

David T. Doris: Zen-kabaré Barangolás a fluxus határvidékén

Fordította: Koppány Márton

(Forrás: *The Fluxus Reader*, szerk.: Ken Friedman, Academy Editions, 1998.

Magyarul: Kagyló-könyvek, Kalligram, Pozsony, 2000.

A magyar szövegváltozat apróbb részletekben eltér az eredetitől, mivel a szerző a szerkesztés előtti szövegváltozatot küldte el a web-kiadás számára.

BEVEZETÉS

A fluxus egyedülálló jelenség a huszadik századi művészettörténetben. A sajtó 1962-ben elkeresztelte - részben figyelmetlenségéből, részben a megtévesztő hasonlóság miatt - "művészeti mozgalomnak". A fluxus azonban, szemben a többi művészeti mozgalommal, sohasem termelt ki magából a résztvevők szándékait tükröző kiáltványokat, ami nem csoda, hiszen a potenciális aláírók között még a legalapvetőbb kérdésekben sem volt egyetértés. A fluxust az is megkülönböztette a többi mozgalomtól, hogy nem kötődött egy adott földrajzi helyhez. Épp ellenkezőleg, joggal tekinthető az első globális avantgarde irányzatnak. Fluxus-művészek, -zeneszerzők, -költők tűntek fel, nagyjából egy időben, Franciaországban és Nyugat-Németországban, Dániában és Csehszlovákiában, Japánban és az Egyesült Államokban. Sok volt köztük a hontalan és az országról országra vándorló nomád.

Magát a szót George Maciunas (a mozgalom fő szervezője és propagátora) eredetileg egy, a New-Yorkban élő litvánok számára készítendő lap címének szánta, azonban hamarosan valami egészen más lett belőle. Egy olyan fogalommá változott, melynek hihetetlenül tág jelentéskörébe az emberi kommunikáció szinte valamennyi lehetősége belefér. A fluxus nevével fémjelzett, vagy vonzáskörében létrehozott művek között filmeket éppúgy találunk, mint újságokat, könyveket, performanszokat, szimfóniákat, szobrokat, hangkölteményeket, táncokat, ünnepségeket, egysoros vicceket, megoldhatatlan feladványokat, játékokat - a sort bármédig folytathatnám. De már most világossá kell tennem, hogy a fluxus-művek többnyire e kategóriák egyikébe sem illenek bele. Azokon a határvidékeken bukkannak fel, amelyek e kategóriák *között* találhatóak. Egy olyan partitúrát, mint mondjuk Ken Friedman *Zen, amikor* című műve, sokféleképpen elő lehet adni.

Elhelyezés.

Adott időkeret.

Rövid koreográfia.

Lehet belőle kép, assemblage, nyilvános vagy magánperformansz, gondolatmenet, disszertáció - vagy mindezek ötvözete. Vagyis a fluxus-művek az intermédia legkorábbi megnyilvánulásai közé tartoztak. A - bizonyos fokig a korabeli happeningekre is alkalmazható - "intermédia" megjelölés egy fluxus-művész, Dick Higgins leleménye. Olyan művekre utalt vele, amelyek strukturálni képesek a médiumok *közti* tereket. Ez a *köztesség*, ez a marginalitás a fő oka, hogy miért annyira nehéz harmincvalahány évvel az első európai előadások után is jelzőket aggatni a fluxusra.

A fluxus egy kivételes korszak terméke. Alig másfél évtizeddel az emberi történelem legpusztítóbb háborúja után a szinte teljesnek mondható alkotói szabadság gyors gazdasági növekedéssel párosult a nyugati világban. A hatvanas évek elején lőtték fel az első, emberek által irányított űrhajókat, iktatták be és gyilkolták meg az amerikai történelem legfiatalabb elnökét, húzták fel a berlini falat. Ekkor állandósult az amerikai katonai jelenlét

Vietnamban, ekkor vált általánossá a televíziózás, s terjedtek el a termonukleáris fegyverek. Furcsa és veszélyes időszak volt.

