

LEVÁGTA-E A SAJÁT FARKÁT RUDOLF SCHWARZKOGLER?

Vitairat

Földényi F. László: *Az érzékek purgatóriuma*
Holmi, 1993. szeptember

A bécsi akcionizmus nevű művészeti irányzatról három reprezentatív kötetből tájékozódhatunk. Az első 1970-ben jelent meg a frankfurti Kolkunstverlagnál, Peter Weibel és Valie Export munkája, címe WIEN, BILDKOMPENDIUM WIENER AKTIONISMUS UND FILM. Nagyalakú, puha kötésű könyv, fedelén fekete alapon feketén áll a cím. Tördelése, tipográfiája, sőt helyesírása is akcionista. A 239 képdalt kommentár, szinopsis, rövid szövegválogatás egészíti ki. Mindegyik kép fekete-fehér, imitt-amott újságcikkek képei váltják fel őket. A szerzők – akkoriban maguk is a mozgalom híres-hírhedt tagjai – az akciókat akarják bemutatni, s tekintettel arra, hogy ezeket a cselekményeket éppen a kép-forma fenntarthatatlanságának közös meggyőződése váltotta ki, mi sem áll távolabb tőlük, mint az egyes képek szépsége. Nemcsak arról van szó, hogy a képek tárgyai hihetetlenül és brutálisan csúnyák, csúnya himvesszők és vaginák, kibelezett állatok, havivérrel, bélsárral, állati belsőséggel, tojássárgájával, liszttel, festékkel, vízzellettel összekent meztelen emberi testek, a *scheissaktion* (szarási akció), az egymás szájába vagy egymásra vizelés, a hányás, az önkielégítés, a szadomazochista kinzás, a felláció, a féregezés, az erőszak, az „*unglaubliche Schweinerei*” (a hihetetlen disznóság) képei, hanem arról is, hogy mindezt a rossz művéségi újsággépriportok mintájára dokumentálják. A színházi (szélsőségesen provokatív) effektusokhoz ezeknél a javarészt egykori képzőművészeknél és társakoraiknál nem járul színészi képesség; rítusaik, áldozataik közepette esetlenek, azt mondanám, polgáriak (mintha minden pillanatban pontos tudatában lennének, mintegy negatív lenyomatai lennének annak a polgári értékrendnek és izlésvilágnak, amelyet éppen meggyaláznak), az orgiasztikus eksztázis helyett – melynek rettenetét csak néhány nyilvánvalóan beteg, perver-

tált segédszemély arcáról olvashatjuk le – inkább valami elszánt munkavégzés, máskor meg paradox (bécsi) kedélyesség jellemzi őket. Valaki egy vaginából kilógó virslit eszik, másvalaki sört tölt egy pohárba, melybe előzőleg belehelyezte a himvesszőjét. Ahol közönség előtt zajlik az akció, és a közönség látható, ugyanezeket az érzésváltozatokat olvashatjuk le az arcokról és mozdulatokról – a nyársatnyelt komoly funkciótudattól, attól a meggyőződéstől, hogy itt minden kipréselt exkrementumdarab egyenesen a polgári világ képébe vágódik, a valamifajta vicces sporteseményen való derűs részvételig. A 115–124. képdalra bemutatott huszonegy Schwarzkogler-akciókép nem ennyire szélsőséges (az említett excessusok legextrémabbjai már az elhallgatása utáni időkre esnek, noha az 1968-as SATISFACTION című filmakcióban a – ha nem tévedek, beöntés segítségével – magán könnyítő Günter Brus és a farkáról szíjjal odakötözött táskát lógató Otto Mühl mellett ő az egyik aktor); ám azt semmiképpen sem lehet mondani, hogy gyökeresen elütne a többiek – alább pontosabban meghatározandó – irányától.

A következő kötet 1988-ban jelent meg Klagenfurtban a Ritter Verlagnál: kétnyelvű, német–angol kiállítási katalógus néhány esszével és kronológiával. Címe: AZ AKCIÓFESTÉSTŐL AZ AKCIONIZMUSIG. BÉCS, 1960–1965. A fekete papírkötésen két vékony piros csík fut végig, a cím szerény, kis betűkből áll. 358 oldal, 154 szövegek közötti illusztráció, 100 fekete-fehér, 67 színes tábla. A BILDKOMPENDIUM erőteljes mozgalmi és jelenbeli kontextusával szemben a majd' két évtizeddel későbbi kötet visszatekintő és történelmi jellegű megközelítéssel szolgál. A tizenhat név most hatra csökken: Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling és Rudolf Schwarzkogler. A címnek megfelelően az „action painting” osztrák változatát képviselő korai táblaképeknek jelentős szerep jut, az akcionizmusnak pedig csak korai szakaszáig jut el, ahol még „szarás- és vizelés-imitációk szimulálásáról” beszélhet az egyik szerző, anélkül hogy megemlítené azt a nemcsak történetileg, hanem elméletileg is érdekes tényt, hogy az önkényesen kiválasztott határvonal után nem sokkal a direkt művészet jegyében megszűnik az imitáció és a szí-

