

Pernecky Géza

SZERETETTEL ÉS SZABOTÁZZSAL

A „neoizmus”

1988 tavaszán egy rotaprintás nyomású képes újságot hozott a posta, a *Punchline*-t. Mottója – az ítélet órájának a lapja – már előlegezte a tartalmát. Nehéz lenne felsorolni, hogy mi minden volt itt sok-sok képpel és kevés, de annál hatásosabban szedett szöveggel pellengérré állítva. A kapitalizmus, a militarizmus, a nacionalizmus, az apartheid, az atomipar, a csillagok háborúja, a Coca-Cola... és így tovább. A jellegzetes gomba alakú felhők között maradt még egy kis hely a egyház, a *Playboy* magazin és a mosószeres (felirat a dobozon: Zyklon B) elítélésére is.

Az újsághoz egy levél volt mellékelve. Finom tónusú büttenszöveg, előre nyomott kerettel, amely egy talizmánláncot ábrázolt egy kis plakettel. A plaketten az amerikai címer sasmadarához nagyon hasonló heraldikai jel, egy kiterjesztett szárnyú denvér volt látható, és a következő felirat: *Alternative Tentacles*. A *Punchline*-t lapozva aztán az is kiderült, hogy ez az állat a „*Cultural Terrorism*” terjesztésére alakult *Alternative Tentacles Records Ltd.* védjegye. Vagyis egy hanglemezeket forgalmazó vállalattal állunk szemben. A *Punchline* még két másik testvérlapra is felhívta a figyelmet, ezek a *Fallout* (Cikizés) és a *Fuck Facts* (Baszom tények) voltak. Ezeknek a kiadása is a cég lelkiismeretét terhelte. De árult a *Tentacles* T-shirtöket, videót, buttonokat, stikkereket, vagyis emblémákat vagy színes öntapadós címkéket és sok más bazarárut is.

A küldemény az angliai Wiganból érkezett, John Yates „*Jellyben State Graphix*” műhelyéből, és az egész válasz volt az alternatív sajtótermékeket kérő körlevelemre. A levélben John azt ígérte, hogy nemsokára megjelenik a *Punchline* következő száma is, és reméli, hogy majd abban is találok egy és más érdekességet. Különben pedig maradjak továbbra is vidám és eleven fiú... Megnéztem a térképen, Wigan egy kisváros félúton Liverpool és Manchester között. Ide fészkelte volna be magát a *Tentacle*? Nem, mert a központok Londonban és San Franciscóban voltak – így a *Punchline*. Vagyis ez csak a piac. Kissé zavart azonban, hogy a levél stílusa közel sem volt olyan vérszomjas. Az a fajta vidékies nyájjasság és béke lengte körül, ami az angol kisvárosok kertés házainak a sajátja. Csak isszák a teát, és csevegnek...

Bizonytalanságomat nem oszlatta el az utolsó, elköszönő sor sem: „*Love and sabotage, John xxx.*”

Hogy a *Punchline* egy, a networkhöz sorolható, alternatív magazin lett volna, az legalábbis kétséges. Sokkal valószínűbb, hogy egyike azoknak a nyomtatványoknak, amelyeket ingyen osztogatnak a menzák bejáratánál vagy a diszkókban. A feltűnően agresszív vett külalak azonban gondolkodóba ejtett. Reklámanimációnak ugyanis csak az megy el, amire sokan kapják fel a fejüket. Ennyire közkedvelt fogyasztási cikk lenne tehát Angliában (még mindig, vagy most megint?) az anarchizmus? Mert a denvér meg a láncok még kétségtelenül a punk kelléktárából valók. De a *Punchline* ol-

dalain sodort gyújtózsínór – amely valahol később egy bombában kell hogy végződjön – már nem.

Hol találok ennek a sajtónak az eredetijével? Igazi anarchista újságot is hozott már a posta, úgyhogy volt mit az összefüggések tisztázására előkeresnem. *Riffraff Poets* volt a címe. Ez a lap igazán nem vádolható azzal, hogy nem tisztázott az eredete. Kiadója, a londoni Freedom Press, ugyanis egyenesen Kropotkin herceg 1886-ban alapított anarchista lapjától, a *Freedom*tól kölcsönözte a nevét, és jelenleg is az a fő kiadói tevékenysége, hogy ennek a folyóiratnak az újabb folyamait publikálja. A *Riffraff Poets* első száma pedig a kiadó százéves évfordulójára jelent meg.

Kívül vörös borítópapír, belül sok pacifizmus, és közben általános érdeklődésre számító riportok, sőt sakkfeladványok is. Aztán klasszikus nevek merülnek fel, így Orwellé vagy Bob Dylané, majd kevésbé klasszikus rovatok, például az anarcho-punk zenének szánt oldalak, a környezetvédelem ügye és az újabb anarchista költészetből válogatott versek. Mellékletként plakátok, képeslapok, röpiratok és másorfüzetek. A zene mint közvetítő médium szokatlanul nagy szerepet kap bennük. A képeslapok kottával vannak keretezve, és gyakoriak az „anarchista dalok” is, mint a POEMSONG FOR VIRGINS AND ANARCHISTS (Lírai dal szüzeknek és anarchistáknak). Picassót is ebben az összefüggésben idézi az egyik levél. Egy kései grafikáját látjuk reprodukálva, azt, amelyen Raffaello kedvesével, a legendás péklánnyal, az orális szex örömeit élvezi. A jelenet fölött nyomtatott szöveg: a háború obszcén. Úgy látszik, nem árt közben erre is gondolni, ha anarchista körök üzletfele az ember.

Ritkán gondolunk azonban arra, hogy az anarchizmus (és sokszor félreértett féltestvére, a nihilizmus is) tulajdonképpen egyidősek a gőzgéppel. Ez magyarázatot adhat bizonyos stílusfordulatokra. Másrészt Dennis Gould és kiadója, a Freedom Press, a *Riffraff Poets* című magazint az ifjúságnak szerkesztették. Nem tekinthető tehát olyan fórumnak, amely a mozgalom tudományos bázisáról számol be.

Azok tehát, akik az angol anarchizmust egyébként csak a szakirodalomból ismerik – és természetesen ezek közé tartozom én is –, jól teszik, ha az ismereteiket egy kicsit fölfrissítik, és tiszteletudóbb hangot ütnek meg. A Kropotkin-féle mérsékeltbb ágazat túlélte sok más, militáns szervezetet, és még ma is népszerű és termékeny. Magában Angliában, és bizonyos amerikai értelmiségi körökben is, nagy nevek kapcsolhatók a pragmatikus anarchizmushoz: Bertrand Russel, B. C. Traven, George Orwell, Herbert Read, George Woodcock, Noam Chomsky stb. Annak a közéleti filozófiának, amit e névsor képvisel, kétségtelenül van valami arisztokratikusan liberális (és ebből következően naiv) színezete.

Másrészt azonban egy sor olyan gondolatot tart ez a tradíció életben, amelyeket az első világháború utáni évtizedekben végleg holtnak nyilvánítottak, de amelyek ma megint annál népszerűbbek. Ilyen a decentralizált társadalom eszméje, amely önfenntartó kisebb egységekből épülne fel, vagy a termelést és a fogyasztást az ésszerűség keretein belül tartó önkorlátozás maximája. Ilyen továbbá az intézményesített erőszak (állam, katonaság, igazságügyi szervek és börtönök) fokozatos leépítésének a programja. Helyettük a közmegegyezésen alapuló béke erősödését és a szociális erkölc fejlődését kellene szorgalmazni. És nem utolsósorban ilyen eszme a közös kreativitással ápolta kultúrájának a kívánatossága. Egy társadalom utópiája, amelynek minden tagja a szabadidejében művész is lehetne.

Látjuk, a pragmatikus anarchizmus sok tekintetben megelőzte az alternatív áramlatokat és a zöldeket. A háttérben – az anarchizmus XIX. századi orosz megalkotói-

nak az élményanyagára épülve – fölsejlik a tradicionális orosz faluközösség archaikus struktúrája is. Hogy ez az archaizmus ennek a gondolatrendszernek a legfőbb gyöngéje, az nem kétséges. Másrészt azonban ez volt például a *Riffraff Poets* terjesztésének is az egyik kínálózó lehetősége. Én például a mail art lapok recenziós rovatában találtam rá. Úgy látszik, hogy a Freedom Press sok gondolata jól rímelt a networkre. Nagyobb problémáink csak akkor lehetnének, ha olyan kiadványokat akarnak a networkkel összebékíteni, amelyek egymás mellett hirdetik a kulturális terort és a hanglemezeket.

A Freedom Press egész százasztendős története megcsúszhatna tehát azon a banánhéjon, amit a csiklandósan furcsa „love and sabotage” köszönési forma jelent. Később látni fogjuk, hogy az ilyen fordulatok nem ritkák, van olyan magatartásforma is például, aminek (büszkén hangsúlyozva) „bad mentality” a neve. Es ha ez még mindig anarchizmus, akkor biztos, hogy nem a mozgalom valamelyik klasszikus esete. Lobo-góira inkább a neonégők foszforeszkáló fénye vagy az ajakrúzsok színe illene – és nem a hagyományosan vörös vagy fekete.

Témánknál vagyunk, a kulturális underground azon tartományainál, amelyet a forradalom (vagy a lázadás) ilyen irracionális árnyalatai jellemeznek. A mezőnyről még alig van áttekintésünk, széles és változatos, és a szubkultúrák legkülönbözőbb rétegeiből épül fel. De a sokféle heraldikai és ideológiai jel mögött a fő indíték valószínűleg még mindig a régi: hogyan szabadulhatunk meg attól a nyomasztó tehertől, amit a többi ember és az intézményeik raktak ránk? Forradalommal? Örök békével? Kultúrával és felvilágosultsággal? Misztikával? A természethez való visszatéréssel?

Maradjunk egyelőre az ajakrúznál. Az angolszász kultúrkörben az utolsó két évtizedben feltűnő karriert csinált egy szó, amely nem a felszabadítás eszközeit írja körül (ez, úgy látszik, egyre kevésbé érdekes), hanem a teljes emancipáció pillanatnyi végcélját nevezi meg, és ez így hangzik: glamour.

Az 1979-es kiadású MCMILLAN CONTEMPORARY DICTIONARY a következő módon adja meg a jelentését: „személlyel vagy tárggyal kapcsolatos megfoghatatlan szépség vagy báj”. Ezt egy arra vonatkozó utalás egészíti még ki, hogy a szó eredetileg varázserőt, mágikus hatalmat jelentett. Több szótár ezenkívül még a leggyakoribb összetételét is közli: glamourgirl = reklámszépség, a divatnak megfelelő (női) ideál.

Van módunk rá, hogy kinyomozzuk, miként került ez a lidérces fényvel körülvett fogalom a kései avantgarde egyik fő tájékozódási pontjává. Tartalma ugyanis meglehetősen ellentmond a klasszikus modernnek harcias magatartásával és azzal a nonkonformizmussal, amivel a divat vagy a szépség tekintélyét utasították vissza ezek a meseterek.

Aki a glamour csábos fényét követi, az passzívan sodródik, és a hazug értékeknek enged – gondolhatnánk. De elég csak egy pillantást vetnünk a pop-art termékeire, hogy máris bizonytalanná váljunk. A sorozatban festett Coca-Cola-üvegeket vagy Marilyn Monroe-portrékat úgy is tekinthetjük, mint az első zászlóhajtást a glamour hatalma előtt. A művész a legfőbb idolképet már nem önnön zsenijéből vagy az utópiák forradalmi energiájából nyeri, hanem a világban készen találja. Ez még nem jelenti az utópiák azonnali halálát, legfeljebb csak azt, hogy a bennük megfogalmazott „ígéretes jövő” most átsiklott a „csábos jelen”-be. Lehet, hogy ezt jelképezte az a „végtelenül sok” egydolláros bankjegy is, aminek a megfestésével Andy Warhol a pályáját elkezdte.