Az ötvenes és hatvanas években az intézményi kiadások sosem látott méreteket öltöttek, a fluxus azonban kívül maradt a galériák és színházak világán, s kialakította a saját kereteit. Egy olyan korszakban, amikor - különösen a vizuális művészetek területén - az eladhatóság vált a legfontosabb szemponttá, a fluxus anyagi értékkel alig bíró műveket produkált: nyomtatványokat, egyszerű és olcsó tárgyakkal megtöltött (vagy olykor üresen hagyott) kis műanyagdobozokat, s - különösen az első időkben - performanszokat. A fluxus nem teremtett semmit, amit a családi zongora fölötti falra lehetett volna akasztani, amit a vásárló "beruházásnak" tekinthetett volna. Harcot indított a korszak művészetére és művészeire jellemző anyagi és szellemi nagyzolás ellen. Dacolva a grandiozitással, apró fortélyokkal apró dolgokat teremtett. Időtlenségre és örökérvényűsége pályázó műtárgyakat nem hozott létre, ám csak úgy ontotta magából a jelentéktelennek látszó játékokat és mulatságos ötleteket, amelyekre akkoriban szinte senki sem figyelt fel. A fluxus megkérdőjelezte az ábrázolással kapcsolatos bevett fogalmakat. A dolgok egyszerű bemutatásával akart különféle emberi reakciókat - áhitatot, nevetést, undort, félelmet - kiváltani. Az egyre bonyolultabbá váló közvetítések világában megpróbálta átélhetővé tenni azt az elemi élményt, hogy emberi lények vagyunk - ami valóban roppant furcsa vállalkozás volt. Írásom csupán néhány okát érintheti e "furcsaságnak".

HOL VOLT, HOL NEM VOLT...

1957-ben George Brecht, a Johnson & Johnson East Brunswick-i részlegének háztartási termékekkel foglalkozó kutatómérnöke, egy különös tanulmánnyal rukkolt elő, mely a "Véletlen ábra" (*Chance-Imagery*) címet viselte. Az írás a művészetben alkalmazott véletlen-műveletek módszertanáról nyújt történeti áttekintést. Brecht - aki példáit részben a fizika és statisztika területéről meríti -, "két fajta" véletlen között tesz különbséget. "Az egyik esetben a képek a tudatalatti ismeretlen tartományaiból bukkannak fel, a másik esetben a művész által nem kontrollálható mechanikus folyamatok termékei."

Brecht előbb a szürrealisták automatikus alkotásmódját tárgyalja (amely kétségtelenül a huszadik század egyik legmerészebb kísérlete volt a tudatalatti kiaknázására), majd kijelenti, hogy őt személy szerint sokkal jobban érdeklik a "mechanikus véletlen folyamatok". Hivatkozik Marcel Duchamp-ra, akit a terület úttörőjének nevez, s kitér a 3 *stoppages étalon* (Három stoppolt etalon), illetve a *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*La Grand Verre*) (A menyasszonyt agglagényei vetkőztetik, sőt - A nagy üveg) létrehozásánál alkalmazott technikai eljárásokra. (Az előbbi esetben az egy méter magasról leejtett cérnaszál "a légmozgás, a tehetetlenségi erő és a célzás" által meghatározott módon hullott az üveglapra, az utóbbiban Duchamp játékgéppel lövöldözött az üvegre, és a festékbe mártott gyufaszál-lövedékek jelölték ki a "kilenc hím öntőforma" helyét.)

Brecht utal rá, hogy Duchamp mellett a modern művészet más jelentős képviselői is alkalmaztak véletlen-módszereket. Említést tesz Jean Arp véletlen-kollázsairól, Max Ernst véletlen-matricáiról, a szintén Ernst által kifejlesztett frottázstechnikáról, a szürrealista *cadavre exquis-ről*, valamint Tristan Tzara véletlen-költeményeiről. A művész valamennyi esetben önként korlátozza alkotói hatalmát, s csupán az adott kontextusban (versben, rajzban, kollázsban) lezajló fizikai folyamatok beindításában vállal szerepet. Brecht szerint e gyakorlatnak - azaz a választási lehetőség és tudatos beavatkozás elutasításának - messzire nyúló szellemi gyökerei vannak, amelyekről, mint hangsúlyozza, maguk a dadaisták is említést tettek. "A hihetetlenül tág látókörű Tristan Tzara már 1922-ben elismerte a 'Tanulmány a dadáról' című írásában (az egyik legmeggyőzőbb dadaista dokumentumban),

hogy mindez a keleti filozófiákhoz kapcsolódik: 'A dada egyáltalán nem modern. A dada visszatérés a már-már buddhista közömbösség állapotához.'

A közömbösség állapotára vágyó Tzara közelállónak érezte magához a buddhizmus hűvösségét, életidegenségét. Én azonban úgy gondolom, hogy a buddhizmus nem a közömbösség állapota, hanem, épp ellenkezőleg, a világban való teljes *elmerülésé*. A buddhista szövegek szerint ennek az állapotnak az eléréséhez mindenekelőtt meg kell szabadulnunk az előítéleteinktől - ami nem könnyű feladat -, mert ez az ára annak, hogy a világ dolgai *mint olyanok*, a maguk teljességében megmutatkozzanak. A természet sem nem ellenséges, sem nem megismerhetetlen többé, a folyamataiban tárul elénk, amelyeknek közvetlen részesei lettünk. S a folyamataival való azonosulás során önnön cselekedeteink is feltárják titkukat; egy aktívan érzékelő, végtelenül rugalmas "válaszszervvé" válunk, amelyet immár semmi sem különböztet meg a természettől. Brecht Daisetz Suzukit idézi, aki arról ír, hogy a zen-buddhizmusban az emberi cselekvés mintája a természet működése. "A természet sosem latolgat; azt teszi, amit a szíve diktál, bármivel járjon is. Ez az isteni benne. 'Irracionalitása' túl van az emberi kételyeken és bizonytalanságokon, s ha alkalmazkodunk hozzá, pontosabban szólva elfogadjuk, amit kínál, akkor mi is túljutunk önmagunkon."ⁱⁱⁱ Az hogy elfogadjuk-e, amit kínál - folytatja Suzuki -, választás kérdése. (A továbbiakat már az eredeti szövegből idézzük.)

