, amely az események természetes folyását természetellenessé változtatja, megnyitja a zárt(nak tudott) helyet, kifordítja a tartalmát, és ezzel elidegenítő formát ad annak, amit megemésztetlen, tehát figuratív és familiáris formában ismernek csak.

MELLÉKLET

„Az ebéd (In memoriam Batu kán). A happening egy kertben, ill. egy XV–XVI. században épített, állítólag kinzókamrának használt, boltíves pincehelyiségben történt. A kert előteréből egy tízméteres lugas vezetett a lejáráthoz. A lugas elején babakocsi fogadta a résztvevőt, benne két foszlásnak indult baba feküdt, egymás nyakába borulva. Kiérve a sűrű lugasból, a happening másik kezdeményezője, T. [Szentjóby Tamás – M. A.] fogadta a meghívottakat. Derékig földbe ásva gépelt, mellette egy ásó, amit kötelek kötöttek össze a szemben levő porolóval. A kötél végén lábos lógott, benne egy élő csirkével, ezt ő a földből néha felhúzta majd visszaeresztette a spárga segítségével.

A gépelő mögött gyerekkocsi lángett.

Ezután a résztvevők [sic] lementek a pincébe vezető lépcsőn, ahol sötétség fogadta őket. Egy

nagy erejű, sztereoeerősítő berendezés lámpái szolgáltatottak csak valami fényt. Mintegy tizenöt perces, idegesítő, sötétben való várakozás után a hangszórókból felhangzott Pendereczky Hirosimája, a felismerhetetlenségig eltorzítva és összeszabdalva, frenetikus hangerővel... Mihelyt a zene véget ért, elől, a mozgásra szabadon hagyott részen, egy asztalon álló vázában felgyújtottunk egy csokor rózsát. Az égő rózsacsokor most már bevilágította kissé a helyiséget. Elöl két személyre megterített asztal állt, rajta a váza és egy ételhordó. Ketten ültünk az asztalnál, két, a penésztől vastagon beborított szecessziós széken. A háttérben ember nagyságú keret állt, jobbra tőle jég-szekrény, fölötte rozsdás biciklikerek függött, közepén álló órával. Kétoldalt kellékesládák, közepén egy szék. A közönség mellett rothadt rafiával a falra erősítve penészes szék, rajta lyukas, kék edényke. A csirke a lábosba kötözve ott hevert az asztal mellett. Ruházatunk teljesen közönséges volt, zakó, fehér ing, nyakkendő, fejünkön zöld napellenző. Hasonlóképpen volt öltözve J. [Jankovics Miklós – M. A.] is, a harmadik, aki a rózsák elége után bekapcsolta a világítást. Mint később kiderült, az egyik fő hiányosság a kevés fény volt. Eközben a mikrofon, a hangszóró – s végig az egész happening alatt – működött, felerősítve és visszhangosítva a legkisebb zörejt is. Többek szerint a hanghatás volt a happening egyik fő erőssége, bár eredetileg nem szántunk ilyen jelentős szerepet a berendezésnek.

Hozzáláttunk az ebédhez. Hideg paprikáskrumplit ettünk. Közben én felálltam, és beindítottam a keréken lévő ingaórát, amelynek az volt a tulajdonsága, hogy ha a kulcsot kivették belőle, nagy gyorsasággal elkezdtek a mutatók körbejárni. Az óra nem volt preparált, ez természetes tulajdonsága volt. Később, a kulcsot visszahelyezve, megállítottam az órát. A happening alatt több-

szőr megindítottuk majd leállítottuk. Az óra finoman bűgött s a biciklikerekkel együtt pörgött a saját tengelye körül is. Tovább ettünk, miközben néhány ötletszerűen elhelyezett és beállított ébresztőóra csörögni kezdett. T. megpróbált a csirkébe erőltetni egy kis paprikás krumplit, majd a rikácsoló állatot a mikrofonhoz rakta, s a csőr találkozása a mikrofonnal gőzkalapács hangerőséggel zengett a teremben. Az ebéd befejeztével ittunk egy termoszból. Ezután nagy nylonzsákot vettünk elő, és hányni kezdtünk a zsákba. Ez nem ment túl simán, az öklendezés felerősített hangjai betöltötték az egész pincét. T. most bele-tette a csirkét a zsákba, és az egészet a fejemre húzta, majd szöget vert a tányérokba. Én a ládából három pár fehér glaszékesztyűt vettem elő, amit közös erővel a kerethez állított J. kezére húztunk. A továbbiakban képtelen vagyok az időrendet betartani, ettől kezdve összezavarodik az egymásutániség; a cél, az életben maradás elmos-ta a sorrendet. Jobbára csak azokra emlékszem, amit magam tettem a felszínen maradásért, ettől kezdve külön váltunk a cselekvésben, de továbbra is egységben voltunk az elgondolásban. Taglót vettem elő, és a terítéket az asztallal és a székekkel együtt igyekeztem összezúzni. J. keretéről levettünk egy kis fekete retikült, őt magát pedig fogkrémmel kentük be. A kis táskában két fehér egér volt, ezt egy, az első sorban ülő nőnek adtam. Később az egerek ide-oda jártak a részvevők között, néha előre dobták hozzánk, ilyenkor visz-szaadtuk őket. J. arca elé rohamsisakot erősítet-tünk, és odakötöttük őt a kerethez. Az összetört asztalra most biciklikereket és két rozsdás rollert állítottunk, ezeket összeerősítettük, úgy, hogy a két roller kormányrúdja közé szorult a kerék. Ké-sőbb valaki a »Sehova sem menő roller« szobrának nevezte el. Kenőszappant vettünk elő, és be-kentük vele az alkotmányt, ugyanígy J.-t is. Fog-