Abban a pillanatban azonban, amikor a glamour a „másik” tulajdonságává válik, ütött a modernnek órája. Gondoljuk csak meg, az Andy Warhol által festett áru csillogása még megszerezhető volt (az áru megvásárlásával). Ugyanígy „magántulajdonnak” tekinthető még a Fluxus művész – és közönségének – az intelligenciája és dicsfénye. A glamour teljes definíciójához azonban hozzátartozik, hogy megfoghatatlan és utolérhetetlen. Csak a tovalebbenő és délibábként távolságot tartó glamour az igazi. De az ilyen glamour kultiválása egyenlő a szabadság föladásával. Olyan eszmék és célok elfogadását jelenti, amelyeket soha nem birtokolhatunk. Legfeljebb néha fűrödhünk a fényben.

Emlékszem, hogy a glamour ilyen hangsúlyozott szerepével először a *File* egyik 1975-ös számában találkoztam először. A szó mint vezérmotívum rögtön a címlapon állt, és még annyira szokatlan volt, hogy majdnem a szótár után nyúltam, hogy ellenőrizzem, helyesen értettem-e. A borítón egyébként egy könnyedén tovalibbenő sikkes női láb volt látható, egy fénykép, talán egy luxusfényben úszó utca egyik mélyen fekvő pinceablakából fölvéve.

A lexikont aztán csak sokkal később ütöttem fel, akkor, amikor³ Stewart Home a lapjában, a *Smile*-ban, a glamourt a neoista ideológia egyik fontos fogalmaként kezelte. Home elégedetlen volt a glamourral (erre később még visszatérek), és majdnem azzal a vehemenciával támadta, amivel a munkásmozgalom fordult egykor az osztályellenség ellen. Más helyütt viszont a saját programját az ötvenes és a hatvanas évek avantgarde-jának az örökségével hozta összefüggésbe, és kimerítően foglalkozott a szituacionista mozgalom elméletével. Ezen a nyomon elindulva fedeztem aztán fel, hogy a glamour szegről-végről annak a „spektákulumnak” a késői rokona, amivel Guy Debord, a szituacionisták vezére, a világ fonákságait jellemezte.

„Azokban a társadalmakban, amelyekben a termelés modern formái uralkodnak, az egész élet mint a spektákulumok roppant gyűjteménye jelenik meg. Mindaz, amit közvetlenül lehetett átélni, egy ilyen színháték mögé rejtőzött el” – kezdődik a SPEKTÁKULUMOK TÁRSADALMA. A könyv 1967 novemberében jelent meg Párizsban, fél évvel a májusi diákfelkelés előtt. A szituacionisták tehát bizonyos mértékig az ideológiai előkészítők szerepét játszották a 68-as eseményekben. A spektákulum leleplezése is fegyverként szolgált egy pillanatra. Mint tudjuk, olyan fegyverként, ami végül csütörtököt mondott. De lássuk előbb Debord elméletét.

„A képek, amelyek kiszakadtak az élet aspektusából, egymásba olvadva olyan pergésbe kezdenek, amelyben nem állítható helyre többé az élet egysége. A csak töredékeiben szemlélt realitás, mint elkülönült pseudo-világ, mint a pusztá kontempláció tárgya, legfeljebb a maga törvényei szerint állhat össze újra valamivé. A világ képeinek a specializálódása azonban olyan autonóm képi világgá szerveződik, amiben a hazug dolgok saját magukat is meghazudtolják. Így lesz aztán a spektákulumból az élet teljes fonákja, egy önálló mozgással rendelkező élettelen.” (Guy Debord: LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE. Bucher-Castel, Paris, 1967. 2.§)

A fejezet mottójaként Debord Feuerbachot idézi: ennek a világnak a szemében csak az illúzió szent. És hogy a szentség legmagasabb foka is csak az illúziók legtökéletesebb formáiból épülhet fel. Úgy tűnik, hogy Debord is az illúziók tökélyre fejlesztett rendszerét nevezi spektákulumnak. Legfeljebb az ő gondolatmenete már nem valáskritikai irányt vesz, hanem a kultúra és a konzum kritikájává válik: *„Nemcsak a képek rendszere spektákulum, hanem ugyanilyen színháték a személyek közti viszony is, amit a ké-*

pek közvetítettek. A spektákulum tehát nem fogható úgy fel, mint a látvány világának a túlhajtása, amit a képek nagyzemű forgalmazói hoztak volna létre. Sokkal inkább tekinthetjük valósággá vált és anyaggá minősült világnézetnek.” (4–5. §)

A spektákulum tehát a modern korban az élet totalitását pótolja. Egyrészt csalóka képeivel fogva tartja az embereket, másrészt azonban a végcélja sem más, mint ezeknek az eszközöknek az állandó újratermelése és igazolása. A spektákulum ezért nemcsak a társadalmi produktivitás fázisában játszik szerepet, hanem lefoglalja az emberek szabadidejének a nagy részét is. Miközben elvonja őket az igazi élettől, beszervezi őket a spektákulum hamis totalitásába is. És ezzel eléri azt, hogy az élet egységének a látszata újra helyreáll. Debord szinte költői képeket talál ennek az állapotnak az ecsetelésére (meg is jegyzi, hogy a spektákulum elemzése közben nem nélkülözheti a spektákulum nyelvét):

„A spektákulum úgy lép színre, mint roppant méretű, vitathatatlan és megtámadhatatlan pozitívum. Nem kevesebbet állít, mint azt, hogy ami valóra válik, az jó, és ami jó, az valóság is lesz... A spektákulum mélységesen tautologikus jellege abból fakad, hogy az eszközei egyúttal a céljai is. Ő az a nap, ami sohasem nyugszik le a modern passzivitás birodalmában. Az egész világ felületét beragyogja, és a saját dicsőségében fürdik szüntelen.” (12–13. §)

Debord szerint a spektákulum a vallásos világkép materializálódott változata. Lényegéhez tartozik, hogy illúzióival eléri a valóságos kapcsolatok lehetetlenné válását, hogy általánossá lesz a szétaprózódás, a töredékesség s az elmagányosodás. Mivel ez a folyamat a gazdaság egész rendszerét átjárja, a világ – noha ezt talán észre sem veszi – a spektákulum révén „proletarizálódik”. A javak csak arra szolgálnak, hogy a „magányos tömeg” még magányosabbá váljon. De miért nem fordulnak szembe vele az emberek? „A spektákulum az a tőke, amely a koncentráció olyan fokát érte el, hogy az már képpé válik.” Ez a kép pedig érzeki és szemléletes.

Debord ezen az úton az árufetisizmust is bevonja az elméletébe, és az ő fogalmazásában ez most így hangzik: Az árufetisizmus „a társadalom fölötti uralom az »érzéki jellegű érzékek feletti dolgok« segítségével. Ez az elv a spektákulumban válik tökéletesen valóra, ott, ahol a természetes világot a természetfeletti képek olyan választéka pótolja, amely eléri azt, hogy az érzékelhetőség netovábbjának számítson, noha az érzékek fölött lebeg.” (36. §)

A spektákulum társadalmi végeredményben gazdasági bőséget biztosít, de olyat, amiben a látszat fontosabb, mint a valóság, és az élet nem más, mint a látszatfogyasztás kiterjedt rendszere. A látszat azonban Debord szerint olyan, mint a palackjából kiszabadított szellem, előbb-utóbb a gazdasági szükségszerűségek ellen fordul majd. Ez pedig azt jelenti, hogy a spektákulumban önállósult gazdaság bukásra van ítélve. Működésének törvényszerűségei annyira eltávolodnak a társadalom „tudatalattijától”, hogy funkciójukat veszítve szét kell hogy hulljanak. Ez a Freudra támaszkodó apokaliptikus fordulat pótolná Debord-nál az osztályharcot és a forradalom szükségszerűségét?

Lehetetlen lenne itt a kötet tartalmát akár csak kivonatossan is ismertetni. Helyette megelégszem azzal, hogy a gondolatmenetének az irányát jelezzem. A LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE a munkásmozgalom és a totalitarizmus különböző formáival való hosszadalmas polémia után ugyanis egyfajta transzcendenciába torkollik.

Debord az idő, a tér és a kultúra burzsoá és ortodox marxista értelmezését és tartalmát vizsgálja, és miután nemcsak ezeket, hanem minden eddigi rendszert is elvet,

nem marad más a számára, mint hogy egy majdnem történelem feletti (vagy nélküli) idő, illetve tér eszméjéhez jusson el. Ezek – mint valami tabula rasa – nyújtának teret az egészségesebb és szabadabb kibontakozás felé. Hasonló sorsra jut a kultúra is. Csak az eddigi kultúra teljes negációja adhatja vissza a cselekvési szabadságot és ezzel a tulajdonképpeni kultúra értelmét. Az ember dolga az, hogy a visszajára fordult világot újra a helyére tegye. Ebben az osztályok még mindig fontos szerepet játszhatnak. Világforradalomról azonban nincs szó a kötet lapjain (Debord még nem tudta, hogy az 1968-as májusi eseményektől úgyszólván csak hónapok választják el). Ami a megoldáshoz közelebb visz, az a dolgokat helyes megvilágításba állító „*praktikus elmélet*”.

A spektákulumról szóló írás azt a benyomást is kelthetné, hogy egy feje tetejére állított gazdaságtan, amelyben az elmélet fundamentumaként az szolgál, ami a valóságban csak az utolsó láncszem: a reklámeffekt. Debord azonban kitűnő pszichológus, és amíg a spektákulumról ír, nemcsak a konzum pszichológiájáról ad remek képet, hanem ahhoz is ért, hogy apokaliptikus távlatba állítsa az illúzióknak ezt a világát. Sőt azzal, hogy a spektákulum nyelvét használja (és ez az ő esetében a francia nyelv egy rendkívül szuggesztív és színpadiasan deklamáló változata), azt is sikerül elérnie, hogy az irodalmi spektákulumra a legszebb példa rögtön a spektákulum természetéről kifejtett saját elmélete legyen.

Miért lehet fontos a számunkra ennek a nyelvi sziporkázásnak az ismerete?

Debord jelentősége abban áll, hogy az ő munkássága talán a legjobb példa az avantgarde amaz utolsó fázisára, amelyben az utópia már elvesztette konkrét tartalmát, és ezért a programfrazeológia irányában fejlődött tovább. Ennek megfelelően egyre inkább *retorika* lett belőle. Hatásos nyelvi színjáték, amelynek már nem a cselekvés a végső célja, hanem a pusztá *meggyőzés*. Az ilyen retorika még mindig lehet világnézetek hordozója is (és ezzel a világ megjavításának az utópiája). De ez már csak másodlagos feladata. A fő funkciója ugyanis az, ami a meggyőzés sikere esetén következik be: a *hatalom* kiépítése.

A hatalom stilizált játékaivá hanyatló avantgarde volna ez? Tekintélyuralom, az izmusok gettójában, a hasonló elveket valló bajtársak felett? Erre már a szürrealizmus is szolgáltatott példákat, gondoljunk csak André Breton nagyon személyes hatalmi politikájára, és arra, hogy a szürrealista mozgalmon belül milyen radikális tisztogatósi hullámokat vezetett be. Debord pedig a szituacionisták körében indított hasonló kizáró kampányokat, és mindent elkövetett, hogy a forradalmi fegyelem kérdésében még Bretont is túlszárnyalja.

Fontos presztízs kérdés volt ez. Hiszen a forradalmi frazeológia, azon túl, hogy a mozgalmon belül az integráció és a hatalom eszköze lehetett, kifelé, a társadalom irányában hatva is fontos feladatot töltött be, mert mint *státusszimbólum* szerepelt. A forradalmi retorika használata sokáig belépőjegyként szolgált az avantgarde művészet panteonjába, ez pedig rangot jelentett.