Önként, nyugodtan, teljes szívvel vetjük alá magunkat a természet "irracionalitásának". Ez nem vak és szolgálai behódolás. Saját jószántunkból fogadjuk el a "muzájjt", és nem is gondolunk ellenállásra. Nem erőszakról és nem beletörődésről van szó, hanem részvételről, hasonulásról, sőt olykor azonosulásról.

A fluxus-művészek a természet "muzájjának" elfogadása és vizsgálata mellett kötelezték el magukat. Mind a zen, mind a fluxus által hirdetett elvekből az "élet" és a "művészet", az "én" és a "nem én" közti határok fellazítása, végső soron eltüntetése következik. A továbbiakban a zen néhány olyan megnyilvánulási formájával foglalkozom, amelyek sok fluxus-előadásban is visszaköszönnek, s amelyek alternatív kritikai szótárat, alternatív keretet kínálnak a fluxus tanulmányozásához.

Mint sok más írást, az enyémet is a kíváncsiság szülte. Már a kezdet kezdetén feltűnt, milyen gyakran mondogatják a kritikusok, sőt maguk a fluxus-művészek is, hogy a fluxus tulajdonképpen *olyan*, mint a zen, hogy a fluxus-művek bizonyos szempontból a zen-művekre vagy a zen-buddhista kóanokra *hasonlítanak*. Azonban senki sem vizsgálta meg alaposabban a kérdést: mi lehet az oka, hogy a fluxus-művekről épp a zen jut az eszünkbe? Adva van egyrészt a fluxus: kortárs művészek (vagy nem-művészek) laza csoportosulása, akik beható vizsgálatnak vetették alá, hogy mi az, amit "művészetnek" hívunk. Adva van másrészt a zen: egy több évszázados, istenben nem hívő vallás, amelynek képviselői beható vizsgálatnak vetették alá, hogy mi az, amit "tudatnak" hívunk. Két teljesen *különböző* próbálkozás annak feltárására, hogy mitől vagyunk emberi lények. Miért kapcsoljuk őket össze? Ha viszont tényleg van köztük kapcsolat, miért nem vizsgálták behatóan a kritikusok?

Az rögtön világossá vált a számomra, hogy mind a zenről, mind a fluxusról borzasztóan nehéz beszélni. Hiába keresgéljük a szavakat, a zennel és a fluxussal kapcsolatos tapasztalataink jó része újra és újra kifejezhetetlennek bizonyul. Valami mindig az útját állja, hogy bármi *határozottat* állíthassunk akár az egyikről, akár a másikról. Sok idő és még több sikertelen próbálkozás után jöttem csak rá: azért nem tudok én sem végleges és átfogó megállapításokra jutni, mert a fluxus és a zen pontosan az effajta nagyravágyó törekvéseket teszi minduntalan gúny tárgyává. A szavak - hogy egy zen-mondás parafrázisával éljek - a fluxus-holdra mutató ujjak, s nem keverendők össze magával a fluxus-holddal. Vagy ahogy Dick

Higgins mondja: "Beszélhetünk egy dologról, de nem beszélhetünk egy dolgot. Az mindig valami más."ⁱⁱⁱ

A fluxus-művészek és a zen gyakorlói ezt a "valami mást" fogják vallatónak. Az a közös bennük, hogy nem szűnnek kérdezni. Megmutatják, hogyan eszkábáltuk össze a "tőlünk független" valóságot. Ez a - fejtegetés helyett szemléltetésen alapuló - eljárás elmozdulást jelent az énközpontú modernista felfogástól. A fluxus és a zen a fogalompárok - a szubjektum és az objektum, a látvány és a hangzás, a magas és az alacsony - közti kódos tartományokat teszi vizsgálat tárgyává. A fluxus-művész Eric Anderson szerint:

Az intermédiát azért hívják intermédiának, nem pedig multimédiának, mert köztes kategória... Mire körvonalazódna, határozott irányt venne, mindig történik valami, ami összekuszálja. És a zennel ugyanez a helyzet. Köztes kategória. Ez a legfőbb titka.^{iv}

