

Sok kis szatori

A Fluxus Németországban (1962–1994)

Huszonnyolc művész háromszázötven alkotása...

A száraz adatok alapján az ember már eleve olyan óriási méretű kiállításra gondol, amely aligha férhet el a budapesti Múcsarnokban. Hogy mégis kényelmesen elfér benne, az a bemutatott anyag jellegével magyarázható: a hatvanas évek elején kibontakozó Fluxus-mozgalom, szakítva az ötvenes éveket uraló absztrakt expresszionizmus drámai önkifejezésével, zseni-kultuszával és monumentalitásával, fizikai és szellemi értelemben egyaránt „apróságokra” koncentrált.

George Brecht szerint a zongorára helyezett virág már felér egy egész estét betöltő hangversenyvel, Joseph Beuys számára *Kant A tiszta ész kritikája* című könyvére pecsételt felirat – „Nem ismerek hétvégét” – akár szobrászatnak is tekinthető, Ben Vautier pedig nemegyszer tömondatok kimondására vagy felírására szorítkozik művészetében: „Szeretnék híres lenni” – olvashatjuk például *Művészeti ábécé* című alkotásán. Zömmel ilyen és hasonló minimálgesztusok, furcsa gegek, szórakoztató viccek, mindennapi javaslatok, sőt idétlenségek gyűjteménye a *Fluxus Németországban 1962-1994.*, *Hosszú történet sok csomóval* című kiállítás, amely a modern művészetben járatlan látogató számára inkább kelti bolondos zsibvásár, mint normális kiállítás benyomását. Pedig olyan jelenségkör dokumentálásáról van szó, amely összes furcsaságának dacára immár történetinek mondható, s minden „komolytalansága” ellenére a nagybetűs – tehát dicső – Művészet rendkívül fontos fejezetének számít; a hozzá tartozó alkotók számára pedig mindenképpen teljesült Ben Vautier *Művészeti ábécéjének* imént idézett követelménye. De vágjunk a közepébe, s tegyük fel rögtön a kérdést: mi is a Fluxus? Am rögtön jegyezzük meg: vállalkozásunk igencsak kockázatos. Kockázatos először is azért, mert rendkívül heterogén, a szokásos műfaji csoportosításoknak konokul ellenálló jelenségkörről van szó. *Dick Higginstől*, a mozgalom egyik sztárjától származik például az „intermédia”

kifejezés: „Alapvetően azokat a munkákat nevezhetjük Fluxusnak – írja Higgins –, melyek intermedialisak: vizuális költészet és poétikus festészet, akciózene vagy zenei akció, happeningek, eventek, melyekben képzőművészet és irodalom konceptuálisan összefonódik.” De ezzel még nem tisztáztunk tulajdonképpen semmit, hiszen ez csak egyike a sok-sok meghatározási kísérletnek. A kiállítás alkalmából megjelent könyvnyi terjedelmű definíciógyűjtemény (szerkesztette: *Beke László*) arról tanúskodik, hogy sok más, a Higginsével gyakran ellentmondó meghatározási és leírási kísérlet is közkezen forog.

Bemelegítésképpen mazsolázzunk egy kicsit ezek között. *Nam June Paik* például, egyik saját akciójára célozva, melynek dokumentumai a budapesti kiállításon is láthatók, így érvel: „Babot és rizst kell kiönteni, hogy az ember a rizst és a babot ne tartsa túlságosan fontosnak. És ha ezeket nem tartjuk olyan fontosnak, akkor kevesebb félelem lesz a világon. Ez a művész feladata: hogy az ember ne féljen annyira. Még nagyon sok rizst kell kiöntenem.” Mellesleg, a kiállításon látható rajzos partitúra szerint – merthogy hangversenyről van ám szó! – Paik a babot és a rizst a saját fejére öntötte, előtte azonban, mintegy a biztonság kedvéért, különféle konyhai alapanyagok segítségével ragadóssá tette a haját. Míközben Paik bab- és rizsmuzsikától várta a megváltást, egy másik távolkeleti művész, *Yoko Ono* a tánkra esküdött: „Ha az emberek szokásává válna, hogy bukfencet vessenek minden második utcá-