Az ilyenfajta presztízs és egyáltalán, a forradalmi frazeológia vagy az abba reménytelenül belebonyolódott retorika persze roppant kevésnek bizonyul, ha megmozdul a föld, és a forradalom (vagy csak annak a látszata, a lázadás) tényleg bekövetkezik. Amint Andy Warhol kimondta, hogy a Campbell paradicsom a legszebb – legalábbis morálisan –, győzött a spektákulum, és halomra dőlt az egész remek elmélet. De már

sokkal korábban, az 1968-as diákfelkelés napjaiban is kiderült, hogy ha tényleg valami fontos történik, akkor abban a szituacionistáknak csak periferikus szerep juthat. Guy Debord, a „*praktikus elmélet*” kidolgozója, a tettek emberével, például egy Cohn-Bendittel, egyszerűen nem versenyezhetett.

És mégis tovább él valami a szituacionista tanításból. A spektakulumból például a szelídebb változatú és kívánatosabb glamour lett. És a hatalomra törő (vagy ami majd nem ugyanaz: a hatalom ellen forduló) retorika? Volt esélye arra, hogy az undergroundban visszhangra találjon? Hogy, mint az avantgarde emléke vagy visszakísérő szelleme, valamilyen formában tovább éljen?

Válaszként hadd idézzek Monty Cantsin (Kántor István) egy leveléből: „*Engem mint egyént és mint alkotót a hatalom és az individuális erők különböző formái izgatnak a legjobban. Ezért ezek a dolgok a tevékenységem központi témái, beleértve... a diktatórikus, a totalitarista helyzeteket, az erők extrémikusan radikális viszonyait s a közép-kelet-európai tapasztalatokat természetesen.*” (Az idézetek, ha máskülönben nem jelzem őket, Kántor hozzám írott leveleiből származnak.)

A Monty Cantsin-figura Kántor ama találmánya, amely ezeket a hatalmi és erőviszonyokat személyesíti meg. Persze nagyon talányosan, a kollektív identitás tisztázatlan formáival. Ezért nem tekinthető a Monty Cantsin név sem úgy, mint a saját művészneve. „*Mindenki lehet Monty Cantsin*” – hangzik a legújabb testamentum, a neoizmus tanítása, és ehhez Kántor a következőt fűzi hozzá: „*Minden Monty Cantsin különbözik a másiktól, alkotójától függően...*”

A „neoizmus” – mind a szó, mind pedig a mozgalom – hasonló magyarázatot kap: „*...a neoizmusra mindig az jellemző, hogy ready made gondolatokat használ fel és épít tovább, alakít át... A neoizmus így született: volt egy név, és azt mondtam, próbáljuk ki, s ami majd történik, az lesz a neoizmus...*” Ez a „név” természetesen mégsem egészen véletlen, hiszen azzal, hogy az újat deklarálja, mégpedig minden közelebbi tartalom nélkül, egyúttal olyan izmus is, ami az egész avantgarde-ra igyekszik ráduplázni (egyebek közt azzal is, hogy karikírozza azt). Ez a mozgalmi kaland ugyanúgy kollektív tulajdonba ment át, mint a Monty Cantsin név. Ismerek olyan neoizmusmeghatározást is („egy” Monty Cantsintól, aki ez esetben nem Kántor István volt), amely szerint a neoizmus tulajdonképpen sohasem volt, és csak az antineoizmusra való reakcióként született meg.

Érezzük, hogy milyen nagy szerepe van itt a blaszfémiaának, a mozgalmasdi viszájára fordításának és a hatalom (például a vezér és a nép) képzeteivel való provokatív játéknak. A neoizmus ijesztő nyíltsággal foglalkozik a legfontosabb problémákkal, így például az identitás kérdésével és az uniformizált tömegben való elmerülés vagy az abból való kiemelkedés veszélyes, de izgató kísérleteivel. Már első találkozásra is elárulja, hogy sokat tanult a punktól, de valószínűleg ugyanolyan sokat a mail art network szövevényes kapcsolatrendszerétől is. Az egyik legfontosabb tétele is a networkból származtatható, s ez az információk ekvivalens értékéről szóló tanítás:

„*A neoizmus a MOST elmélete, az információtültengés terméke, minden belefér, mindent elvisel, mindent magába fogad, elnyel, s így menti meg magát attól, hogy a társadalom őt nyelje el.*”

Debord-tól kölcsönzött terminológiával fogalmazva ezt úgy nevezhetnénk, hogy a neoizmus *antispektakulum*. Azaz az ipari társadalom intézményesített színjátékai ellen szegülő ellenjáték. A személyiségről vagy pedig a mozgalmakról vallott modern esz-

méket „játssza” tovább, és pedig olyan formában, hogy ezek az eszmék csak a rövidebbet húzhatják, ha vele találkoznak. „Színpadi technikájához” a neoizmus úgy jutott hozzá, hogy a Debord által „képeknek” nevezett jelenségeket, a társadalom nyakára nőtt illúziókat és frázisokat, továbbpergette és -kombinálta. A neoista képek funkciója a képek szabatálása.

A neoizmus például azzal kérkedik, hogy csupa idézetből egy ready made nyelvet talált fel, ami „jobb”, mint a természetes nyelvek, már csak azért is, mert egészen nyíltan csak közhelyeket és idézeteket ismétel. Büszke arra is, hogy az egyik montreali stúdiója volt az egyik első komputervírus költőhelye. És azt is nyíltan megvallja, hogy a teljes konfúzió biztosítására a saját történetét is már idejekorán a legfantasztikusabb fikciókat tartalmazó adatvírusokkal „szennyezte be”. Ezek mind olyan dolgok, amik a fennálló társadalmat a lágy hasi szervek felől, a kultúra oldaláról támadják.

A neoizmusnak sikerült tehát elérnie, hogy a mail art network hosszú (és majdnem eseménytelen) „békekorszaka” után megint szóhoz juttatta a fegyvereket – a szubverzív és a konspiratív gondolatokat.

Ebben a konspiratív figurában sok van persze az énekes bohócból is. Egy – talán elkésett – Chaplin, katonai uniformisban, vagyis a „nagy diktátor” szerepében (gyanús – szól közbe az ellenség). Szomorkás mosollyal a szája szögletében, romantikus küzdelmekkel a tekintetében és talán néha románcokkal a szívében (még gyanúsabb – halljuk most már a barátoktól is).

Kántor István Budapesten lett neoista, csak még akkor nem tudott róla. David Zack, egy kanadai mail art-művész sugalmazta ezt neki, a magyar kommunista ifjúsági szövetség klubhelyiségeiben. David ugyanis éppen európai körúton volt, hóna alatt a mail art archívumának egy részével, és kiállítást rendezett ott a dolgaiból. Kántort elsősorban a színes xeroxlapok ejtették bűvöletbe (mint a bennszülőtteket a színes gyöngyök – mesélte később ő maga). Adataink vannak arról is, hogy David Zack már Budapesten azt ajánlotta Kántornak, hogy legyen (foglalkozására nézve) „open pop-sztár”. Addig ugyanis csak orvostanhallgató volt, és aztán egyszerű popénekes lett belőle. Az open pop-sztár viszont „nyitott” személyiség. Bárki lehet az, aki eredetileg csak ő maga – és ebben van az érdekessége. Kántor azonban ekkor még, 1976–77-ben, nem látta tisztán a Monty Cantsin-figurát.

Előbb a színes xeroxokat követve Párizson át Kanadába érkezett. És ha már itt volt, átutazott a következő esztendőben David Zackhoz az Oregon államban lévő Portlandba, ahol hónapokig volt együtt nemcsak Zackkal, hanem Al Ackermannal is. A Monty Cantsin név, és vele a mítosz, itt született meg. Kántor megírta a *Correspondence Bluest*, és el is játszotta az ez alkalomra alakult Monty Cantsin International Street Myth Blues Bandjével. Portlandból küldte szét a Monty Cantsin-akcióra szóló meghívókat is, amelyekben Monty Cantsin-fotókat, aláírásokat és zenét kért a network tagjaitól.

Montrealba visszatérve született meg aztán a neoizmus mozgalmának az ötlete. A finanszírozására a véradás szertartása szolgált volna (Kántor ampullákba töltve a saját vérért árulta, de nincs adatunk rá, hogy el is adta). Ady Endre VÉR ÉS ARANY című versének a fölhasználásával pedig meglett a neoista himnusz is, s ezzel biztosítva volt a performance-ok ünnepélyesebbé tétele.

Egy antispektákulumot persze csak a médiumok intenzív használatával lehetett kialakítani. A neoisták ezért aztán a konspiráció mindennapjait folyóirat-kiadással, a

zenei anyagok rögzítésével és továbbadásával vagy a video- és komputerinformációk előállításával és manipulálásával töltötték.

Kántor első, 1979-ben napvilágot látott lapja, a *Neo*, egy kissé úgy néz ki, mintha az indulás pillanatában e nagyon különböző médiumokat még egy marokra akarná fogni. A képek zenélnak, a szövegtöredékek vizuális jelekké válnak, és az egész újság a politikai manifesztumok és a mail art-magazinok kusza keveréke. Mindjárt a startolása pillanatában mint *Five Years Paper*, vagyis mint öt évesre tervezett újság harangozta be magát. (A lap hasábjain ezenkívül a kezek hatújúságának az első és második öt éves tervével is többször találkozunk.) Ha lapozgatunk a *Neoban*, akkor különben is csak úgy nyüzsögnek benne a furcsa szóalkotások, osztályanarchia, vöröskaja, szex-afon, agyháború és hasonlók. A leközlött sztorik és interjúk legtöbbször a kívülálló számára alig érthető, vagy ha igen, hát annál rosszabb: „*Is he mongoloid? – He is neoid*”...

A neoizmus szisztematikus elméletét hiába is keresnénk itt. Az oldalak az életről lopott pillanatok és pofonok kollázsai. Még azok a közlemények is, amik esetleg úgy indulnak, mint egy teljes szélességben kiépített autópálya, néhány mondat után a semmiben végződnek. Aki nem fékez idejében, az könnyen belezuhanhat az elméleteket szabotáló nagy neoista szakadékba. „*Neoism bad attitude*” – áll például a Kántor által forgalmazott stikkerek egyikén. Csaknem tíz évvel a *Neo* magazin után még mindig azt a mottót olvashatjuk az egyik neoista antológia címlapján: „*A neoizmus kedveli az olyan helyzetek kialakítását, amelyben a neoizmus definíciójának semmi értelme sem lehet!*”

Csak a neoista logikával lehet megérteni, hogy a neoizmus mégis oly forró vonzalmat érez a tudomány iránt. Már a korai, „pre”-neoista korszak is tele volt olyan kisebb-nagyobb kiadványokkal, amiknek kifejezetten (para-) tudományos színezetük volt.

Ezeknek az egyik forrása kétségtelenül Kántor István medikusmúltja. Az agyhulámok közvetlen transzformálásának a lehetősége és ezzel a direkt kommunikáció gondolata inspirálta őt például a *Brain in the Mail* (Agyvelő a levélben) című mail art-kiállítás megszervezésére. A beérkezett anyagot a *Vehicule Art* állította ki (1979) és publikálta egy szép kiállítású és teoretikus anyaggal is megfejelt katalógusban (1980). Kántor egyik fő segítőtársa ebben az időben Niels Lomholt volt Dániából, aki a tulajdonát képező *Lomholt Formular Press* (színes) úrlapnyomtatványaira nyomta rá a mail art katalógusait is, és ezzel a „műferditéssel”, ami nagyon jól rímelt a neoista szövegtranszformációkra is (és amihez Niels még remek elméleteket is szállított), egy időre egészen lázba hozta a montreali neoista központot.

Parafiziológikus jellege volt a Kiki Bonbon és Lion Lazer közös munkájával született *Urban Projects*-kiadványoknak is, amelyek egy laza szerkezetű folyóirattá álltak össze. Mindketten Kántor montreali köréhez tartoztak, és e kis füzetekben egyfajta rajzos „városi” humán-patológiát (vagy etológiát) térképeztek fel. Kiki Bonbon egy további kiadványa volt még a *Dull Century* (Bunkó század) című magazin. Tartalma a logika és a metafizika tartományait fésülte át. Rendkívül patafizikus eredményekkel. Hogy ez alatt mit kell érteni, arra Baltimore-ból hozhatok példát. Az itt székelő (neoista) *Krononautic Organism* egyik tagja, tENTATIVELY (KÍSÉRLETILEG), már a nevének az ortográfiájával adott választ arra, hogy mi a neoist science lényege.