Írásom a fluxus és a zen kapcsolatával foglalkozik, de nem tekintem feladatommak, hogy valamiféle ok-okozati összefüggés mutassak ki közöttük, s nem vizsgálom, hogy mire mi, mikor és hogyan hatott. A fluxus-művészek mindig is "mindenevők" voltak, már ami az alternatív életformákhoz és művészeti formákhoz való viszonyukat illeti. Hiba lenne azt állítani, hogy bármelyikük is a zenben találta volna meg tevékenysége filozófiai igazolását, és még nagyobb hiba lenne azt gondolni, hogy általános lett volna közöttük a keleti filozófiák iránti érdeklődés. A fluxus ehhez túl változékony. Túl változékony hozzá, hogy olyasmit állíthassunk róla, ami nem fog előbb-utóbb pontatlannak bizonyulni. Épp ezért nem árt leszögezmem, hogy írásom - a fluxusról (vagy a zenről) szóló valamennyi szöveghez hasonlóan - csupán egy alkalmi próbálkozás, s nyilván több benne a tévedés, mint a találat. "A fluxus csupa ellentét", mondja George Brecht. "Bárhogy vélekedsz is róla, biztosan lesz olyan fluxus-művész aki egyet fog veled érteni."^v Az állítás ellenkezője is igaz: biztosan lesz olyan fluxus-művész aki ellent fog neked mondani.

AZ ESEMÉNY

A huszadik század folyamán mindig léteztek olyan művészeti irányzatok, amelyek el szerették volna tüntetni az élet és a művészet közti határvonalat. A hatvanas évek krónikásai éppúgy tudatában voltak ennek, mint az elődeik törekvéseit jól ismerő művészek. A század első évtizedében színre lépő futuristákkal szemben, akik egy új faj képviselőinek képzeltek magukat s szabadulni akartak a történelem és az örökölt kultúra nyomasztó súlyától, a hatvanas évek elejének intermédia-művészei szívesen hivatkoztak az elődeikre, mert így akarták kijelölni önnön helyüket abban a marginális jelentőségű történetben, amely nemcsak levált a történet fő áramáról, de ellentétbe is került vele.

A fluxus hasonló szellemiségű alkotók laza csoportosulása volt, akik kölcsönösen figyelemmel kísérték, hogy mi történik a szakterületeik perifériáin, vagy inkább: hogy mi történik e szakterületek *között*. Felfedezéseik olyan új struktúrákat eredményeztek, amelyek a művészet mibenlétével kapcsolatos fogalmainkat éppúgy próbára teszik, mint azt a képességünket, hogy művészetnek tekintsünk valamit.

George Maciunas már-már mániákus buzgalommal rögzítette és rendszerezte e vizsgálódások eredményeit. Eredetileg építészetet, alkalmazott grafikát és művészettörténetet tanult, s erős vonzalom élt benne a rend és az áttekinthető struktúrák iránt. "Rögeszmés, kényszeres személyiségnek" festik le, "akinek a gyűjtés, osztályozás, rendszerezés a szenvedélye"^{vi}. Buster Keatonért rajongott és Spike Jonesért, a zenebohócért, akinek fazekak és tepsik, autótülkök és pisztolyok hanghatásait ötvöző populáris és klasszikus zeneparódiái elmosták a zene és bohózat közti határt. Maciunas művészettörténeti esszéi tulajdonképpen diagramok, pedáns ábrák a friss művészeti

eseményekről. (Persze csak azokról, amelyek felkeltették a figyelmét.) A legterjedelmesebb diagram a következő címet viseli: *A fluxus, valamint a többi négydimenziós aurális, optikai, olfaktív, epitelikus és taktilis művészeti forma történeti fejlődésének diagramja (befejezetlen)*. A futurista színház, Marcel Duchamp, a szürrealizmus, a dada, a Walt Disney rajzfilmek, a bizánci ikonok, a japán Gutai csoport, a vaudeville, Joseph Cornell és mások iránti hódolat megnyilvánulása. E sokféle történeti tradícióban és egyedi jelenségben az a közös, hogy valamennyi újraértelmezte az esztétikai és ontológiai struktúrákkal kapcsolatos fogalmakat.

A zen nem szerepel a diagramban. (Talán furcsa is volna, ha szerepelne.) John Cage viszont igen. "A diagram", mondja Maciunas "a Cage-t ért hatásokkal kezdődik. Kétségtelenül ő a központi figura." "Az egésznek az lehetne a címe" folytatja Maciunas, "hogy 'John Cage utazásai'; körülbelül abban az értelemben, ahogyan Szent Pál utazásairól szokás beszélni. Cage, ahol csak megfordult, egy kis John Cage csoportot hagyott maga után, amely azután vagy vállalta, vagy tagadta eredetét. De a tény tény marad: ezek a csoportok az ő látogatását követően jöttek létre. Ellenőrizhető a diagramon."^{vii}

"Az érvelés menete a következő", mondja a költő Emmett Williams, aki meglehetősen kritikusan viszonyult ahhoz az elképzeléshez, hogy a zen "közvetlenül hatott" a fluxusra.