mulálás. De hát éppen ezért van itt a határ, Rudolf Schwarzkogler utolsó, 6. akciójánál, 1966-ban. Am a recepció mégsem zökkenőmentes, a harmadik tervezett múzeum a kasseli Fridericianum és winterthuri Kunstmuseum mellett, az edinburghi Scottish National Gallery of Modern Art az utolsó pillanatban lemondja a kiállítást, a kronológiába pedig az egyik művész (Otto Mühl) olyan erőszakosan beavatkozik, hogy összeállítója szokatlan módon a kötet végén distanciálja magát saját munkájától. A KOMPENDIUM-ban még szereplő tény, hogy a többiekénél egy évtizeddel idősebb, 1925-ben született Mühl a Gyalogsági Rohamjelvény és a II. osztályú Vaskereszt tulajdonosa, mindenestre ebből a kötetből már hiányzik, holott fantáziájának alakulásában az ardennes-i offenzívában elpusztult kamerádok sárral és vérrel kevert tetemeinek „borzalmas szépsége”, e „nagyszerű akcióképek” jelentős szerepet játszottak.

Végül a harmadik kötet már gátlástalanul pompózus, hatalmas, hófehér, 464 oldalához 466 kép társul, a könyvben megér egy teljes oldalnyi képet egy jegyzetlap, amelyen egyetlen géppel írott szó van: „wasserkur” (vizkúra). Kiadója újra csak a klagenfurti Ritter Verlag 1992-ben, szerzője Eva Badura-Triska és Hubert Klocker. A bécsi Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig kiállításának alkalmából jelent meg, s a címe RUDOLF SCHWARZKOGLER – LEBEN UND WERK. Schwarzkogler 1969-es öngyilkossága kivált alkalmassá tette, hogy utólag a mozgalom középponti alakjává stilizálódjék, s hozzá képest rendeződjön el, tagolódjon a többi (ma is élő s így-úgy működő) szereplő. Sőt megszűnik a bécsi akcionizmus egysége, jelentős alkotók egymással érintkező, egymástól impulzusokat kapó, de alapvetően különböző történetévé válik. Az újraírt történetben az általam fölelevenített, a mozgalom egykori öntudatában s egykori visszhangjában egyként alapvető fontosságú excessusok teljességgel kiiktatódnak. S mindenekelőtt a kötet a kontextusukból kiemelt akciófényképek nagyalakú, jó minőségű, éles kontúrú reprodukálásával a témáról a formára helyezi a hangsúlyt, a borzalom szépségére, átesztetizálására. S ezt visszhangozza a kiállításról írott recenziójában Földényi F. László is.

Fölvetődik a kérdés, hogy az összefoglaló

képeskönyvek (és kiállítások) beállítottágának változásával leirt történet vajon nem a befogadástörténet normáesete? Hiszen nem találkozunk-e rendszeresen éppen ilyen változásokkal: az egykori tétetek, amelyeket mind a művészek, mind a közönség perdöntőnek tartottak, anekdotikusakká válnak, a provokatív újítások kilúgozódó, maradandónak bizonyuló része esztétikai aurát nyer, a „forma” legyőzi a témát, az irányzatok fölbomlanak, s egy irányzat a maga idejében periferikusnak tartott alakja éppen bizonyos távolságtartása miatt, vagy azért, mert „jókora” halt meg, később központi figurává válik? Erre a kérdésre nem lehet általános, prediktív feleletet adni. Minden egyes esetet külön kell megvizsgálni, s ha kezünkben van egy értelmezés, amely a recepció e változásait egy történetben elfogadja, amely épp hallgatolagosan magától értetődőknek tekintti, akkor egy másik éppoly konkrét vagy még konkrétabb elemzésnek kell megpróbálnia megdönteni.

A recepció e lehetséges sémáját ugyanis a bécsi akcionizmus esetében fölötte kétségesnek tartom. Méghozzá két, tökéletesen ellentétes okból, amelyek közül az egyik az akcionisták működésének inaktualitásával, elavultságával, a másik pedig (egy másik szempontból) problematikus aktualitásával áll összefüggésben.

A akcionisták ugyanis a ma legmorzsalékosabbnak tűnő késő modern totális ideológiák (nota bene ideológiaellenes ideológiák) megszállottjai voltak, s képzeletvilágukban a polgári társadalom és a kereszténység ellen indított frontális támadás – az esztétikai közvetítéssel szemben a direkt akció – főszerepet játszott. Ami az elsőt illeti, ez a nevezetes bécsi egyetemi botrányba, a MŰVÉSZET ÉS FORRADALOM című, 1968. június 7-i előadás-akcióba torkollott Brus, Weibel, Mühl, az úgynevezett Wiener Gruppe írócsoporthoz tartozó Otto Wiener és mások részvételével – hányással, exkrementumsztékenéssel, onanizálással, mazochista korbácsolással stb.; utóbb egy per és két kisebb fogházbüntetetés mártírúmával. Kis túlzással azt lehetne mondani, hogy ez volt 1968 – Bécsben. Ami a másodikat illeti, a kereszténység és mindenekelőtt a katolicizmus profán kifordításának számtalan a példája, Nitsch (máig üzött) báránystéttépeiseitől, liturgikus törekvéseitől