Tudományos központ képét öltötte magára a neoizmus Ígéret Földje is. Az ötlet kezdeményezője Napoleon Moffat, az egyik montreali neoista volt, aki THE LEGITI-

MACY OF AKADEMGOROD című írásában egy annyira megkapó elképzelést vázolt fel, hogy Kántor érdemesnek látta, hogy tovább foglalkozzon vele. Így hát egy ideig a neoista művészek azzal voltak elfoglalva, hogy architektonikus terveket készítsenek Akadengorod városához (amely egyébként valóban létezik Szibériában, és egy kis neoista csinosítás a külalakjára bizonyára ráférne). Vittore Baroni A TRIP TO AKADEMGOROD című publikációja lehetne a legjobban ajánlható olvasmány e tárgy-körben.

A neoisták nem éltek olyan diaszpórában, mint a mail art-művészek. Kántor kezdetől fogva azon volt, hogy „bandát” gyűjtsön maga köré – érthető ez, ha arra gondolkunk, hogy akárcsak ő maga, a legtöbb barátja is punk-rock zenével, illetve a belőle kialakítható performance-ok műfajával foglalkozott.

Nemcsak színpadi aktőrök voltak a tagok, hanem olykor, a rögtönzött akciókon, egymás közönsége is. A közelség és az egymásrataltság olyan életstílus kialakításának kedvezett, ami sok mindenben az egykori párizsi művészek bohém életére emlékeztethet. (Tóth Gábor mesélte például, hogy egy amerikai útját Kántornál kezdte Montrealban. Amikor aztán egy időre átutazott New Yorkba is, csakhamar egy levél érte őt utol, amiben ez volt olvasható: „...Örömmel közlöm, hogy bekerültél a neoizmus örök dicsőségét biztosító panteonjába: a nálam hagyott dokumentációs anyagodat és a nevedre érkezett pénzt lefoglaltam a nemzetközi neoista mozgalom nevében, halhatatlan barátod, Monty Cantsin.”)

Amikor a network révén távolabbi kapcsolatok is kialakultak, azonnal elkezdődtek az utazások, illetve az amerikai és európai nagyvárosokban tartott neoista összejövetelek, az apartment-fesztiválok. Ezeknek a rövidítése, az APT, majdnem az ART-ot adja ki (és mily furcsa, de ez a hasonlóság volt e fesztiválok egyik fontos stimuláló szere).

Az ezekről az APT-fesztiválokról kiadott képes és szöveges füzetek a neoista irodalom jelentős dokumentumainak számíthatnak. Ha beléjük lapozunk, akkor megtudjuk, hogy miként is nézett ki egy ilyen fesztivál: a performance-ok és a heves légkörű házibulik egymásba folyó sorozatai voltak. Bizonyára volt elméleti súlyuk is, de elsősorban mégis azzal járultak hozzá a neoizmus fejlődéséhez, hogy elősegítették a Monty Cantsin-mítosz erősödését, és megfertőzték a vendégként odatévedt novíciúsokat a neoizmus vírusával.

Pete Horobin vagy Stewart Home is egy-egy ilyen APT-fesztivál során zárkóztak fel a mozgalomhoz. A rendezvényeknek váltakozó házigazdái voltak. Peter Below például Würzburgban adott egyszer otthont egy ilyen nyári „tréningtábornak”, s gondoskodott a történetek részletes publikálásáról. Később Graf Haufen vállalkozott hasonló szerepre Berlinben.

„Egy zene, amely megválaszolja a kérdéseket, és dacol a logikával” – ezzel a maximával indult például a nyolcvanas évek egyik jellegzetes angol underground lapja, a *Certain Gestures* (Bizonyos gesztusok). David Tiffen a következő módon jelölte meg a magazint tartó pilléreket: music, fiction, poetry, art – így, ebben a sorrendben. A lap egymást követő számai azonban mégis egyre inkább a vizualitás felé sodródtak, úgy látszik, a mail art csatornáin át érkező anyag elsősorban ilyen xeroxolt dolgokkal szolgált. Ám a rajzok is olyanok, mint a beköszöntőben ígért zene: válaszolnak a kérdésekre, és dacolnak minden logikával.

Improvizatív és eklektikus képi világ ez, hiszen forrásanyaga sem más, mint a glamour tartományából összeollózott motívumvilág. Tiffen az egyik számban egy rövid eszmefuttatást is szentel a vizuális művészetek és a glamorous tartományok összefüggéseinek.

Ez a gondolatmenet a glamourt az örök idea helyzetébe emeli, a glamoroust pedig az arra való aktuális reflexió szerepébe állítja. Ebből a Platóntól kölcsönzött képletből aztán könnyen levonható a konklúzió is: a művészet soha nem maga a glamour, legfeljebb csak glamorous lehet – hiszen szerepe csupán a közvetítés, a tolmácsolás. Mivel azonban a glamour tulajdonképpen semmi sem testesíti meg, felfoghatatlan dolog. A művészet így hát valami olyasmiről ad hírt, ami tiszta formájában soha nem látható, s lehet, hogy nincs is.

Nemcsak az alternatív művészet irracionális fantáziatartományaira vet fényt ez az írás, hanem azt az utat is követhetőbbé teszi, ahogy a zenei „ősélmény” (rock-, pop- és punk-produkciók) a művészek grafikai anyagává válnak. A zene kézen fog és az ismeretlenbe vezet. A rajzolás kulcsfogalma is az eksztázis lehet. Néha ez a transz „halk” és „szelíd”. De mindenképpen „túl van az érthetőségen”.

A *Certain Gestures*-nak ugyanebben a számban aztán még egy cikket találunk, és az első pillantásra ez is úgy hat, mintha ennek a glamorous művészetnek lenne az egyik esete. A szöveg ugyanis egy imaginárius személyt mutat be, Karen Eliotot, egy portré kíséretében, amelyen egy vonzóan szép lányt látunk, amint egy szem földiepret emel az ajkához. Ez a személy azonban mégsem azonos a képpel, sőt elvileg lehetetlen képet alkotni róla. Mert csak a neve adott, aki azonban használja a nevet, az nem.

A név adoptálásával tehát bárki Karen Eliottá válhat, de csak arra az időre, amíg ezt a nevet tényleg használja. Ezalatt elveszíti személyiségét, szüleit, családját és személyi adatait. Egy kontextus részévé lesz, amely például akciók, intervenciók, kiállítások, szövegek vagy levelek formájában él tovább. A kontextus lehetővé teszi, hogy idővel igen sokan váljanak Karen Eliottá, akik aztán esetleg teljesen el is veszítik saját személyes tulajdonságaikat. Lehet – így a cikk –, hogy olyan korszak felé közeledünk, amelyben az individuális és szociális tartományok kettőssége megszűnik, és a személyiség egyedi vonásai illúzióként széteszlanak. Az egész világ Karen Eliot lesz. „Az aktivitásnak ezt a korszakát meg kell vitatni és vizsgálni” – fejeződik be az írás.

Hűvös szél csap ki ezekből a sorokból, egy megfordított platóni világ: csak az ideák léteznek, földi árnyalakjaik pedig lassan pusztulásra vannak ítélve. Ilyen közel lennénk a tökéletességhez? Felfogható ez a vízió egy falanx-társadalom utópijaként is. Ebben az emberi lény – talán szabad akarattal rendelkező? – komputeradatként vándorolna az örök kontextus raszterének az egyik pontjáról a másikra.

1985 körül több más magazin is lehozta ezt a szöveget, amely eredetileg, mint röplap, egy neoista folyóirat, az Angliában szerkesztett *Smile* körében terjedt. A *Smile* (Mosoly) úgy indult, mint Monty Cantsin lapja, de e szöveg publikálása után természetesen Karen Eliot nevére vette föl a szerkesztő is. De melyik Monty Cantsinból lett ez a Karen Eliot? És melyik Karen Eliot lett belőle? S melyik *Smile*-ről van szó itt tulajdonképpen?

A Karen Eliot definícióra rímelve ugyanis rögtön ott állt a *Smile* elgondolkoztatóan szokatlan meghatározása is: „A *Smile* olyan név, amely egy sokféle eredetivel rendelkező nemzetközi magazinra vonatkozik. A név adott, az őt használó magazin típusa azonban nem.”

Kezdetben csak a neoizmus bennfentesei tudták, hogy a Karen Eliottal szignált publikációk – s maga a *Smile*-nak ez a formája is – Stewart Home-tól valók. Az egész koncepció akkor hullott a network ölébe, amikor a mail art éppen öntudatra ébredt, és a mail art-lapok az egyes személyhez kötött kreativitás, valamint a mozgalom kollektív jellegének a problémáit kezdték feszegetni. A Karen Eliotról szóló szövegek hirtelen egy mélyhűtőszekrény légkörével vonták be ezeket a kérdéseket. Nem kellett különösebb filozófiatörténeti műveltség ahhoz, hogy az érdekeltek megérezzék, ez a gondolatmenet egy emelettel magasabban jár, mint az eddigi viták. És hogy valaki megint bejelentette magáról, hogy nagy hatalom. Identity? Creativity? No problem.

A Karen Eliot-program nagyon hasonlított a Monty Cantsin-mítosz struktúrájához. De nyilvánvaló volt az is, hogy a provokatív hasonlóság ellenére is ez itt egy „másik identitás”, akinek teljesen mások a céljai is mindjárt például a tekintetben, hogy nem „személy”, hanem ahogy a röpirat is hangsúlyozta: „kontextus”. De miben lehet más az, aki ennyire hasonló?

A Karen Eliot-identitás kísérlet volt arra, hogy a network hálójából valaki sodronykötelet fonjon. És arra is, hogy a neoista konspirációt váratlanul a neoizmus ellen fordítsa.

Ezzel Home mintegy a neoizmus hatványozására vállalkozott. De egy ilyen kísérletnek lehet-e egyáltalán békés kimenetele? Nem csoda, ha a kívülálló úgy érezhet, mintha Monty Cantsin, a szakrális király trónja mellett most hirtelen egy főpap alakja jelent volna meg. Sor kerül majd az ilyenkor esedékes rituális királygyilkosságra is?

Stewart Home az 1984-es londoni APT-fesztiválon tűnt fel. Huszonkét éves volt akkor, de (ahogy azt a fényképek tanúsítják) tizenötnek nézett ki, és rövidre vágott göndör hajával, lányos vonásaival olyan volt, mint egy kis gimnazista.

Olvasottságához paradox szentenciákban megnyilatkozó intelligenciájához a csodagyerekek módján jutott, vagyis megmagyarázhatatlanul. A megelőző években ugyanis azzal volt elfoglalva, hogy popzenei együtteseket szervezzen és a lemezeit publikálja. Ez a képlet nem a filozófia egyetemi hallgatóira, hanem inkább azokra a teanagerekre jellemző, akik azért választották a zenét, mert gyenge testalkatuknál fogva úgysem lehetnek később teniszbajnokok. Home már ekkor, igen fiatalon, arra az érdekes ötletre jutott, hogy ne a zene legyen eredeti, hanem inkább az, ami a létrehozásával vagy a szociális háttérével kapcsolatos. Mivel éppen a *White Colours* nevű bandet vezette, azt javasolta, hogy ugyanígy nevezzék el a többi zenekart is az országban.