John Cage a tanítványa volt Daisetsu T. Suzukinak, a japán vallásfilozófusnak, aki elsőként ébresztette rá a nyugati világot a zen jelentőségére. Másrészt az amerikai fluxus számos aktivistája Cage tanítványa volt, Cage tárta ki előttük az Érzékelés néhány Kapuját. Tehát a fluxus közvetlen kapcsolatban van a zennel.

Helyesebb lenne így fogalmazni: tehát a fluxus közvetlen kapcsolatban van John Cage-dzsel. Cage azonban nem zen misszionárius, hanem művész és tanár, aki Schönberget, Duchampt és Buckminster Fullert is mestereinek vallja. Ráadásul a zenre - ahogy más buddhista szektákra is - már hosszú évekkel korábban felfigyelt a világ, s valószínűtlen, hogy a jól tájékozott és sokat utazó fluxus-művészek ne hallottak volna róla, vagy hogy ne lett volna fogalmuk a meditáció jelentőségéről.^{viii}

John Cage valóban nem nevezhető "zen misszionáriusnak", de a keleti gondolkodás egyik legfontosabb közvetítője volt a nyugati világban. Mintha csak Williams kételyeire reagálna, amikor így ír önnön, a fluxus-mentalitás kialakításában betöltött szerepéről: (A kijelentés tulajdonképpen a dada-ra vonatkozik, de a fluxust is érinti.) "Össze lehet ugyan kapcsolni a kettőt, de a dada sem és a zen sem végleges adottságok. Mindkettő változik; különböző időkben és helyeken merőben különböző cselekedetekre ösztönöznek."^{ix}

Nagyrészt Cage művészeti és pedagógiai tevékenységének köszönhető, hogy a dada és a zen "cselekedetekre ösztönözhetett" az ötvenes évek végén. Williams joggal állapítja meg, hogy Cage-re - aki egyébiránt Duchamp sakkpartnere volt - jelentős hatást gyakorolt Fuller utópikus gondolatrendszere s Schönberg zenéjének formai tisztasága is. De arról se felejtkezzünk el, hogy Cage rendszeresen bejárt a Columbia Egyetemre D. T. Suzuki 1949 és 1951 között tartott előadásaira. Suzuki gondolatai újfajta megoldásokra ösztönözték. Képessé tették arra, hogy a zenét "ne a zeneszerző és a közönség közti egyoldalú kommunikációnak" tekintse, "hanem egy olyan hangtevékenységnek, amelyet a művész azért hagyott érvényesülni, hogy a hangok önmaguk lehessenek."^x E megközelítésmód "új lehetőségeket tár fel a művész és a hallgatósága előtt... Bővíti tapasztalataikat; legfőképp pedig alássa az értékítéleteiket."^{xi}

Az 1952-ben született 4'33' már ezeket az új lehetőségeket érzékeltette. A zogoránál helyet foglaló előadó, David Tudor, a zongoratózó lecsukásával és felemelésével jelezte a három tétel kezdetét és végét; egyébként semmit sem csinált. Egyetlen hangot sem ütött le. Négy perc harminchárom másodperc *zenei* csend. Cage, a zeneszerző, csak az időkeretet

adta meg: ami ezek között az időkeretek között alkalmasint hallható, az zene. Cage elgondolása szerint a zenei struktúrákat nem a harmónia, a ritmus és a melódia alakítja ki, hanem a tartam, a hang és a csend. Az ő zenéjében nincsenek melodikus és harmonikus átmenetek, amelyek végigkormányoznák a hallgatót az időn. Nincs benne narráció. A hallgató a vertikálisan szervezett szinkronhatások terébe kerül, mely nem más, mint *ez az időpillanat*. (Épp a mi századunkban tanulhattuk meg, hogy az idő és a tér egymás függvényei.)

Hadd érvényesüljenek a lehetőségek: ennek a gondolatnak a jegyében tartott előadásokat Cage 1958 nyarán a darmstadti új zenei kurzuson, s ezt a gondolatot osztotta meg tanítványaival "kísérleti zene"-óráin 1956 és 1960 között a Társadalmi Kutatások Új Iskolájában. A darmstadti kurzuson La Monte Young és Nam June Paik is jelen volt. (Emmett Williams pedig akkoriban Darmstadtban élt.) Az Új Iskola többé-kevésbé rendszeres látogatói közé tartozott Dick Higgins, Al Hansen, Allan Kaprow, Toshi Ichiyabagi, George Brecht és Jackson Mac Low. Brechtet és Mac Low-t Cage hívta meg. Később valamennyien fontos szerepet játszottak az intermédiák kialakulásában.