Mühl keresztrefeszítés-akcióin, a Perinet-pincébe való befalazás (1962) katakombaszimbolikáján, Valie Export közönségkikorbácsolásán keresztül Schwarzkogler hal-himvessző-azonosításáig, a kora keresztény-eretnek aszketikus önkasztráció fölelevenítéséig. A bécsi akcionisták első komolyabb említése egyébként egy Jung-tanítvány görögkeleti pap, Gerhard Zacharias SATANSKULT UND SCHWARZE MESSE (SÁTÁNKULTUSZ ÉS FEKETE MISE) című, 1964-es vallásfenomenológiai könyvében történik (Herbig, München, 1990⁴, 161. kk. o.).

Ha a hatvanas évek extremista közönsége a bárány szétszaggatásában esetleg még érzékelhetni vélte a *bárány* nagy történetével való szakítás metafizikáját, s ezáltal valamilyen értelembe bevonódhatott az akcióba, ma – gyanítom – a hókuszpókusz vieux jeu volta mellett főképp a *bárány* állatvédelmi szempontú kis történetére érzékeny, és fölháborodik. Valamely hagyományhoz a hagyomány radikális megsemmisítésének igényével fordulni: pontosan ez az, ami a hetvenes évektől kezdve fokozatosan elveszítette a vonzerejét, nem utolsósorban azért, mert a destruktív energiák a megalázni és elpusztítani vágyott tradícióhoz való kóros rögzülésben mutatkoztak meg. Werner Hofmann a DIE WIENER AKTIONISTEN című tanulmányában (in: Robert Fleck: WELTPUNKT WIEN. Löcker, Wien–München, 1985. 121–139. o.) éppen ezt elemzi megvilágító módon a bécsi mozgalom vonatkozásában.

Van azonban egy másik kérdés, amely megőrizte, sőt fokozta szorongató aktualitását. Az, amelyet az utca embere így fogalmaz meg: hát minden művészet lehet? S valóban, a hatvanas évek után az *anything goes* jegyében számos művészi kísérlet éppen arra vonatkozott, hogy *bármint* tárgyat vagy cselekvényt bizonyos tetszőlegességgel művészi kontextusba helyezzen. Marcel Duchamp, a hideg újító, akinek nevét Földényi is említi, ezekben az évtizedekben, lényegi tevékenysége után majd' fél évszázaddal vált külön outsiderből paradigmikus művésszé. Ha a bécsi akciókon ma medítálunk, akkor e műalkotássá válás határai tűnnek számomra a rájuk szabott kérdésnek. Ahogy ők a műalkotás világából kitorva a világ megváltoztatására – képzeletükben mintegy negatív megváltására

– törekedtek akcióesztétikájukkal, úgy ma azt kérdezzük, hogy a világ valóságát ily veszedelmesen megközelítő vagy éppen azzel tökéletesen azonos akciók válhatnak-e megőrizhető esztétikai világgá. A képpel való gyűlölködő elégedetlenség, a képprombolás tettei visszaváltozhatnak-e képpé? A posztmodern recepció persze kényesen válogat, s Rudolf Schwarzkogler művében találja meg e visszaváltoztatás lehetőségét.

Helyénvalónak tartom tisztázni, hogy Schwarzkogler különbözőse társaitól fölötté mérsékelt. Magát az artikulációs formát teljes egészében tőlük vette át, osztotta a táblakép haláláról vagy legalábbis csökkenő lehetőségéről vallott nézetet, azt, hogy a képfelületet vissza kell vezetni eredetére, vagyis a testnek, a tárgyaknak és a határoló falaknak ki kell lépniük a két dimenzióból, azonosulni kell saját magukkal, valóságossá kell válniuk, s mintegy el kell kezdeniük játszani. Osztotta a művész szerepéről vallott nézetet is, azt, hogy e szerep két pólus között oszcillál: rendező, áldozat. Hogy tevékenységét ma mégis képekből (az akciók utóbb kivágásokkal strukturált fényképeiből) ismerjük, az elsősorban ironikus tény, amely a kép legalábbis Duchamp óta újra meg újra beharangozott kimúlásának jóserejéről állít valamit. András Gábor Schwarzkogler bécsi életmű-kiállításáról írott tárgyyszerű kritikájában (A MŰVÉSZET MINT PURGATÓRIUM. *Új Művészet*, 1993/6.) megkülönbözteti az akció-fotóműveket az akcióról készült dokumentumképektől, s azt állítja, hogy noha az előbbieket „*vitathatatlanul »jobb képek«, ám az eredeti, nyers és olykor esetleges, helyszínhez kötött expozíciók atmoszférájával aligha vetekedhetnek*”.