„*Pillanatok alatt beletanult a mesterségbe*” – írta róla később Kántor –, „*aztán megalapította a maga szeparatista vonalát, a Praxist, a neoista elméletet egy az egyben lemásolta, és más nevekkel látta el, ennél neoistább nem is lehetett volna. Sztálinista módszerrel megpróbálta a neoista történelmet a saját dicsőségére átváltoztatni, eliminálni a neveket és az eseményeket, leginkább engem. A teoretikus írást kiválóan tudja alkalmazni mint művészeti vagy agitációs eszközt. Cínikus lángész, tudatos bajkeverő, magányos anarchista, hatásos szellemiség.*” És még mindig Kántortól idézem: „*Stewart megjelenésével 1984-ben egy kiváló neoista katona lépett a porondra... az ő felfedezése volt a londoni fesztivál egyetlen kimagasló eseménye.*”

A Stewart Home-féle *Smile* korai példányai még megmaradtak a Monty Cantsin-mítosz közelében (olyannyira, hogy magát Kántort is néhány testvérszám kiadására ins-

pirálták). Home saját vonala inkább a folyóirat 1986–87 körüli publikációiból olvasható ki. Ezek a füzetek már külalakjukban is eltérnek az underground megszokott formájától. Fényes borítóval, rendezett szövegtükörrel és professzionista nyomással készültek. Az eleganciához, amivel a *Smile* megjelent, hozzátartozott az is, hogy a szövegdoldalain egy halványan alulnyomott figura volt látható, aki a fegyverét tartotta az oldalasra, vagy aki – és ez volt a fenyegetőbb – az aktatáskájával a kezében közeledett.

Ebben a táskában már nem a Karen Eliot nevű kontextus rejlett, hanem egy olyan szövegkollázs, amely mintha egy végtelen ideológiai szőnyeg motívumaiból lett volna összevarrva. A *Smile*-féle szövegkompozíciónak ez a tarka, ornamentális jellege tényleg nagyon feltűnő. A címsorok, de sokszor a gondolatok is, szimmetrikus elrendezést követnek. Példák: „*The art of ideology and the ideology of art*”, „*The art of refusal and the refusal of art*”, vagy „*From author to authority*”, „*Beyond chaos, beyond coherence*” stb. Egy-egy füzet közepén a teoretizáló mondattengerből – akárcsak egy sziget – egy-egy elbeszélés szövege emelkedik ki. Címük AZ ANARCHISTA vagy a HEROIN-AKCIÓ.

Home fényképekkel is élénkítette a *Smile*-t. A kilencedik számban egy ilyen két oldalon átfutó nagy fotó földigiliszták viszolyogtatóan fölnagyított tömegét hozza a következő jelszóval: „*Mi vagyunk a proletariátus, azok, akik szívesen mondanak nemet.*” A tizedik szám pedig olyan rendőröket mutat, akik egy háztetőre menekült férfit ütlegelnek a gumibotjukkal. Szöveg: „*Mondj nemet a demokráciára.*” A szövegrészek a szituacionista és anarchista irodalmat idézik, Zamjatyin, Orwell és John Cage egy-egy mondatára vagy motívumára csengenek vissza, vagy esetleg a kommunisták és a futuristák kiáltványaiból és más hasonló szövegekből emelnek ki részleteket. Ritmikusan visszatérnek a pornóbetétek is (és nemegyszer mint fontos és szociálkritikai élű, paradox problémák).

Úgy érzem, hogy ez a „külalak” többet mond el a *Smile*-ről, mint a benne felsorolt vagy kifejtett gondolatok, sőt biztos vagyok abban is, hogy a *Smile*-olvasók többsége soha nem is jutott tovább, mint ennek a szöveg- és programkollázsnak, illetve paradoxongyűjteménynek a lelkes és elbűvölt tudomásulvételéig.

A *Smile* lehengerlő hatása a tartalmát képező konfúzió szokatlanul logikus szerkesztésével magyarázható, és azzal, hogy elképesztő műveltségi anyag van belésűrtve, és hogy ez a szöveg agresszívül hideg. Ennek a megérzéséhez szinte olvasni sem kell a magazint, elég, ha felütjük. Ha mégis beleolvasunk, úgy érezzük, hogy végső soron minden hihető benne, ám ugyanakkor minden álságos is, eklektikus és „pseudo”. Stewart Home úgy látszik ösztönösen megérezte, hogy egy olyan évtizedben él, amelyben minden szöveg csak süket duma. Ezért aztán csak a metafizikáig fokozott süket duma lehet az igazán jó szöveg.

Ez is kommunikáció, de a fonákjáról. Előadás egy kriptában, az ideológiák csontvázai között. A meggyőzés és a retorika negatív művészete.

A *Smile* kollázsszerkezete eltakarja a tartalmát. Vagy lehet, hogy nincs is igazi tartalma? Bizonyos gondolatok azonban csak összeszedhetők belőle. Az alábbiakban egy ilyen tallózásra teszünk kísérletet.

Home szociálkritikai megjegyzései a szituacionisták régebbi keletű szövegeire támaszkodnak, de a közben kialakult új terminológiát használják. „*A glamour a tömegkommunikációs eszközök korában élő individualista ideológia megdicsőülése*” – olvashatjuk. Benne a szubjektum és az objektum lappangó ellentmondása kapott új formát. A ki-

zsákmányolás ugyanis újabban már lélektani természetű. Nemcsak a tőkét birtokolja a „másik” ember, hanem a glamourt is, és így válik glamorous-zá, széppé, olyan yira, hogy meg is kívánjuk. Ez azonban meddő vágy, mert a tömegkommunikációs eszközök a guillotine bárdjánál élesebb határt húznak a glamour birtoklója (objektum) és nézője (szubjektum) közé.

Az átlagember a glamourral ezért legfeljebb csak a tv-kvízműsorok imbecillis színvonalán azonosulhat. Talán nem is veszi észre, hogy miként idomul eközben ahhoz a „gentleman”-típushoz, amely a szőkét, a simára borotváltat írja elő, és ezzel infantilizmusra kárhóztatja őt. Mert a társadalom patriarkális és paedofil természetű (baby, mondják egymásnak a szerelmesek). Minden az ilyen normák körül forog, és ez fölöslegessé teszi, hogy az antagonisztikus ellentéteket továbbra is erőszakkal kelljen fönntartani. A glamour, és kiegészítője, a „desire”, a vágy, olyan rajzásban tartják az embereket, mint az esti lámpa a bogarakat. Ami az egyiknek csak gyötrő vágy, az a másik szemében már vonzó glamour – és fordítva.

E gondolatok a szituacionizmus spektákulumelméletére vezethetők vissza. De adaptálásukban Home-ot kétségtelenül a kamaszkori emlékei is befolyásolták. (A polgári társadalom képtelen elfogadni, hogy a gyerekek felnőnek, és szőrösek lesznek – írja például. Ez a panasz érdekes módon az *Artpolice* című amerikai grafikai lap sötétre satírozott „punk” rajzaira rímel vissza.) A kultúra szerepének a megítélésében azonban már sokkal felnőttébb.

A „szép”, az „igaz” és a „humánus” olyan ideológiai absztrakciók, amelyek arra való, hogy kialakítsák az értékek rendszerét. Ezek az értékek jelentik a kultúrát, ami tehát maga is absztrakció, és ugyanolyan mesterséges szeparáció eredménye, mint amilyen mesterséges az ember és a természet között húzott határvonal. A természet ugyanis nem az emberen kívül, hanem benne magában van. Az igazi kultúra pedig nem más, mint ennek az egységnek a totális átélése. A hamis absztrakciók akkor fogynak eltűnni, ha a társadalom visszatér a „koherenciához” (ennek a – talán forradalmi? – megoldásnak a közelebbi természetéről azonban nem tudunk meg semmit Home-tól). Ekkor majd a szeparáció és az absztrakció torzszülöttei, a művészek is arra a sorsra jutnak, „amit megérdemelnek”.

Bakunyin írt egykor arról (és a gondolat visszavezethető a hegeli Világszellem öntudatra ébredésének a tanára), hogy az emberré válás folyamata egybeesik a természettől való elidegenedéssel. Ezt a nagyon urbánus (és később az avantgarde idején a technika túlbecsülésével a rajongásig fokozott) elképzelést Home, úgy látszik, nem akarja teljesen feladni. Ezért aztán a (fejlődésben magunk mögött hagyott) természetre csak megvető szavakat talál. De hogy az új idők szelének is engedjen, egy „totális” természetet engedélyez magában az emberben.

Sok helyütt azonban azt érezzük, hogy Home az embereket is megveti, legalábbis a passzív tömegeket. És nemcsak azért, mert ezek esetleg a konzum áldozatai. Az alternatív társadalom tagjai sem szimpatikusabbak a számára. Elutasítja a zöldek programját, és – majdnem ugyanazzal a lélegzettel – a mail art elképzeléseit is. És mivel hű az anarchizmushoz, hallani sem akar az intézményes kultúráról sem. Home számára különben is a művészvilág és a bohémia tartományai jelentik az univerzum elviselhetetlenségének az abszolút nullpontját. Ha a *Smile*-t olvassuk, az a benyomásunk, hogy alig lehetne gusztustalanabb lényeket elképzelni, mint amilyenek a szenvelő esztéták és a parazita művészek.

Mivel mindezeket a dolgokat a társadalom a kreativitás nevében engedélyezte vagy követte el, az avantgarde soron következő feladata a kreativitás visszaautásítása és el-sorvasztása lesz.

Stewart Home-ot végül is ez a kreativitás ellen forduló program tette a networkön túl is ismertté a nyolcvanas évek második felében. Három pillére van a *Smile* lapjain hirdetett „Praxis”-nak:

1. A személyek és a publikációk multiplifikálhatósága (tehát az individuális faktort el-sorvasztó interidentitás).
2. Plagizálás, vagyis az idegen szövegek és művek olyan szemlélete, előállítás és terjesztése, mintha azok lennének az eredetiek.
3. Művészsztárjék. Minden kreatív tevékenység időleges leállítás.

1. Multiplikáció

A multiplifikált ember távoli rokona Nietzsche Übermenschének, noha a benne meg-tesztelődő kultúrkritika iránya más ezúttal. Karen Eliot helye ugyanis nem a hagyományos individuuum fölött, alatt vagy után van, hanem rajta kívül, a kontextus szent ligeteiben.

Home a tanítás eredetét kutatva azonban csak a dadaistákig ment vissza: Raoul Hausmann 1920-ban azt a javaslatot publikálta a *Courrier Dadá*-ban, hogy bárki elnö-ke lehet egy olyan Krisztus Társaságnak, amelynek a tagjai ötven márka tagdíj lefi-zetése ellenében maguk is Krisztusokká válnak. Hogy Home éppen ezt a példát ra-gadta ki, az azt mutatja, hogy Nietzsche-hoz hasonlóan benne is megvolt az a nosztal-gikus hajlam, hogy Isten vagy a hozzá hasonló próféta szerepében tetszeleghessen egy kicsit, ha már közönséges halandó nem lehetett. (Home az istennel való miszti-kus egyesülés ősi motívumára hivatkozik, s rögtön hozzáteszi, hogy a polgári társad-alomban ebből csak a bolondokházában tapasztalt jelenség lehetett: sok beteg kép-zeli magáról, hogy ő Krisztus, XIV. Lajos vagy Napóleon.)

Mint szenzációt jegyezhetjük fel, hogy Home hajlandó volt két angol mail art-mű-vészt is fölvenni a multiplifikált személy kidolgozói közé: Kukowskit és Czarnowskit, akik David Mayor 1975-ös Fluxshoe-rendezvénye kapcsán az akkor megjelentetett *Blitzinformation*-ban közölték, hogy rájöttek arra, hogy az Oslo Kalundburg rádióadó neve nem más, mint a Klaos Oldanburg név anagrammája. (Az ötlet célzás volt Claes Oldenburgra, a New York-i iskola neves pop-art-művészére.) Azt a koncepciót dol-gozták tehát ki, hogy legyen mindenki ennek az anagrammának az alteregója. (A *Blitzinformation* egyfajta info-szerviz volt, amely sokszorosított leveleivel a network művészeinek az állítólagos kérdéseire adott – néha egészen abszurd – válaszokat. Tényleg vannak dokumentumok arra, hogy a *Blitzinformation*-ban egy ideig a kér-dezők mint Klaos Oldanburg XX., XXIV., XXV. stb. – tehát a királyokhoz és a pápák-hoz hasonlóan – szerepeltek.)