A hallgatók megismerhették Cage gondolatait a zene tér-idő jellegéről és kialakíthatták saját kutatási módszereiket. Néhányukra - mint például Allan Kaprow-ra és Al Hansenre - mindenekelőtt "az egymástól független események egyidejű bemutatásának" cage-i/dadaista eszméje gyakorolt hatást. Ők happeningeket - bonyolult, sok érzékszervre ható konstrukciókat, vagy ahogy a fluxus-művész Tomas Schmit mondta: "terjengős expresszionista-szimbolista operákat"^{xiii} - hoztak létre, olyasféle műveket, mint Kaprow 1959-es darabja, a *18 happening 6 tételben*.

George Brechtet viszont - aki a már korábban megismert Suzuki-féle tanítás "egyfajta visszaigazolását" látta a tanfolyamban -, nem az alkotás vonzotta, hanem a *figyelés*. "A zeneszerzőket, az előadókat és a zenehallgatókat olyan helyzetekben érik a zenei hatások, amelyeknek a zene csak az egyik összetevőjük. A koncertterem ki van világítva. Köhögök, a székek nyikorog, huzat van. Nem érzem, hogy elterelődött volna a figyelmem: de akkor miért a zenét tekintsem meghatározónak?"^{xiii} Brecht arról adott számot, hogy "egyre kevésbé tudja elfogadni e helyzetek auralitásának túlhangsúlyozását"^{xiv}. Műveit - még azokat is, amelyek tárgyakra épültek -, elkezdte "eseményeknek" nevezni. "Ez a szó", magyarázza Brecht, "minden más szónál alkalmasabbnak látszott az engem foglalkoztató multiszenzorális élmények megnevezésére."^{xv} Brechtet azonban nem a legtöbb happeningre jellemző különködés és multiszenzorális tüzijátékok érdekelték. Az ő munkái "kifejezetten magánjellegűek". "Apró megvilágosodások voltak, amelyeket meg akartam osztani a barátaimmal, akik tudták, hogyan viszonyuljanak hozzájuk."^{xvi}

Három telefoneseemény

- Ha cseng a telefon, hagyjuk csengeni.
- Ha cseng a telefon, vegyük fel a kagylót és tegyük le.
- Ha cseng a telefon, vegyük fel a kagylót és szóljunk bele.

Megjegyzés az előadáshoz:
Mindhárom eseménynek az összes eshetőséget tartalmaznia kell.
1961 tavasza

"Nem képzelek túl sokat az olyan partitúrákról, mint a telefoneseemények", mondta Brecht 1964 májusában egy rádióműsorban. S valóban, az "író" szerepe annyi volt csupán, hogy felvázolta, milyen lehetőségeink vannak, amikor cseng a telefon. Brecht megjegyzése - "mindhárom eseménynek az összes eshetőséget tartalmaznia kell" - világossá teszi, hogy a három előadás voltaképp ugyanannak a jelenségnek a három különböző *olvasata*. A konstruktivista szellemiségű happeningben a telefoncsöngés egy nagyobb kompozíció részévé vált volna, Brecht azonban izolálta a jelenséget, és ráirányítva a teljes figyelmét, az egyediben rejlő sokféleséget tárta fel. Brecht számára "a képzelődés vagy az érzékelés is átirat. Úgyhogy senki sem kerülheti el, hogy átiratokat készítsen." Épp ezért feleslegesek a bonyolult, polimorf struktúrák: egyetlen telefoncsöngés is lehetőségek tárházát nyitja meg. A gazdagságot és sokféleséget az érzékelő/előadó és az érzékelt tárgy közti *interakció* biztosítja. Brecht "apró megvilágosodásai" egyszerű, hétköznapi aktusok. Attól *előadások*, hogy észre vesszük őket; vagy ahogyan Brecht fogalmaz: "engem az utcán zajló hétköznapi események érdekelnek a legjobban."^{xvii}

Az esemény fogalmát ugyan Brecht találta ki, hogy nevet adjon vele "apró, magánjellegű megvilágosodásainak", de a monostrukturális előadásmód másokat is foglalkoztatott. 1960-ban La Monte Young egy egész sorozat olyan "Kompozíciót" alkotott, amelyek a Cage 4'33"-e által felvetett problémákat vizsgálták.

Kompozíció No. 3, 1960

Ha az időkeret korlátozott,
jelentsd be, hogy mikor kezdődik
és mikor ér véget az előadás.

Majd jelentsd be, hogy a kompozíció ideje alatt
mindenki azt csinálhat, amit akar.