Az sem mondható, hogy az 1965-ös első szűk körű, de nyilvános akció (MENYEGZŐ – az akcionisták közös témaanyagának, az erőszaknak, megerősokolásnak visszafogottabb változata: a menyasszonyi ruha leszaggatása, lemeztelenítés, kék festékkel való leöntés, felgyújtás stb.) után a következőkből a nyilvánosság kizárásának elvi jelentősége lenne, hiszen a modell, a társaktor, a fényképész jelenléte miatt a körülmények nagymértékben hasonlítanak az akcionisták ekkor még baráti lakásokban, kevés ember előtt, lényegében egymás közt zajló kísérleteire. Különben is, ha hihetünk Hermann Nitschnek, Schwarz-

kogler „munkája körül a néző (az akciók résztvevőjének) fiziológiai, orvosi befolyásolhatóságának irányába akarta kiterjeszteni, ezt úgy akarta elérni, hogy bizonyos ételket, drogokat, gyógyszereket adott volna be a közönségnek”. (BILDKOMPENDIUM, 282 o. – Nitsch szövegét átveszi a '92-es katalógus is.) Schwarzkogler akcióinak a többiekével összehasonlítva sterilebb jellege, mint ahogy korai elhallgatása, majd öngyilkossága is, kevésbé esztétikai, mint inkább pszichológiai értelmezést igényel.

Schwarzkogler akcióinak alapvető stíláriis sajátosságai a bécsi akcionizmus közös modulusai. A „Tischaktion”, az asztalra előkészített eszközökkel való manipuláció, amely emlékeztet az oltár előtti ténykedésre és az asztali bűvészetre, a bekenés, a bandázs, az operációs eszközök, a himvessző, az öncsonkítás (látszata), a döglött állat: mind közös. Egyedül a nagy fehér gézgömb olyan motívum, amely mások akcióiban nem szerepel, noha Mühl luftballonjai ezt is előlegezik. Megemlítendő továbbá Schwarzkogler előszeretete a kék szín iránt. Festőként megismételte Yves Klein monokróm kék vásznát, s följegyezték, hogy az ő műve abban különbözött Kleinétől, hogy a kék egy másik árnyalatát választotta.

Hermann Nitschtől származik az a megkülönböztetés, amelyet Földényi megismétel, hogy a bécsi akcionista körében Schwarzkogler volt az esztéta, akciói borzalmasságát mindig a forma határozta meg, és a szépséget kereste. Brus, Mühl, Nitsch expresszív dionizikusok, míg Schwarzkogler apollói. De Nitsch elbeszélése azt is mutatja, hogy e megkülönböztetés igencsak relatív. „Emlékszem, egyszer csak azért találkoztunk, mert Schwarzkogler felvilágosítást akart a VÉRORGONA-MANIFESTUM [Nitsch műve] következő passzusáról: »az ember fogalmával megtörténik az apollói irányba emelkedés, sikerül neki az eloldozódás az állatitól«, az apollói elv volt az ő vezérfonala.” (I. m. 281. o.) Mi egyebet mond ez a történet, mint hogy Schwarzkogler szigorúan a mozgalom kontextusán belül maradt, s annak lehetőségein belül igyekezett magát artikulálni?

E lényegi közösség rögzítése után kell a műhöz fordulnunk, amely természetesen mindennek ellenére helytálló önálló jelentőségéért. Földényi cikkében azonban műleírást s ebből következő elemzéseket nem találunk. Mivel az esetek ismétlik magukat, irá-

sának olvastán nagyon is át tudtam érezni Arthur C. Danto érzéseit, amikor szakértők véleményét olvasta Robert Mapplethorpe fényképeiről. „Egyikük úgy irt le egy péniszbe illesztett ujját, mint »centrális képet, nagyon szimmetrikus, nagyon rendezett klasszikus kompozíciót«. Férfiak képei, akiknek a végbelükbe tárgyakat dobtak, »alaktanulmányokként« nyugtáztak. A híres képet, amelyben egy férfi a másik szájába vizes, klasszikus kompozícióként jellemezték.” (CENSORSHIP AND SUBSIDY IN THE ARTS [CENZÚRA ÉS SZUBVENCIÓ A MŰVÉSZETEK BEN]. IN: BEYOND THE BRILLO BOX. Farrar*Strauss*Giroux, New York, 1992. 174. o.) E szakértők „kantiánus arroganciájával” szemben Földényi leírásában a líra dominál, amely arról győzi meg az olvasót, hogy a recenzenst őszintén meg és elragadták ezek a képek. „...akcióinak a felvételeiből halálos szépség sugárzik. A halál ragyog bennük feketén-fehéren.” Az esztétika teológizálására esnek sűrű célzások, noha Földényi ismételtlen biztosít bennünket a formai rendről is, a szigorú tükélyről, az új struktúráról, a kompozícióról, miközben „a kiragadható tartalmi elemekről” két sor szól.