Állítólag ez a „klaos oldanburgság” volt később David Zack kiindulópontja is, ami-kor Kántornak azt javasolta, hogy legyen olyan Monty Cantsin, aki egyúttal minden-ki is. Karen Eliot genezise tehát innen és Home saját találmányú „*every band is White Colours*” koncepciójából eredne.

Sok olvasóm most nyilván azt kérdezi, hogy miért nem vettem fel ebbe a genealó-giába Aldous Huxley regényét, a SZÉP ÚJ VILÁG-ot is. Nos, bár az emberek multipli-

kálásának tényleg Huxley volt az egyik feltalálója, mégis (mint azt olvasóim másik fele bizonyára szívesen tanúsítja) a nagy regényíró osztálykorlátai közé tartozott, hogy a sorozatban gyártott embertípust csak mint proletariátust képzelhette el. Tény, hogy Huxley nem gondolt arra, hogy a regényében az alfaembereket is bokanizálással sokszorosítsák. Kántor annyiban tekinthető Huxley követőjének, hogy ő sem tételezte fel, hogy a neoizmus katonái valaha is egyformák lehetnének. Kicsit más a helyzet Karen Eliottal. De biztos vagyok benne, hogy az ő mechanikus sokszorosítása is olyan ötlet lenne, amitől Home joggal idegenkedne. Karen Eliot szerepe ugyanis az, hogy hódítson, és nem pedig, hogy terjedjen.

Az én szememben Monty Cantsin és Karen Eliot – lehet, hogy anakronisztikusan – annak a fotónak az alapján rögzültek, amit Kántor és Graf Haufen az 1986-os berlini APT-fesztiválon vettek fel. Ezen Haufen szőke parókát visel, és Kántor úgy áll mögötte, mint ahogy az ifjú férjek szoktak az esküvői képeken. Az igazság az, hogy kérdéses, ez a pár tényleg összeillik-e.

A Kántor-féle Monty Cantsin-figurából ugyanis nem hiányzik némi romantika és egy jó adag egománia. Stewart Home ezzel szemben közel sem azonosult ilyen fokon Karen Eliottal, akiről különben is az a benyomásunk, hogy egy Jeanne d'Archoz hasonló nem nélküli teremtmény (Stewart rendszerint a „s/he” személyes névmást használja vele kapcsolatban). Mivel Karen Eliot fiziológiailag is ennyire elmosódott figura, érzékletes benyomásunk aligha lehet róla. Észlény, és annyira papírfehér, hogy lehet, még csak nem is szőke.

Karen Eliot hódítóútja ezért aztán majdnem kilátástalan lett volna, ha nem kínálkozik egy kerülő megoldás: a *Smile* multiplikálása. Mert minél több *Smile* születik, annál több lesz a *Smile*-szerkesztő is. És – remélhetőleg – valamennyi Karen Eliot.

A *Smile* mutációja, mint valami járvány, 1985–86-ban terjedt el. A mail art network egy időre teljesen megfertőződött vele. Még évekkel később is előfordult, hogy az archívumom rendezése közben egyik-másik borítékból, teljesen váratlanul, az egyéb mail art-anyag között egy kicsire összehajtott *Smile* újságra bukkantam. Többnyire mutáns változatok voltak, és sokszor az előírással Karen Eliot szerkesztővel. Vittore Baroni ugyanúgy bacilusgazda lett, mint Clemente Padin. Az egyik neoista Arte Postalét bocsátott ki, a másik kitűnő neoista témájú kollázsokat applikált. A postával érkező *Smile*-kiadványok többnyire A/5-ös méretű füzetek voltak, s legtöbbször csak a borítékjuk adataiból lehetett arra következtetni, ki lehet a gazda. Persze csak akkor – és ez nem volt biztos –, ha a feladó tényleg a saját publikációját küldte el.

A *Smile*-dzsungel 1988-ig akkorára nőtt, hogy azzal lehetett számolni, már közel száz kiadvány jelent meg, és a különféle Karen Eliotok identitása is teljesen követhetlenné vált. Néhány régi neoista tagnak írtam, s arra kértem őket, hogy a *Smile* katalógizálásában legyenek a segítségemre. Végül is Mark Pawson állt kötélnek, és Stewart Home archívjának a felhasználásával elkészítette a várva várt bibliográfiát, amely maga is mint egy *Smile*-szám jelent aztán meg.

Ebből kiderült, hogy nemcsak a *Smile* szó variálódott közben (például: EMILS, Al Ackerman köréből, imMortal LIES, Kántor Istvántól, C-NILE, Mark Blochtól, SNARL, Vittore Baronitól, de az amerikai Madisonból is, MILES, R. U. Sevoltól, LISME, Arthur Berkhofftól), hanem született transzparens *Smile*-változat is, ásványvizes műanyag palackba töltve (kiadója tENTATIVELY volt), vagy audiokazettás kompiláció (Kántor), és olyan is, amely citrom-tea zacskóját tartalmazta (angolul a citrom = Lime! Erica Smith műve).

A *Smile*-ok fele megmaradt teoretikus jellegűnek. Kiemelkedő ezek közül Pete Horobin néhány kiadványa. A Sevol szerkesztette *Miles* francia nyelven jelent meg Montrealban, s fontos volt a közvetítő szerepe. A madisoni Schizflux *Smile/Snarl*-kiadványai radikál anarchista színezetűek, és imponáló mennyiségű és intenzitású szöveganyagot kínálnak az olvasónak. Megemlíthetem még az angol Pete Scott *Smile*-füzeteit is, amelyek kifejezetten Monty Cantsin-orientációjúak voltak.

Sok *Smile* azonban inkább mail art jellegű lap maradt. Ezek közül a német Jo Klaffki *Smile* folyóirata a legvastagabb, és ez áll, a legközelebb is a hagyományos művészeti magazinok műfajához. Graf Haufen visszafelé számozva (No. 64., 63 stb.) kezdett el egy igényes mail art *Smile*-t, amelynek rögtön az első (utolsó?) publikációja egy elhanyagolt témát, a francia lettrista iskola örökségét elevenítette fel. A legszebb mail art anyagot Pawson szerkesztette *Smile* magazinná össze, hol vizuális munkák (raszterképek, stikkerek és kollázsok) zacskósított anyagaként, hol egy-egy akció katalógusaként. Mint kuriózumot említtem meg, hogy akadt anti-*Smile* is, például a *Smirk* (Grimasz), amit kísérőként, és feltételezhetően a szerkesztők tudta nélkül, a könyvesboltokban árult *Smile*-számokba csempészték bele.

És végül, vannak olyan *Smile*-ok, mint Ackerman parodisztikus magazinjai, amelyek közül több (mint például a *Wire*) bele sem került a *Smile*-bibliográfiába, mert inkább önálló értékű reflexiók, és nem neoista füzetek.

Ami esetleg meglepő: nem minden *Smile* szerkesztőjét hívják Karen Eliotnak! Maga Home is a hetedik számig vagy saját nevével, vagy pedig mint Monty Cantsin jegyezte a magazinját. Kántor köréből a baltimore-i John Berndt – egy további baltimore-i *Smile* sorozat szerkesztője – pedig mindvégig megmaradt a Monty Cantsin név mellett, noha az elméleti kérdésekben megmutatkozó érzékenysége révén Home-hoz is közel kerülhetett volna. Talán nem volt könnyű az új identitás bőrébe bújni azoknak, akik egyszer már mint Monty Cantsin szerepeltek...

Karen Eliotról azonban azok is sokat beszélnek, akik maguk nem váltak Karen Eliottá. Csak nemrég fedeztem fel, hogy Fricker az ominózus turizmus pecsétjének a mintájára egy új gumibélyegzőt csináltatott: „*After Schwitters, Duchamp, Beuys comes Karen Eliot.*” Lehet, hogy ez a forma, ahogy jön, de csak halvány utalásként érkezik meg, jobban is illik ehhez a személyhez.

2. Plagizálás

„Bár az »eredetiség« eszméjét elutasítjuk, mégsem érezzük ellentmondásnak, hogy a plagizálás képzete az originálisat is magába foglalja. S noha úgy hisszük, hogy az »emberi kreativitás« összegező természetű (ami azt jelenti, hogy minden »innováció« az őt megelőző eredmények összességére épít), az sem zavar minket, ha valahol a múltban egy »kezdeti pont« is található... A plagiarizmus a negatív oldala annak a kultúrának, amely az »unikátban« (az egyedi műben) látja az ideológiai igazolását... A posztmodern művészek... akiket a médiumok által szállított képek bombáznak, azt hiszik, hogy az állandóan változó »normalitásnak« az a formája, amit a sajtó és a televízió nyújt, a »realitások« elvesztésével jár. A plagizáló ezzel szemben fölismeri a médiumoknak azt a szerepét, hogy azok csak a hatalmat igyekeznek álcázni, és arra törekszik, hogy alássa ezt a funkciót. Az életet domináló képek újrafogalmazásával, vagyis azzal, hogy szubjektívizáljuk őket, olyan »normalitást« szeretnénk létrehozni, ami jobban megfelel az igényeinknek, mint a hatalom által dirigált médiumok lázálmai...” (S. Home: PLAGIARISM. 1988. 5. o.)

Ez az idézet, amelyet egy Karen Eliottal szignált szövegből emeltem ki, s valószínűleg Home-tól származik, a plagizálást a tömegkommunikációs eszközök korszakának a jellegzetes alkotási módszereként mutatja be. A gondolatmenet egy offenzívabb megoldást is fölvet, de persze csak mint elméleti lehetőséget: valamennyi tv- és rádióadót, illetve sokszorosító üzemet és nyomdát el kellene pusztítani. Mivel ez nem lehetséges, marad a médiumok meglopása vagy kisajátítása, a szabotázs, amely a maga módján szintén kreatív, sőt „eredeti” is lehet.

Home másutt a plagizálás múltját kutatja. Mert hiszen a plágium ötlete nyilván maga is plágium. A XIX. századi francia költő, Lautréamont lenne a neoista plagizálás atyja. Lautréamont ugyanis az írásaiban arról értekezett, hogy a költészet nem lehet egyesek műve, hiszen valamennyi ember hozzátesz valamit ahhoz, ami végül is a költő asztalán végső formát nyer. (Ez a motívum később a folklórkutatók egyik fontos fölismerése lett – igaz, csupán a népművészet termékeire szűkítve.) A plágiumnak fontos formája az önplagizálás (ami a fejlődés fogalmát helyettesíthetné?), és a *pozitív* plágium, a kollektív jellegű formálás. Erre maga Home is a *Smile* folyóiratláncot hozza fel legjobban példaként.

A pozitív plágium egyik érdekes esete Karen Eliot „személye” is – egyfajta homunculus, akinek nincsen élete, hanem csak az utánzók alakjában ölthet testet. (Ha Stewart Home-nak kedve lenne hozzá, és megfelelő történelmi és etnográfiai apparátust építene fel ehhez, akkor ebből a motívumból egy érdekes kultúrantropológiát fejleszthetne ki: minden kultúra vagy korszak kitermelte a maga emberi eszményképét, amihez aztán a társadalom asszimilálódott. A kultúra ezek szerint a tömeges plagizálás eredménye, a történelem pedig az egymásnak helyet adó Karen Eliotok láncáé.)

A modern médiumok említésével azonban a plágiumnak egy kevésbé metafizikus formája is fölvetődött, s úgy hiszem, hogy tulajdonképpen ez volt a neoista plagizálási eszme közvetlen előzménye.