A Kompozíció abban hasonlít a Cage-darabhoz, hogy szintén az időtartam korlátozott voltára épül. Young műve azonban tovább tágítja az előadás fogalmát: itt már nincs szükség hangszerre és előadóra, csupán egy műsorközliőre, aki tájékoztatja a publikumot az esemény időhatáraitól. Az előadó szerepét átvevő hallgatóság azt teheti a darab által biztosított időkeretek között, amit akar. Jóllehet a mű zenedarabnak is tekinthető, az előadás a közönség megnyilvánulásában és benyomásaiban ölt testet. Young egy másik darabja az időkorlátok szükségességét is megkérdőjelezi, s a szinesztézia elvére, az érzet-társításokra épül. "Hát nem csodálatos", kérdezi, "hallani, amit látni szoktunk?"^{xviii}

Kompozíció N. 5, 1960

Engedj szabadon egy (vagy akárhány) pillangót a hangversenyteremben.

Amikor vége a darabnak, ereszd ki a pillangót a teremből.

A darab lehet hosszabb vagy rövidebb, de ha korlátlan idő áll rendelkezésre, nyisd ki az ajtókat és az ablakokat, mielőtt a pillangót szabadon engednéd. Amikor a pillangó elrepül, a darab befejezettnek tekinthető.

A pillangó csapdosó szárnyai zajt keltenek - amit akár zenének is tekinthetünk -, de ez a zaj emberi füllel nem érzékelhető. Az eset extrém jellege tudatosítja bennünk, hogy egy adott érzékelési mód - például a hallás -, nem képes közvetíteni a dolgok teljességét. De akkor mi értelmese megkülönböztetni és szétválasztani a különféle érzékelési módokat, illetve művészeti formákat? A befogadónak, ahhoz, hogy a dolgokat a maguk teljességében érzékelhesse, teljes lényével feléjük kell fordulnia. Vumen, a *Kapujanincs átjáró* című tizenharmadik századi kóangyűjtemény szerzője a következő kérdést intézi olvasójához a tizenhatodik példázathoz fűzött kommentárjában:

Feltéve, hogy szabad vagy, most mondd meg nekem: vajon a hang jön a fülhöz avagy a fül megy a hanghoz? Ha a hang is és a csend is elül, olyankor hogyan tudnál szólni a Csanról?^{xix} Amíg fülelsz a füleddel, nem szólhatsz a száddal. Ha a szemeddel hallgatózol, akkor igazán magad leszel.^{xx}

Itt kezd a dolog érdekessé válni.

EGY NAGY PROBLÉMA: HOGYAN NEVEZZÜK AZ APRÓSÁGOKAT?

"Persze egy lényeges dologban valóban hasonlítanak egymáshoz a zen- és a fluxus-mesterek", jegyzi meg Emmet Williams a fluxus történetéről szóló 1992-es írásában.

"Roppant nehéz megmagyarázniuk a világnak, hogy tulajdonképpen minek is a mesterei."

^{xxi} Abban ugyan nem értek egyet Williamsszel, hogy ez az egyetlen hasonlóság a zen és a fluxus között, de az kétségtelen, hogy írása egy fontos összefüggésre világított rá. A zen és a fluxus kisiklik a szavak hálójából, ellenáll minden rögzítési kísérletnek.

A fluxus furcsa területre merészkedett: arra a határmezsgyére, amely a szavak és a csend között található. Jellegzetes termékei az úgynevezett *esemény-partitúrák*, ezek a szűkszavú, feszes szerkezetű javaslatok, gyakorlatok vagy szó-tárgyak, melyeket rendszerint apró, többnyire különálló kártyákra vagy papírlapokra nyomtattak rá. Íme egy példa:

Eltűnő zene arcra

mosolyogj

hagyd abba

C. Shiomi, 1964. február

Az elmúlt harminc év során többszáz esemény-partitúra keletkezett. Sok esetben más nyoma nem is maradt a hozzájuk kötődő eseményeknek. Az események többnyire gyors és könnyed, közönség előtti, magányos vagy képzeletbeli monostrukturális megnyilvánulások, amelyek egy szavakkal nehezen megközelíthető szférában játszódnak: nem a nyelv, de nem is a csend, hanem inkább a létezés, vagy még inkább a keletkezés szférájában. A fluxus a zenhez hasonlóan arra használja a nyelvet, hogy leleplezze. Nem a szavakra bízta magát, hanem a közvetlen, rendszerbe nem foglalható tapasztalatokra.

Az első buddhista performanszhoz, valamint kritikai fogadtatásához a következő legenda fűződik. Amikor Sákjamuni, a történelmi Buddha (kb. i.e. 560-480) elérte a megvilágosodás állapotát, felment a Keselyűcsúcsra, hogy prédikációt intézzen a tanítványaihoz. Egy szót sem szólt, csak felmutatott a hallgatóságának egy szál arany lótuszvirágot. Tanítványai többségét zavarba ejtette a gesztus, Mahakasjapa azonban elmosolyodott örömeiben. Az akciók és a reakciók körforgása, a megvilágosodás "mécsesének továbbadása" - nem nyelvi eszközök segítségével, hanem a szavak és betűk nélküli közvetlen cselekvés révén - elválaszthatatlan a zen "módszertanától" és önértelmezésétől. Íme, itt van - mit kéne még mondani?