Indokolt tehát ezt a hiányt röviden pótolni. Az említett I. akció után a következő három egy eseménykort variál: először az asztalon folyik egy hal fölboncolása, majd meztelen férfinmodell felsőtestére szorítják gézszalaggal a döglött halakat. Az asztalon sebészeti eszközök, borotva, orvosságosüvegek, valami fehérbe bugyolált gömb. Ezután következnek a kasztrációs jelenetek, a modell péniszét bebugyolálják fehér gézbe, s a fehér asztal fekete üveglapjára fektetik. Egy változatban halat kötöznek a péniszre, s a fenyegető azonosság effektusával élve borotvapengével, ollóval, sebészeti eszközökkel széttrancsírozzák, máskor magával a pénisszel imitálják ugyanezt. Az 5. akció változataiban Schwarzkogler maga is szerepel Nitschcsel. Schwarzkogler bekeni Nitsch péniszét fehér festékekkel, majd becsomagolja. Nitsch fején hosszú szőke női vendéghaj. A 6. és utolsó akcióban végül Schwarzkogler magát bugyolálja be gézbe, fehér térben fekszik a földön, egy döglött tyúk csőréből elektromos kábelek állnak ki. Ezek összekapcsolják az állatot az emberi testtel. A térben egyéb baljós eszközök és két fehér gömb.

Az előző bekezdésben azt irtam le, amit lá-

tunk Schwarzkogler akciófényképeim. Az 5. akció, amelyben a parókás Nitsch (eredetileg női akkort akartak) hájas teste a combközépig lehúzott alsónadrággal különböző manipulációk tárgya lesz, a maga kisszerűségében talán még Földényi F. László számára sem idéz sem halálos, sem egyéb szépséget. A 6., illetve a 2–4. akció az, ami szóba jöhet: ezek közül én az utóbbit választom.

Kétségtelen, hogy ezek a látványok kommentár nélkül legföljebb csak a zavar érzetét kelthetik, nem tudhatjuk azt sem, hogy műalkotásokat látunk vagy valami különleges sebészeti beavatkozás nem racionalizálható dokumentációját. Ez az értelmezésigény, a kontextusban való elhelyezés szükséglete a modern művészet általános jellegzetessége, ebben semmi sajátos nincs. A kérdés, hogy itt milyen kommentár a megfelelő. Nitschnek vagy a katalógus szerzőinek apologetikus kommentárjai kétségtelenül rendelkeznek azzal a nagy előnnyel, hogy a művészettörténet tradícióján belül értelmezik Schwarzkogler akcióit. Legalább *szavakhoz* jutunk ezáltal: megtudhatjuk, hogy míg az akcionizmus többi tagja a gesztikus informel, a happening irányába tájékozódott, addig ő a body-arttal, a performance-arttal, a concept-arttal, az absztrakttal rokon performatív műalkotást, a nagyon személyes, izoláción, koncentráción alapuló konceptuális akcióformát kereste, s a közönséggel való interakció helyett mediális közvetítésre, a fényképre szorított. Megpróbáltam már relativizálni ezt az elkülönbözést, s őszintén szólni nem sokra tartom a pusztá nevet, de arra legalább jók, hogy valamifajta intést adjanak a befogadónak, merrefelé is tájékozódjék. Nitsch véleményem szerint a nevetségességig aránytalan kultúrtörténeti kontextualizálása szerint Schwarzkogler „*munkáiban megvan az a lázas, erotikus édesség, amely a bécsi hagyományból vezethető le, amelyben az extrém kifejezésakarás az erotikus borzalomig emelkedik, de ezt mindig az esztétikai tartja hatalmában (mert a borzalom a forma élvezeti eszközével keveredik), a bécsi művészet gyakran idézte a halált, rettegett a haláltól, bénultan vágyott a halálra, s a forma szépségével összekapcsolva ez hozza létre schubert, mahler, schönbörg, schiele, hofmannsthal, trinkl stb. eredményeit*”. (I. m. 282. o.) Mindezeknél többre – noha

nem a legtöbbre – tartom az életrajz és eseménytörténet kontextusát (a recepciótörténet mellett eddig leginkább erre támaszkodtam), amelyből legalábbis Schwarzkogler szándékairól fogalmat nyerhetünk. A *vuláknak*, a reneszánsz idején divatos művészéletrajzoknak Gertrude Stein óta s sejtésem szerint egyre növekvő mértékben új aktualitása támad.

Földényi F. László – lényegében a bécsi apológiák álláspontjából kiindulva – kommentárjában a kontextus konkretizálása helyett inkább univerzalizálására törekszik. Erre utalnak azok a retorikus, számomra őszintén szólni végtelenül üresnek tetsző megállapításai, amelyekből idéztem már, s amelyeket példázni ide lehetne írni cikkének majd minden mondatát. A rettenet szépségének emfázisa, a halált kihívó halál feletti győzelem ünneplése mellett újra és újra a művészet misztikus, teológiai, rituális túllépéséről olvasunk, amely – sejtetődik – a művészet visszanyerésének legitim útja. S hogy e túllépés értelmezését ne is nagyon kérhesse számon a *banauszosz*, arra a szerző a maga tapintatos módján ekképp figyelmeztet: „*A teljességgel való érintkezés képessége tökéletessé teszi az embert. Még akkor is, ha a kívülálló a dadogást hallja csupán.*” Magam ezzel szemben – noha személy szerint az sem eszményképem – egy másik esztétikai modellt részesítek előnyben, amelyet Phalarisz izzó vasbikájának mitosza példáz: a belezárt ember iszonyatos üvöltését, a fájdalom tökéletlenségét a kívülálló hallja tökéletes dalnak. De hát Földényi is újra meg újra Schwarzkogler képeinek szépségét deklarálja, azt sugallja, hogy a kívülállónak ezt kell látniuk, s pusztán ennek az intuíciónak a megkérdőjelezését hártja el a teológiai kontextusra, a szépség meglátásának hitbéli dolgokkal való összefüggésére utalva. Végül Schwarzkogler művének univerzalitását hivatott kidomborítani az egyetlen konkretizált hagyomány, kontextus *tetszőlegessége* is. Schwarzkogler akcióiban nem szándékozott *alkimista* fogásokat föleleveníteni. Mao elnököt a kor divatja szerint olvasta, a buddhizmussal foglalkozott, de *alkimista* kézikönyveket tudomásom szerint nem forgatott. Ha Földényi mégis közvetlen analógiát vél fölfedezni akciói és az *alkimista* praktikák között,