ban, amelyet érintenek hivatalba menet – írja *Graipfruit* című esszéjében –, vagy letolnák a nadrágjukat, mielőtt verekedni kezdenek, kezét ráznának idegenekkel, amikor csak kedvük tartja (...) és ha a politikusok, mielőtt bármit is megvitatnának, bemennének egy teaház ajtaján (ami alacsony, hogy az embernek jó mélyen meg kelljen hajolnia), az üzleti világ lelassulna ugyan egy kicsit, de legalább békében élhetnénk. Számomra ez a tánc.” Az iménti művészekkel ellentétben Ben Vautier nem provokál műfaji vitát, hanem mintegy találmóra sorolja fel, hogy szerinte mi minden Fluxus:

- egyfajta attitűd a művészettel szemben;
- a jelentéktelenség fontosságáért;
- az élet részleteiért;
- az egyetlen művészeti mozgalom, amely saját farkába tud harapni;
- fontosabb, mint hinnénk;
- kevésbé fontos, mint hinnénk...”

Vautier felsorolása még tovább folytatódik, de ízelítőül legyen most elég ennyi. Most pedig, mielőtt a lehetetlenre vállalkoznánk, s a fenti definíciókat megpróbálnánk közös nevezőre hozni, hadd figyelmeztessünk a definiálási kísérletek újabb nehézségére, pontosabban veszélyére: a Fluxushoz tartozó művészek közül többen utaltak rá, hogy a „Mi a Fluxus?”-kérdésre leghelyesebb lenne úgy válaszolni, ahogy egykor a Zen-szerzetesek reagáltak a Zen mibenlétét firtató kérdezőkre – vagyis jókora pofonnal.

Ezt kivédendő, szorítkozzunk szikár történeti adatokra. *George Maciunas*, litván származású New York-i művész-impreszárió 1961-ben „művészeti és antiművészeti, zenei és antizenei, költészeti és antiköltészeti nemzetközi folyóiratot” tervezett indítani. Maciunas találmóra felütött egy szótárat és ujjával rábökött a Fluxus szóra. Megtetszett neki, mert „sok jelentésű, sok mulatságos jelentésű” szó volt, s noha a tervezett folyóirat sohasem jelent meg, a Fluxus megjelölés a legkülönbözőbb művészeti határjelenségek gyűjtőfogalmaként mind a mai napig fennmaradt. Mellesleg, *Emmett Williams* úgy vélekedett, hogy a Fluxus maga Maciunas

Maciunas pedig – használjuk ki gyorsan a presztízsét – nyíltan ki merete mondani, hogy a Fluxus nagy része gegszerű. Ilyesmit már a kritikusok is régóta mormognak, még hozzá rosszállóan, Maciunas viszont büszke volt erre a jellemzésre, mondván: „*Buster Keaton* gegjeit egy magas fokú művészi formának tartom, he, he, magas gegnek.”

Azt hiszem, a Műcsarnokban ténfergő néző is jól teszi, ha a „geg” szót ízeletti, ha tanácsalanságában abba próbál belekapaszkodni. De amennyiben a Fluxus tényleges kultúrtörténeti háttérét óhajtja megragadni, természetesen jobban teszi, ha *Buster Keaton* helyett (vagy jó, no: mellett), mindenekelőtt a Zen-buddhizmusra gondol. Hogy kerül a csizma az asztalra? Úgy, hogy maguk a művészek helyezték oda: Nam June Paik és Yoko Ono, mint már említettük, távol-keletiek, de talán még fontosabb, hogy a Fluxus „nagyapja”, *John Cage* nagyon intenzíven foglalkozott a Zen-nel, még hozzá nem csak úgy divatból, mint a nyugati fiatalok többsége, hanem művészete szerves rendezőelvévé tudta tenni a távol-keleti szellemiséget. Ami a Fluxus-művészek többségét illeti, a Zen-hez mindenekelőtt épp gegeken keresztül kapcsolódnak. (Ilyen szempontból érdemes megjegyezni, hogy Ben Vautier szerint a Fluxus nagyapái a következők: *Cage*, *Satie*, *Dada*, *Zen*, *Marx*, *Buffalo Bill*.)