Arról az egyszerű tényről van szó, hogy a tömegkommunikációs eszközök és az elektromos sokszorosítás korában a műveltség terjedése is a kópiák beszerzésének és továbbmásolásának a gyakorlatára állt át. Ennek a technikának az elsajátítása ma már az elemi szintű oktatással kezdődik, s nem csoda, ha vérré válik. Ez a technika kihat persze a kultúra tartalmára is: a kópiák kópiájának a kópiája már nem azonos az első kópiával – nemcsak a „zajsztint” növekszik, hanem a „raszter” is megváltozik közben. Ami az utolsó láncszemben „eredeti” és „egyéni”, az majdnem ugyanaz, mint ami az ismételt xeroxozás folyamán jön létre. A hibák összeadódnak, és például a tízedik generációs kópiáknál már mint új tartalom szerepelhetnek.

Míg a fotókopírozás esetében ennek az eljárásnak degenerálás a neve (holott már ott is az új minőségek kidolgozására szolgál), addig a kultúra általánosabb síkján ugyanez a folyamat már végképp nem nevezhető degenerációnak. A plágium során fellépő degeneráció valójában progresszió. A plagizálás így szemlélve majdnem olyan fogássá válik, mint amilyen a variációs technika volt a klasszikusok kezén. Facit: „A haladás szükséges. A plágium magában foglalja azt. Az eszmék tökéletesednek. A szavak jelentése közrejátszik ebben a tökéletesedésben.” Home – nagyon következetesen – egy John Cage-től plagizált címet adott ennek az eszme-futtatásnak: EMPTY WORDS – üres szavak. (És az üres az, ami megtölthető!)

A neoista plagizálás a kívülálló szemében esetleg egyfajta evolúciónak is tűnhet. A mutáció és a természetes kiválasztódás szerepét itt azonban az elektronikus médiumok hibahányada vette át, valamint az a plagizáló ember, aki a „véletlenül” előállt hibákban új információkra lel.

Ez a megközelítés sokat elvesz a plagizálás „démoni” vonásából. És valóban, ha a Home által kezdeményezett 1988-as londoni The Festival of Plagiarism dokumentumaira vetünk egy pillantást, akkor legfeljebb az elméleti szövegek tűnhetnek szubverzívnek. A fesztiválon a bemutatott művek – többnyire fotókopírozott „másolatok” – azonban bármely mail art-kiállításon is szerepelhettek volna. A fesztivál prominens anyagához tartoztak a xerográfia underground képviselőinek, így például a Xexoxial Endarchynek (Miekal End és Elisabeth Was) az ez alkalomra készült munkái.

A Mark Pawson összeállításában bemutatott XEROGRAPHY AND OTHER EPHEMERE FROM THE ETERNAL NETWORK című installáció (egy olyan applikatív kollekció, amelynek az anyaga a napi postával érkezett, és amely tulajdonképpen Mark hálószobájának a falát díszítette) aztán valóban a mail art szerepét hangsúlyozta. A neoizmus szelleme pedig nyilván a KAREN ELIOT APOCRYPHA néven összefoglalt „mitológiai történeti” szekcióban képviseltetett.

A plagizálás fogalmának a bevezetése és sajátos értelmezése azonban remek fogás volt annak az elérésére, hogy az eddig szétszórt és ideológiailag is gazdátlan elektronikus print-art fedőnevet kapjon – sőt egy fedőszervet is a neoizmus alakjában. Home-nak ezzel sikerült (szándékai ellenére?) esztétikatörténeti személlyé előlépnie.

3. Művészsztárjak

Természetesen ez is plágium.

Az első művészsztárjakot Gustav Metzger, angol művész hirdette meg 1974-ben az 1977–80-as évekre. Úgy gondolta, hogy ha a művészek szolidárisak lesznek ezzel a felhívással, akkor sikerülhet az intézményes művészeti életet, amely annyi kárt tett már a művészetben, tönkretenniök. A neoista Praxis szervezet 1985-ben, visszanyúlva erre a kezdeményezésre, megismételte a sztárjakfelhívást, mégpedig az 1990–93 közti évekre.

Home azonban nemcsak Metzgerre hivatkozott a saját művészsztárjakjának meghirdetésekor. Az 1981-es lengyelországi események idején fordult elő először, hogy egy ország művészei egységesen „sztárjakolni” kezdtek: visszavonták műveiket a kiállításokról, és bojkottáltak minden intézményes rendezvényt. Noha Metzger sztárjakfelhívása nem járt eredménnyel, ez a példa azt igazolná, hogy a művészsztárjak igenis lehetséges.

Metzger egy ideig Tinguely és a kinetikus művészet hatása alatt állt, és feltehetőleg Tinguely működés közben darabokra hulló, önmagukat megsemmisítő gépezetei látván jutott el saját programjához, az úgynevezett „auto-destructive art”-hoz. Metzger azonban nem állt meg annál az elképzelésnél, hogy olyan művek megvalósítását tűzze ki célul, amelyek egy idő után önmaguktól tönkremennek (és tulajdonképpen csak ezzel válnak „befejezett” műalkotássá), hanem nagyon konkrét ideológiai háttérrel is kidolgozott ehhez a tevékenységhez. Az 1950-es években kialakult helyzet általános atmoszférájának megfelelően Metzger az egész emberi civilizációt – az utcai járóke-

lőket, a rakétákat vagy a nukleáris fegyvereket is – egy olyan masinériaként értelmezte, amelynek az a rendeltetése, hogy önmagát fölszámolja. A művészsztrajk tulajdonképpen ennek a nagyobb autodestruktív folyamatnak a része lett volna.

Az ötlet átvételével Home nemcsak a plagizálásra adott példát, hanem rögtön a „pozitív plágium” mibenlétére is, vagyis arra, hogy a dolog a plágium során kissé másoként – jobban – ismétlődik meg. Metzger terve még érezhetően az avantgarde utópiákból eredt, legfeljebb apokaliptikus megfordításban: a „szebb” jövő építése helyett a heroikus végzetességgel „beteljesülő” jövőnek nyújtott Metzger segítő kezét.

Stewart Home programja ezzel szemben csak a jelennel kapcsolatos, és sokkal kevésbé patetikus is. Ha a mondott három évben ugyanis nemcsak a művészek szünetnének be a munkájukat, hanem a múzeumok, galériák, művészeti főiskolák, kulturális lapok és színházak is szünetelnének. Ez a három év a tisztulás és az egészséges askézis ideje kell, hogy legyen. Sok spekuláns, galerista és ügynök fog majd közben tönkremenni, felborulnak az árviszonyok, és darabokra hull majd a művészet nemzetközileg integrált piaca is. De éppen ez a sztrajk fő célja. A művészsztrajk nem apokaliptikus vízió, hanem egyszerűen csak egy olyan javaslat, ami javítani akar a helyzeten.

Home nagyon ügyesen két patront helyezett el a művészsztrajk ideológiai szövedékébe, amelyek akkor is tüzet foghatnak, ha nem lesz sikere az eredeti ötletnek. Az egyik az a motívum, hogy a sztrajk nemcsak a művészeti közélet ellen irányul, hanem a génusz fogalma ellen is. Ha ugyanis elfogadjuk a zsenik lehetőségét, akkor az emberiséget két részre kell osztanunk: a kivételes szerepű alkotókra és az egyszerű fogyasztókra. Mivel azonban ez a feltevés elfogadhatatlan a neoizmus számára (mert az abszurd antagonizmusok egyik esete), vissza kell utasítani. A „hivatásos” művész tehát mindenképpen jobban teszi, ha lelép a színről – és nemcsak a művészsztrajk idejére.

A művészsztrajk ennek a problémának a felelevenítésével abba a régi vitába kapcsolódott bele, ami az alkotómunka és a művészi produktivitás természete és társadalmi feladata körül forog már Platón óta. E kérdésnek nemcsak elvont filozófiai vetületei vannak, hanem nagyon aktuális politikai következményei is, ha csakugyan állást foglalunk vele kapcsolatban – például a demokratikus államrend és a kultúra kölcsönös viszonyát vagy a tolerancia határait illetően.

A másik ügyes fordulat annak a meghirdetése volt, hogy a művészsztrajk nem érinti azokat az alkotókat és intézményeket, amelyeknek a munkája különben is negatív hatású a művészeti közéletre nézve. Ide tartozik persze az összes alternatív irányzat is, és általában véve is a békétlenek – vagyis mindazok, akik a felhívást esetleg valamilyen formában követnék. Ezek tehát a mondott időben egyenesen fokozhatják az aktivitásukat. Ezt a liberálisabb felfogást aztán később a neoisták ortodox szárnya, s maga Home is, visszavonta, s „opportunistikusnak” nevezte. A sztrajk hú kell hogy maradjon a teljes „negációhoz”, mert csak így érhetné el, hogy a kultúra hierarchikus építménye morálisan megrendüljön.

Home az Amerikában és Európában rendezett propagandahetek szervezésével igyekezett ezeket a gondolatokat terjeszteni. Az egész akció már előre azt ígérte, hogy arra lesz jó, hogy vitákat és ellenvéleményeket provokál majd. Ez pedig legalábbis azon a szinten, amit kultúrkritikának nevezhetnénk, már sokat jelent. „*A művészsztrajk nemcsak eszköze ennek a küldetésnek, hanem egyúttal a szimbolikus hordozója, a valóságról al-*

kotott képének az igazolása is” – olvashatjuk abban a röplapban, amely az 1989-es San Franciscó-i propagandahétre jelent meg.

Ami körülbelül azt jelenti, hogy a sztrájk meghirdetőinek – a helyzet ismeretében – nem volt más választásuk, mint az, hogy legalább szimbolikusan a sztrájk gondolata mellett döntsenek.

Csak látszólag jelent kitérőt, ha e ponton Pete Horobinról ejtek néhány szót. Látni fogjuk, hogy a művészszttrájk kevésbé militáns formáival már nagyon régóta foglalkozik. Pete ugyanis 1980-ban határozta el, hogy fölhagyja a „művészi munkával”, és helyette a művészet (és a művészek) helyzetével foglalkozik. A neoizmussal csak két évvel később ismerkedett meg, de a neoista eszmékkel való találkozás nyilván csak megerősítette őt abban a meggyőződésében, hogy helyes úton jár.

Horobin nevéhez a Data Cell (adategység) rendszer kidolgozása fűződik. Az aszkézissal határos foglalatatoskodás ez. Lényegét tekintve nem más, mint szociológiai felmérés, ami a mail art-kapcsolatok láncán keresztül valósul meg. Pete csaknem egy tucat *Smile*-t jelentetett meg, és ezek többnyire a művésztársait érintő szöveges közlemények. Az 1987-ben publikált *Smile UB 40* például egy húsz angol művészhez intézett körkérdés faksimiléjét hozta. Ezeknek a művészeknek egy napjukról kellett beszámolniuk, és a kiadvány célja az volt, hogy konkrét anyaggal egészítse ki a „művészek munkanélküliségéről” szóló vitákat.

Ez a *Smile*-szám valószínűleg hozzájárult ahhoz, hogy a művészek munkanélkülisége ne csak mint szociális probléma tudatosuljon, hanem mint progresszív lehetőség, mint a művészi munka „elhalásának” az egyik formája is szóba kerülhessen.

Nem sokkal később, 1988 tavaszán, Pete egy Non-Participation-fesztivált hirdetett meg, aminek a fő érdekessége az volt, hogy igenis részvételre szólított fel, csak hogy olyan rendezvényekre, amelyek mintegy „kitérők” voltak az „igazi”, a társadalom által is elismert időtöltési formák elől. (Kerékpártúra autóút helyett – kazettákra fölvetett műsorok letörlése, és ezzel „szabad” szalagok előállítására koncertlátogatás vagy tv-nézés helyett – saját művészi munkák kiállítása valamilyen kiállításra alkalmatlan helyen galériavizit helyett stb.)

Nemcsak a művészet negatív aspektusa kapott szinte költőien transzparens és szolidan tartózkodó formát ezekben az ötletekben (ami persze csak annál elgondolkodtatóbb hatással lehet), hanem olyan javaslatok is szóba kerültek, amik a munkásmozgalom május elsejei fesztiváljaira emlékeztettek, vagy esetleg – mint a böjtölés – a vallásos ünnepkörökre vezethetők vissza. A fábiánus eszméktől a pragmatikus anarchizmuson át az ökoszocialistákig egy sor mozgalom juthat az ember eszébe. Pete azonban egyikhez sem tartozik. Csak egyszerűen a leginkább angol tagja a neoista networknek.