akkor ezzel mindkettőben direkt utat lát valaminő egyetemes igazsághoz. Ezt azonban nem hisszük el szíre-szóra.

Mik lehetnének azok a kontextusok, amelyekre egy szolid kommentár támaszkodhatna? Kétségtelen, hogy Schwarzkogler – a többi akcionistahoz hasonlóan – szakrális, rituális, pontosabban áldozati képzetek foglalkoztatták. Míg mások orgiasztikus ünnepekkel, illetve testek meggyalázásának, az erőszak agressziójának ceremóniáival kísérleteztek, addig, úgy látszik, Brus és Schwarzkogler, analitikusabb természetüknek megfelelően az önagresszió, öncsonkítás problémáit vizsgálták. Brus kísérleteinek erős exhibicionista vonásai közönséget feltételeztek, s az egész mozgalomra jellemző iróniamentesség ellenére volt bennük valami komolytalan elem (1969. októberi TESTANALÍZIS-ében például előbb mindenféle tréfás és persze az androgúniával kacérkodó pozíciókban mutatja be péniszét – behajlitja, combjai közé rejti, végbélnyílását tárja ki –, s csak azután jut a Schwarzkogleréhez nagyon hasonló csonkítási szcénáig). Schwarzkogler a csonkítás aktusát nem magán, hanem modellen végzi, de ez nem változtat kísérlete önmagára irányuló voltán, inkább csak az exhibicionizmus hiányára vall. Ugyanakkor fölerősödik az aszketikus elem, s ez, mint említettem, a kora kereszténységnek, illetve eretnek változatainak – amelyeknek néha igencsak eksztatikus praktikáival az egész mozgalom kapcsolatban érezte magát – egyik sajátos vonásával hozza összefüggésbe Schwarzkogler akcióját. Ez a – különösen a kelet-római birodalomban erős szokássá vált, mindig tiltott és mégis sokáig űzött – *önkasztráció*, amelynek célja (például Origenésznél) a házasságnélküliség eszményének radikális végrehajtása volt. Van azonban példa, s épp a német irodalmi hagyományban, amely e cselekmény patológikus kiterjesztésének lehetőségére mutat, a testtel és testiséggel való romantikus leszámolásra (Jakob Michael Reinhold Lenz: A NEVELŐ ÚR). A Schwarzkogler-féle ritualizálás, melynek legfőbb jele a hal – Hubert Klocker szerint az erotika, a hidegség, a betegség, a veszély és a halál szinonimája, de valójában természetesen elsősorban Krisztus titkos neve, amely itt a pénisszel azonosítatik és megemmisítettik –, minden modern művé-

szetritus belső ellentmondásával terhes. Hitközösséget igényel – akár a blaszfémia hitközösségét –, amelyet nem találhat az univerzalizációs igény feladása nélkül a modern világban. Schwarzkogler tervei – közönség bevonása, azok manipulálása, közös börtölési és megtisztulási akciók – és e tervek feladása, az utolsó három év hallgatása szerény véleményem szerint nem a „*kiküszöbölt halál*” semmitmondó formulájából következik, mint Földényi véli, hanem a feloldhatatlan dilemma rezignált, vagy – mint öngyilkossága mutatja – kétségbeesett tünete.

Kínálkozik még több más kontextus is. Az akciók klinikai stilizálása, a géznek, a kurgia eszközeinek, a test tárgyá, jelesül bonctani tárgyá változtatásának alkalmazása egy valóban sajátlagos bécsi tradícióval áll összefüggésben, amelyet e város kultúrtörténetészei „orvosi nihilizmusnak” neveznek. Arra utalnak ezzel, hogy a nagy bécsi orvosi iskola inkább a diagnózisra, mint a gyógyításra összpontosított, s hipotéziseik igazsága gyakran a boncasztal fölött diadalmaskodott. Semmelweis bécsi bukása ezzel a persze soha nem tudatosított szellemmel állt összefüggésben. E szellem nem maradt meg az orvostudomány keretei között, a sajátos bécsi kulturális morbiditás táplálója lett (Ödön von Horváth HIT, REMÉNY, SZERETET című drámája például a bonctani intézetben kezdődik, Schiele számára nagy jelentőséggel bírtak orvos barátja segítségével végzett titkos klinikai stúdiumai stb.), s hatott, mint Schwarzkogler képeim látható, a hatvanas években is. Fölvethető volna továbbá egy pszichoanalitikus kontextus is. Bizonyára megirható volna a bécsi akcionista patográfiája, amelyben ki-ki a közös formakincsen, opciókon belül a maga karakterének megfelelő „perverzión” irányában – a freudizmus által fölszabadított területen jórészt tudatosan előrehaladva – dolgozta ki saját hozzájárulását: Mühl definitív szadisztikus akciói, Brus exhibicionizmusa stb. mellett Schwarzkogler depresszív, melankolikus mazochizmusa tűnik fel.