Mint ismeretes, a Zen-magatartásban nagyon fontos a racionális módszer nélkül keresett tapasztalat: a szatori. A szakirodalom szerint egyfajta szellemi megrázkódtatásról van szó, amely minden ismert intellektuális út megkerülésével teszi lehetővé a buddhista „igazság” megértését: az üres formától és kauzalitástól mentes igazságát. A Fluxus vonatkozásában az a fontos, hogy a Zenben a szatorit általában meglepő módszerek segítségével keresik: mint azt *Roland Barthes* is kiemelte, nemcsak hogy irracionális, hanem mindenekelőtt illetlen és komolytalan technikákkal, melyek a mi vallási tapasztalatainktól nagyon távol állnak: komoly metafizikai kérdésekre a válasz valami idétlenség, vagy a

rítus ünnepélyességét egy meglepő gesztus zavarja meg. Gondoljunk csak arra a Zen-hitszónokra, aki prédikációja közben levette a papucsát, a fejére tette, s így hagyta el a termet. Vagy gondolhatunk a Zen-koanok sokaságára is, melyek semmivel sem kevésbé gecszerűek, mint a Fluxus-művek. Íme, ízelítőül egy példa:

„Ven-szui, Hszüefeng és Jen-tou együtt üldögélt. Ven-szui rámutatott egy csésze vízre és így szólt:

– A hold megjelenik a tiszta vízben.

– A hold nem jelenik meg a tiszta vízben – mondta Hszüefeng.

Jen-tou felrúgta a csészét.”

Érdemes megjegyezni, hogy nemcsak szellemiségét tekintve, hanem tematikailag is ide kívánkozik George Brecht híres példája a „csurgatott eventre”, azaz eseményre: „csöpögő víz és üres edény úgy elrendezve, hogy a víz az edénybe essék”. A koanok, mint ismeretes, eredetileg a mesterek a tanítvánnyal folytatott beszélgetéseiről szóló rövid feljegyzések voltak. Később egy-egy ilyen beszélgetést megfejtésre adtak fel a tanítványnak, abból a célból, hogy elvezesse

őt a szatorihoz. A következő példa, mely akár egyfajta meta-koannak is tekinthető, azt mutatja, hogy a szatorihoz vezető legbiztosabb út a logikai abszurdumon keresztül vezet, amiben – mint eddig is láthattuk – a Fluxus-művek sem szűkülnek:

Azt hiszem, a Múcsarnokban ténfergő néző is jól teszi, ha a „geg” szót ízeleteti, ha tanácstalanságában abba próbál belekapaszkodni. De amennyiben a Fluxus tényleges kultúrtörténeti háttérét óhajtja megragadni, természetesen jobban teszi, ha Buster Keaton helyett (vagy jó, no: mellett), mindenekelőtt a Zen-buddhizmusra gondol.

Hogy kerül a csizma az asztalra? Úgy, hogy maguk a művészek helyezték oda. Nam June Paik és Yoko Ono, mint már említettük, távolkeletiek, de talán még fontosabb, hogy a Fluxus „nagyapja”, John Cage nagyon intenzíven foglalkozott a Zenel, méghozzá nem csak úgy divatból, mint a nyugati fiatalok többsége, hanem művészete szerves rendezőelvévé tudta tenni a távolkeleti szellemiséget. Ami a Fluxus-művészek többségét illeti, a Zen-hez mindenekelőtt épp gegeken keresztül kapcsolódnak.

„Egy szerzetes ezt kérdezte:

– Azt mondják, minden dolog visszavezethető az Egységre, de hova lehet az Egységet visszavezetni.

Csao Csou, a mester válaszolt:

– Mikor Csing tartományban jártam, csináltattam egy köntöst, amely hét csin-t nyomott.”