krém is került a kerékre. Ezután nagy mennyisé-gű tollat vettünk elő, és a levegőbe szórva, bebo-rítottuk a rollert és J.-t, s az alkotmányra állítot-tuk a csirkét. A maradék tollat a részvevők közé dobtuk, akik azt visszahajították, majd mi újra csak közük szórtuk: Légyfogó papirokat vet-tünk elő, ezeket hosszadalmas munkával szét-húztuk, és szertedobáltuk. Közben a hátsó sorok-ban a részvevők gyűjtogatni kezdtek, a tüzet egy locsolókanna segítségével eloltottam. T. gipszet kevert, piros és kék festékekkel színesítette. A gipsszel bekentük J.-t és megdobáltuk. Gipszet dobtunk a falra és a közönségre is. Bokaig álltunk a festéktől beszíneződött vörös tollban. Rózsaszínű gipszmasszát kevertünk, s megtöltöttünk vele egy óvszert, aminek hatására a gumi erősen megnyúlt. Közben sztereoe erősítéssel felhangzott Beethoven IX. szimfóniájának Örömdája, tűrhetetlen hangerővel. A megnyúlt, rózsaszínű óv-szert egy nagy karikába kötöttük, aláerősítettünk egy égő gyertyát, s a mennyezetre függesztettük a forgó szerkezetet. Az ezután következő negyed-órát, mely a merülni akaró eksztatikus hangulat fenntartásával telt el, alig tudom hitelesen leírni.

A munka még egyszer felgyorsult, T. tárgya-kat, szék- és asztallábakat függesztett a mennye-zetre és a falra, egy nő cipőjét gipsszel megtöltve, a kerethez kötve, a roskadtan álló J.-hez erősítet-te, a sisak mögé tollat tömött. J. fejére öntöttem a maradék gipszport, még erősebben odakötöttem a kerethez. T. lerántotta a falra erősített penészes széket (amit valaki az ott levő egerekre és száraz-jégre célozva a »Megfagyott egerek oltárának« nevezett el). J. mellett fehér gyolcsént lógott a fel-akasztott abrosz. Rothadt afrikot szórtunk rá, ki-lószámra spárgákat kötöttünk a kerethez és J.-hez, a csirke J. nyakában lógott, spárgákat kötöz-tünk a mennyezetre lógó tárgyakig, a tárgyaktól J.-ig, J.-tól a részvevőig, összekötöttük őket egy-

mással, J.-vel és a pincével, kevesen voltunk a kö-
tőzéshez, ketten próbáltunk hatvan embert ösz-
szekötni, J.-vel a sorok között botorkáltam, mikor
T. összetörte a villanykörtét és sötét lett.

Vártunk.

Mozdulni kezdtek. A kijáratot odafent a baba-
kocsikból, a porolóból és egy kályhából emelt ba-

rikáddal eltorlaszolták. Később a felszabadult ki-
járaton át megindultak a résztvevők a pincéből.

Tisztogatva magukat áthaladtak a lugason.

E. M. [Erdély Miklós - M. A.] szerint T.-vel és J.-
vel frontról érkező, kiégett tekintetű katonákhoz
voltunk hasonlóak. Magam sem éreztem más-
képp."⁴⁹

49 ALTORJAY Gábor visszaemlékezése = TOLNAI Ottó, *Néhány megjegyzés Bori Imre A legújabb magyar lírá-
ról című írásához*, Új Symposion, XXXIV (1968),
12-13. Az utolsó bekezdéséből egyértelműen kiderül,
hogy a happeninget Altorjay Gábor rekonstruálja.