Azt hiszem, az ő munkái vezettek arra, hogy az egész neoizmust arról az oldaláról próbáljam megérteni, amelyik a legmélyebb indíttatása lehet (holott a nap mint nap lejátszódó neoista show talán egészen más képet mutat): az emancipációért folytatott harca felől.

Az alternatív áramlatok többsége nem folytat ilyen harcot, hanem megelégszik az „engedelmesség megtagadásával”, a szolidaritás gyakorlásával vagy valamilyen gettó kiépítésével. A neoizmus azonban oda akar eljutni, ahová a nagy vallások és a történelmi stílusok jutottak el: a világ köldökéhez. Az utolsó nagy művészeti hullámot

igyekszik ezért meglovagolni – noha ez a hullám már elsimult –, az avantgarde-ot. A neoizmus heroikus kísérlet arra, hogy a vizeket viharossá korbácsolja, hogy hullámokat provokáljon, és hogy ezzel az avantgarde létét (újra) kikényszerítse.

Kántor tevékenysége direkt válasz a helyzetre: lázadás, gúny. A hatástalannak bizonyult és kompromittálódott avantgarde ideológiák „büntetése” és arcuköpeése. Hogy az avantgarde militáns volt, és hogy szegről-végről rokona a totalitarizmusnak is – tehát hogy a jó művész „katona” –, ez a blaszfémia a Monty Cantsin-mítosz egyik legfontosabb leleplezése. Hogy eközben Kántor igazságtalan az avantgarde művészi teljesítményeivel vagy humanista eredményeivel szemben (de tényleg igazságtalan-e?), az eltörpül a mellett az érdeme mellett, hogy volt bátorsága világgá kiáltani, hogy meztelen a király, és ugyanakkor mersze volt ahhoz is, hogy saját magának mégis ezt a trónt követelje. Innen a Monty Cantsin-identitás bohócjellege: egy könnycsepp ül a vigyorgó maszk szögletében.

Minden további jellemzés helyett hadd idézzem őt magát, ahogy a neoizmus kulturális instrumentjéről, a lángoló vasalóról ír: „...egy modern szabadságfáklyának is felfogható. A vasaló formája csodálatosan harmonikus, és más tárgyaktól eltérően se a férfi, se a női nemi szervezethez nem hasonlítható. A technológia változása a vasalókon kiválóan követhető (faszenes, gáz-, gőz-, elektromos). Nagyon szigorú, majdnem hogy fegyvernek is használható tárgy, ugyanakkor arra szolgál, hogy kisimítsunk, szebbé varázsoljunk vele egy gyűrött anyagot, ezt viszont a tűzzel lehetetlenné tesszük...”

Kántor viszonya a tárgyához naiv, és ezzel az elfogult naivitással művészi. Környezetében olyan dolgok születtek, mint a neoista daloskönyv vagy a neoista kifestőkönyv (tele komputergrafikákkal, Boris Wanowitch műve), és ezek nemcsak szép dolgok, hanem a klasszikusok kamaraműveire emlékeztető gesztusok. Valószínűleg az ilyen könyvekhez hasonló kis formák fogják a leginkább megőrizni a montreali neoizmus emlékét. Egy sor groteszk figura nyüzsög ezen a tablón, egy nemzetközi emigránstábor, csupa kalandra éhes, vénülni képtelen kamasszal és óorosz, anarcholatin vagy új-indofrank álnevekkel. Picasso utolsó korszakának törpékkel, akrobatákkal, királyokkal és tűznyelők (vagy köpők) testőrökkel benépesített grafikái jutnak az eszünkbe, akik egy kemény mellű hajadon körül teszik a szépet. A lány neve klasszikus csengésű: Kalliope...

Stewart Home ugyanezt az emancipációt igyekszik a sorstól kicsikarni, de intellektuális eszközökkel.

Az ő dolga a nehezebb, de ő tűnik elméletileg felkészültebbnek. És még egy különbség: a legrosszabb, ami történhet vele, az, hogy a kísérlete esetleg tényleg sikerül is majd. Mert Home az avantgarde ideológiák olyan életre támasztója, akinek a láttán Frankenstein története juthat az eszünkbe.

A klasszikus változatot a tizennyolc esztendő Mary Shelley írta – szintén egy angol csodagyerek –, és abban Frankenstein az élettelen igyekszik megeleveníteni, elsősorban tudományos kíváncsiságtól vezérelve. Home is kíváncsi, de nem tudományos okokból. Hiszen az avantgarde egyszer már ki volt próbálva, Frankenstein monstrumának a története pedig szintén ismert: az ifjúság kötelező olvasmánya. Őt a kísérlet azért érdekli, mert jól ismeri az eredményét, és éppen ez az eredmény az, amit – a megváltozott körülmények dacára – szeretne kiprovokálni. Ha rosszmájú akarnék lenni, azt is mondhatnám, hogy egy grandiózus plágiumot tervez, egy psze-

udo-avantgarde gölemet, amely elnyeli majd a világnak azt a részét, amelyiknek például kultúra a neve.

1985-ben, huszonhárom évesen publikált a *Smile*-ban először olyan szövegeket, amelyekben arra vállalkozott, hogy az egykori avantgarde utópiák és az újabb underground áramlatok között ontológiai kapcsolatot teremtsen. Ez az elektromos huzal arra lett volna hivatott, hogy a szent szikrát a múltból átvezesse a jelenbe. Úgy tűnik, hogy a posztmodern kor kolosszális, de élettelen testét igyekezett Home ezzel az elektromos áramúttal mozgásba hozni. S ha megkérdeznénk tőle, hogy miért, lehet, hogy azt válaszolná, azért, mert ő az egyetlen, aki tudja, hogyan kell csinálni ezt.

Home rátalált az avantgarde-nak arra a fonálára, amelyet a modern társadalom – talán mert kényelmetlen téma volt – elejtett, és a múzeumi értékek roppant trezorjából is kifelejtett. A második világháborút követő két évtized ama művészcsoportjairól van szó, amelyek elégedetlenek voltak az izmusok félsikereivel, az utópiák szétforgácsolódásával, egyszóval: az üzleti kompromisszumokká szelődülő avantgarde gyengeségeivel.

Ezek a csoportok a modernizmus ideológiai bázisainak a felülvizsgálására és továbbfejlesztésére vállalkoztak, s működésük többnyire folyóiratokból, pamfletekből, kiáltványokból és programfüzetekből ismerhető meg. Egyfajta „szamizdat” irodalom vonala tehát ez, de nem csak az. Hogy mennyire fontos ez a tradíció, azt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a sor mindjárt a Cobra csoport irodalmi, ideológiai és urbanisztikai tevékenységével kezdődik, vagyis olyan intellektuális és művészi teljesítményekkel, amik nélkül a múzeumokban függő „szép” Cobra-képek sem születtek volna meg.

De ide tartozik a lettrizmus, a lettrista internacionálé, a szituacionizmus és még néhány hasonló mozgalom is – amik együtt az „Imaginárius Bauhaus” gondolatvilágával jellemezhetők (a kifejezés Asgern Jorntól, e mozgalmak egyik legfontosabb vezető figurájától ered). Tudtommal az elmúlt két évtizedben csak a New York-i Franklin Furnace rendezett egy ízben kiállítást ezeknek a csoportoknak a kiadványaiból – s teljes joggal az ELFELEJTETT AVANTGARDE címmel.

Home a londoni Aporia Press/Unpopular Books kiadótól kapott megbízást arra, hogy a lettrizmustól a neoizmusig ívelő négy évtized szamizdat művészetét megírja. Már maga az a felismerés is, hogy az underground ebbe a kontinuitásba bekapcsolható, tökéletesen friss gondolatként hatott, és az igény, hogy ezt érdemes könyvben is feldolgozni, a *Smile*-ban publikált előzmények nélkül soha nem is születhetett volna meg.

Ennyit Home történelmi érdemeiről (melyek megint egy olyan kérdést érintenek, amelynek a jelentősége messze túlmutat az underground művészeteken). Mert egyébként a könyv, amely THE ASSAULT ON CULTURE (Csapás a kultúrára) címmel jelent meg, sajnos csak félsiker. Home nem tudta a maga elé kitűzött célt megvalósítani. Az ötvenes és hatvanas évek irányzatainak a részletező ismertetése után irányt vesztett csónakként hanykolódik az underground tengeren. Úgy tűnik, hogy a legszükségesebb adatokat sem ismeri (vagy elhallgatja őket), és – ami egyébként az erőssége lehetne – a különböző áramlatok utópikus tartalmát sem látja tisztán: ahogy a munka a jelenkorhoz közeledik, úgy válik egyre improvizáltabbá, a könyv második fele csupa meghátrálás, az áramlatok bemutatása sehova sem vezet.

A panorámakép csak annyiban tanulságos, hogy a mail art és a neoizmus futólagos (és tudatosan is elferdített) bemutatása mellett Home egy sor szubkultúrát is a szamizdat művészet tradíciójához csatol, például a holland provokát, a New York-i yip-piket, az amerikai White Panthereket és az egész punkmozgalmat, valamint olyan neoanarchista csoportosulásokat is, mint az 1983 óta megjelenő londoni *Class War* (Osztályharc) című lap tábort.

Egy pillanatra fölrémlik bennem a *Punchline* is, amivel ezt az áttekintést elkezdtem. Hallo John! – inthetnék oda az angol iparvidékre, Liverpool közelébe. Lehetséges lenne, hogy ő is a *Class War* népszerűségét lovagolta meg?... Míg azonban e kéziratot dolgoztam, tényleg megérkezett a *Punchline* második száma is – de ezt John Yates már a tengerentúlról, San Franciscóból, az anarchizmus új Mekkájából adta fel.

Home módszere úgy látszik az, hogy mivel a szűkebb baráti körét, a neoizmus tábort túlságosan is kicsinynek tartja ahhoz, hogy a *Smile*-ban kifejtett programját megvalósíthassa, a szamizdat művészet bázisát a politikai színezetű szubkultúrák irányába tolja el. Nemcsak a THE ASSAULT ON CULTURE-ből kiolvasható tendencia mutatja ezt, hanem az is, hogy Stewart az utóbbi időben ismételtelen is publikált olyan punk és anarchista jellegű folyóiratokban, mint amilyen például a szinte fényűző kiállítású multimédia-magazin, a *Vague*, amely már egy évtizede szolgál a radikális fiatalság olvasmányául, és Londonban jelenik meg.

Ez a módszer, a bázis politikai irányú kiszélesítése azonban, ha kizárólagos tendenciává válik, nem nevezhető szerencsésnek. A kultúrát ugyanis csak a kultúra eszközeivel lehet dialógusra bírni, „megtámadni” vagy „sarokba szorítani”. A csapás, amit rá mértünk, különben bumerángxént üt majd vissza. A történelem ugyanis azt bizonyítja, hogy mindig a megtámadott kultúra a virulens.

A másik megjegyzésem pedig az lehetne, hogy az a politikai bázis, ami Home számára csakugyan elérhető, nagyon kommersz, a szó közgazdasági értelmében is. A punktól a *Class War*ig ívelő tábor közkatonáit ugyanis a glamour egy fekete árnyalata tartja bűvöletben. Akik ezen sok pénzt keresnek, azok azonban ugyanazok, akik a rózsaszínű kvízműsorokat is menedzselik. Pont egy Stewart Home-nak kell magyaráznom ezt?

A kultúra tehát, amelynek a torkán egy pillanatra már ott volt a neoizmus keze, valószínűleg megint egérutat nyer.

Petri György

A FIATAL BECKETT

Lót-futásban
örökké
-tól, de túl soha.
Mindig csak; -igtól -ig.