Amint látjuk, e koan első része logikai, metafizikai vagy dialektikai elmélkedésre csábít, míg a második rész, a mester válasza valami egészen más, oda nem illő dologról szól. A megfejtés a két rész közötti kapcsolat megtalálása lenne, csak hogy ilyen kapcsolat nincs. A kérdésre tulajdonképpen az a válasz, hogy nincs válasz, vagyis, mint azt több Zen-mester kiemelte, az ellentétek megszünetésének, „elnyelődésének” átélése – ami a szatori-élmény döntő feltétele – az emberi léleknek a fogalmi tudaton túli szférájában megy végbe. „Valójában a szatori azt jelenti – írja Alan Watts, a Zen-buddhizmus legjelentősebb nyugati szakértője –, hogy hirtelen és intuitíve belátást nyerünk valamibe, legyen az egy elfelejtett név felidézése,

vagy a buddhizmus mélységeibe való betekintés. Az ember keres, keres és nem talál. Egyszer aztán feladja a keresést, és a válasz magától adódik. Így sok alkalommal bekövetkezhet szatori a gyakorlás során, nagy szatori és kis szatori...”

A Zen-buddhizmus és a Fluxusban uralkodó gondolkodási stílus tehát meglepő párhuzamokat mutat, ami egyébként filológiai is dokumentálható lenne. Hosszasan ecsetelhetnénk, hogy a Fluxus-művek efemer volta, az ötletek konkrét szituációhoz való szoros kötődése vagy a néző társalkotói szerepköre mennyire tipikusan távol-keleti vonások, csak hogy ezek bemutatására egy kiállítás *nem* igazán alkalmas. Mint ismeretes, a Fluxus-művek jelentős része szándékosan romlandó anyagokból készült, hogy egy idő után megsemmisüljön. A budapesti kiállításon *Dieter Roth* számos munkája ilyen: *A tenger* című 1969-ben készült alkotásának például szó szerint szerves része a piramis tetejére helyezett túrócsomó, amelynek már rég meg kellett volna rothadnia, el kellett volna tűnnie. De nem így történt, mert a művészettörténészek derekasán végezték dolgukat, a szó szoros értelmében konzerválták a művet, talán nem is sejtve, hogy ezzel a művész eredeti szándékai *el-len* dolgoznak.

A másik dolog a szituációhoz kötöttség feltétele: miként a Zen-buddhizmusban egyáltalán nem mindegy, hogy a hitszónok mikor és hogyan teszi fel papucsát a fejére vagy milyen kontextusban mond idéltenséget, úgy számos esetben a Fluxus-geg sem ragadható ki veszteség nélkül eredeti környezetéből. Nagyon jó példa erre *Tót Endre* egyik munkája, amely abból áll, hogy a művész kiáll stoppolni az országútra, ám a kezében tartott táblán a várakozásokkal ellentétben nem valamely város neve van fölírva, hanem az, hogy „Sehova”. Az eseményről készült fotó láttán, amely a

kiállításon látható, az ember hajlamos unottan ásitani, hogy már megint szellemkedni próbál itten valaki; de elképzelhető, hogy ott a helyszínen, a szórakozottan autóvezető átlagember számára valóságos katarzist jelenthet ugyanennek a jelenetnek a *váratlan* megpillantása.

Nagyon fontos továbbá, s ezt *Daisetz Teitaro Suzuki* is külön kiemelte, hogy hagyományosan a szatori csak tapasztalatilag ragadható meg, s csak a mesternek a tanítványhoz való személyes viszonyában adható át. Nos, természetesen ezeket a követelményeket is lehetetlen megvalósítani egy ilyen monumentális vándorkiállításon, holott a jelek szerint az efféle törekvés, legalábbis csíra formájában, jelen volt a Fluxusban: bizonyára nem véletlen az élőben előadott akciók, események és koncertek túlsúlya, valamint a közönség „mozgósítására” tett kísérletek sokasága. Itt a kiállításon például *Arthur Köpcke* montázsai alatt a következő figyelmeztetés olvasható: „Ön csak akkor vesz részt, ha folytatja ezt az akciót, ezt a kezdeményezést, különben ön csak egy bámészkodó.” Igen ám, de a néző hiába határozza el, hogy ő aztán nem marad bámészkodó, ha a potenciális cselekvési tértől, vagyis a műtől, vastag plexilüveg választja el.

Mindent összevetve, a várva-várt nagy szatori-élmény a nézők többségénél bizonyára nem következik be; legfeljebb sok-sok kis szatorira lehet számítani, meg arra, hogy miközben jókat szórakozunk, szinte észrevétlenül megismerkedünk a háború utáni művészet egy rendkívül fontos vonulatával.

Sebők Zoltán