A legfőbb kontextus azonban, amelyből minden más értelmezhető, maga a bécsi akcionista *közös* vállalkozása. Két legfőbb jellemvonásának azt tartom, hogy művészetük *tárgyává* – a szó legszorosabb értelmében – az emberi *testet*, magukét, másokét választották,

s hogy az esztétikai közvetítés, a mű-alkotás kutatásával szemben egyre mélyebben bonyolódtak bele a *direkt akcióba*, a pusztá materiának tekintett test végtelen manipulálhatóságának minden borzalma és undora mellett is mechanikus variálásába. (Ebből következik, hogy minden olyan véleményt, amely bárminő erotikával összefüggésbe hozza ezeket a vad és monoton, a szexussal, mint hatalommal, kiszolgáltatással és mesterkedéssel persze összefüggő kísérleteket, egyenesen abszurdnak tekintek.)

E két vonásnak két különböző tradícióra van. A test problémájának fölvetésekor, középpontba állításakor az akcionistákat mélyen befolyásolták bécsi elődeik, az úgynevezett korai expresszionisták, Gerstl, a fiatal Kokoschka és Schiele. Brus egy szép HOMMAGE À SCHIELE című kollázsán (1965) bemutatja, majd széttroncsolja Schiele egyik aktját, Schwarzkogler akcióival kapcsolatban pedig többen felhívták a figyelmet a mozdulatok Schiele-szerű dült szögletességére. S a hatások még erősebbek, mind a festészet és a színházi akció (Kokoschka), mind a keresztény allúziók tekintetében. A direkt művészet kontextusa az action paintinggel való kísérletek fokozatos feladása után az – elsősorban német – radikális politikai akcionizmus, annak a művészetekre gyakorolt összes következményével együtt, valamint egy gyökeresen más tradíció, amelyre Werner Hofmann hívja fel a figyelmet: „*a katolikus hagyomány cselekvés-esztétikája, amely a befogadót le akarja győzni, és a műalkotástól vizsgálató vagy unnepléses hírt, udv-kinyilatkoztatást vár*”. (I. h. 131 o.)

Elemzése messzire vezetne, mégis meg kell említeni, hogy a bécsi akcionizmus, amennyiben valóban kapcsolatban áll a bécsi kulturális hagyománnyal, e hagyománynak az Anschluss és a háború utáni összeomlását, pusztulását tanúsítja. A hely szelleme megmaradt, a kultúra őrzésének sok intézménye és vele egy magasrendű antikvárius kultúra is fennmaradt, de az eredeti ösztönzések, a nagy ötletek kivesztek. Az akcionisták ezt érzékelik, ebből táplálkozik radikalizmusuk, mely egyben ugyanennek tünete. Hiszen van művészi radikalizmus, amely nagy újításokhoz vagy mélységekhez vezet, s van kétségbeesett, szálnalmas radikalizmus, egy lefordíthatatlan német kifejezéssel az *unglückliches*

Möchtgern (hozzávetőleg, minden sótól és borstól megfosztva: a boldogtalan szeretne lenni valaki) radikalizmusa.

Állítólag a *Die Zeiben*, majd 1972. december 18-án a *Time Magazine*-ban, Robert Hughes THE DECLINE AND FALL OF THE AVANT-GARDE (AZ AVANTGARDE HANYATLÁSA ÉS BUKÁSA) című cikkében jelent meg először, hogy Rudolf Schwarzkogler a művészet nevében megcsontította magát, és abba halt bele. 1975-ben Günter Brus demantálja ezt az állítást, s most Földényi is bizonyos indignációval beszél a szenzációra éhes sajtóról és a giccstre éhes közvéleményről. Brustól, aki minden kétséget kizáróan eljutott a valóságos (például szarási és szarevési) tevékenység és a művészi tevékenység abszolút azonosításáig, kivált meglepő ez a cáfolat, hiszen e legendában – azt gondolnánk az ember – a bécsi akcionizmus direkt törekvéseinek apoteózisát kellene látnia. Földényi – a maga borzongó-Schönggeist (a halált, „*az emberi testtel végrehajtott szadisztikus [szimulált] kísérleteket*”, a misztikát, az alkimiát, egyebet esztétizáló) – nézőpontjáról persze indokoltabb a háborgás. Mégis, meg lehet kérdezni: mit várt? „*...vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de a lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok és holtak ábrázolása*” – mondja Arisztotelész (POÉTIKA, 1448b). A „*lehető legpontosabb kép*” és az „*önmaga*” közti különbség tudás: a műalkotás valóságának és a világ valóságának megkülönböztetési képessége. A műalkotások persze két pólus között mozognak, hol a valósághoz közelítenek, azt provokálják, azonosulási kísérletekbe fognak, hol távolodnak tőle, nem valóság voltakat hangsúlyozzák. De ami az elsőt illeti, van egy elvi határ, amelyet a bécsi akcionisták törekvéseik végső konzekvenciáit elérve bizonyosan áthágtak. Elköverték a valósággal való radikális és teljes azonosulás bűnét, s ezzel nemcsak a nyárspolgárok – egyébként igencsak jogos – felháborodását vonták fejükre, hanem valóban kivettettek a művészetből. Mert lehet, hogy amint egy ismert nézet állítja (amellyel én történetesen kevésbé rokonszenvezem), „*Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen*” („*Mert a Szép csak az Iszony kezdete, amit még éppen elviselünk*” – Rilke: I. DUINÓI ELÉ.

GIA), de a művészet határa – minden modern terrorttal szemben – éppen az, *amit még elvisselünk*.

A kérdés természetesen az, hogy Schwarzkogler műve túl van-e ezen a határon. Nem tartok jogot arra, hogy ezt a kérdést *eldöntsem*. Mindenesetre világosan kirajzolódik az értelmezés, a befogadás két lehetséges útja. Az első – az enyém – szerint a képek fenyegető klinikai, bonctermi légköre, a hal-pénisz szimuláció stb. az esztétikai tudásnak, műalkotás és valóság megkülönböztetni tudásának eltörlését, megsemmisítését szolgálta. Ha így áll a helyzet, akkor a Schwarzkogler halála után felröppent legenda vállalkozása igazolása, mint ahogy Schwarzkogler elhallgatása, majd (legalább részben) öngyilkossága vállalkozása – művészi értelemben vett – lehetetlenségének igazolása. A másik nézet szerint „*a sokkolás, megdöbbenés, nasztás gesztusa... háttérbe szorít a halálos szépség mögött*”. Döntse el ki-ki, melyik javaslatot fogadja el.

Ám bárhogy legyen is, az aránytévesztés, az értékelés zavara riasztó. Hegyi Loránd, a kiállításnak helyet adó múzeum igazgatója, a katalógushoz írott ELŐZETES MEGJEGYZÉSÉBEN ezt írja: „*Rudolf Schwarzkogler művészete talán az önismeret kényszerének legradikálisabb kifejeződése, nem individuálpszichológiai, hanem társadalomkritikai és társadalompatológiai értelemben.*” (l. h. 10. o.) Barátom uram, csak egy nevet mondok: Francis Bacon. A század egyik fő képzőművészeti, festészetfilozófiai problémájára, a test problémájára, az önismeretnek a test által, a test roncsolása által való radikális kikényszerítésére ő hatalmas, csak a legnagyobbakéhoz mérhető életművel válaszolt.

Radnóti Sándor

LEVELEK EGY IFJÚ KÖLTŐHÖZ

PARAINESIS, AMIT ELMONDTAM VOLNA SZOBOTKA VIRGILNEK, AKI MAJDNEM MEGSZÜLETETT, DE A JÓ RÁKOSI EMBERBARÁT INTÉZKEDÉSEI HATÁSÁRA MEGGONDOLTA

Hát először is: vállald, fiam. Tehetséged mitológiai ajándék, holtodig nem jössz rá, átok-e, áldás-e, amellett, mint minden mitológiai adománynak, van csalafinta eleme is. Előfordulhat például, hogy hamarabb megéred a temetésed, mint honfitársaid rájönnek, mit tudsz, ki vagy. Akkor is fogadd el, mert ha erre hívott el a sors, hiába akarod elkerülni. Mint a mesében a pusztulás elől menekülő kereskedőt minden városkapuban ott várta a Halál, és rávigyorgott csorba szájjával, alattad is megrendülhet polgári létformád, amiről azt hitted, maga az egyensúly. Nincs menekülés, ha ironak születted, fogadd el hát, méghozzá úgy, hogy tudod, nem természetes tulajdonság a tehetséged, ugyanolyan jel rajtad, mint valami születéssel hozott különbözőség, büntetés nélkül aligha került kezébe az oldás-kötés hatalma, az erő, aminek révén, mint a színész, sirásra, nevetésre ingerelhetsz, képes vagy forradalmat előidézni, belekaphatsz kezéddel a világpolitika küllői közt, építhetsz, rombolhatsz, s mindezt betűkkel, hangokkal, a logosz révén, aki a továbbiakban kenyered, urad és parancsolód lesz, szegény szolgálja.

Igen-igen. Remélem, nem képzelted, hogy aki ír, az úr? Menj már, fiam, mesterséged csapda, soha nem lesz egy gyanú nélküli másodperced, az agyadba szerelt kamerát ki nem kapcsolja senki, amíg élsz, te magad sem tudod megállítani. Még csókolózni sem úgy fogsz, mint más, aki nem kapta meg az alkotás képességét, míg ölelkezel, egyszerre két-