A módszer alapjául szolgáló érvek Daisetz Suzuki szerint épp olyan szépek, mint amilyen egyszerűek.

A mesterek azért alkalmazták a direkt módszert, mert az életet a maga mulandóságában akarták megragadni. Oly gyorsan múlik az élet, hogy nincs idő emlékezni és elméleteket gyártani. Az érvek nem segítenek. Nem a nyelvvel van baj, hanem azzal hogy fogalomalkotásra használjuk, s ezáltal kiforgatjuk, zavarossá tesszük. Amint szavakat használunk, nyomban érvelünk. A szavaknak olyasmit kell képviselniük, ami idegen tőlük;

nincsenek közvetlen kapcsolatban az étellel, csupán halvány árnyképei annak, ami már nincs itt.^{xxii}

Nincs ebben semmi misztikus: az igazság szavakba foglalható, és közölhető szavak segítségével - a szavak *dharmák*, a valóság megjelenési formái. Azonban a tudás továbbadása nem a nyelven múlik, sőt a nyelv akadályozza a teljes megértést. A zen-buddhizmusnak pontosan az a fő törekvése, hogy direkt, közvetítésektől mentes kapcsolatot teremtsen a tudat és a valóság között, hogy elősegítse a világ közvetlen megtapasztalását. E célt nem könnyű elérni, hiszen mindennapi benyomásaink ugyanúgy nyelvi szerkezetet öltenek, mint az önmagunkról való tudásunk. Vagy mint a szútrák és a kóanok. A nyelv ad nevet a "vajnak" és a "tojásnak" is, amelyek Dick Higgins 1962 májusában keletkezett *Veszélyzene No. 5 (Táncolnivaló)* című művében szerepelnek:

Dolgozz egy ideig vajjal és tojással.

De a nyelvet alkotó szavak nem azonosak a szútrákba foglalt felismerésekkel, sem pedig a performansz során elhajított tojásokkal, amelyekről még mindig ragad a hajam. Paradox helyzet. A nyelv teszi személyessé a tapasztalatainkat, s épp ez a személyesség akadályozza meg, hogy a világot olyannak érzékeljük, amilyen. Ahhoz, hogy megtapasztalhassuk a valóságot, el kell tehát vetnünk a nyelvet?

Igen is meg nem is. A kínai Csuang Csou, a zen kialakulásában fontos szerepet játszó taoista filozófia egyik alapítója azt írja, hogy a szavakat hálónak kell tekinteni, amellyel halat foghatunk. Háló nélkül nem érnék célt, de a halat esszük meg. "A szavaknak", mondja Csuang Csou, "mély értelmük van; őrizzük meg az értelmüket, és felejtjük el őket."^{xxiii} Ahhoz, hogy halat foghassunk, ki kell vetnünk a hálónkat. De vigyáznunk kell, nehogy belegabalyodjunk. A nyelv nélkülözhetetlen eszköz, de úgy kell bánnunk vele, hogy amikor használhatatlanná válik, közvetlen tapasztalással és direkt cselekvéssel tölthessük ki az általa hagyott űrt. A Rinzai-szekta - a két fő zen iskola egyike -, a *kanna-zen* (azaz a szavakon való meditálás) technikájának alkalmazásával igyekeznek elérni ezt a célt. E meditációs forma a kóanokra támaszkodik.

A kóan szó a kínai *kung-anból* származik, melynek eredeti jelentése: "bíróági ügy". Oktatási eszközként a tizenegyedik században kezdték használni, amikor Lin-csi (japánul: Rinzai) tanítványai *Feljegyzések Lin-csiről* címmel kötetbe gyűjtötték mesterük előadásait és mondásait. A kóanok lehetnek szútrarészletek, epizódok régi mesterek életéből, *mondók* (zavarba ejtő párbeszéd mester és tanítvány között), paradoxonok. Csak az a lényeg, hogy a tanuló a szavak használata révén végül közvetlen kapcsolatba kerüljön a valósággal. A kóan nem elméleti szöveg vagy előadás, hanem nyelvben rögzített példa (kérdés és felelet, vagy kijelentés) - arra, amit meg akar tanítani. Ruth Fuller Sasaki szerint:

A kóan nem rejtvény, amelynek a megfejtéséhez csavaros észjárásra van szükség. Nem is pszichiátriai segédeszköz a tanuló szétesett egójának sokkolás útján történő stabilizálására. Paradox állításnak szerintem csak azok vélik, akik kívülről tekintenek rá. Amikor megoldjuk, nyilvánvalóvá válik, milyen egyszerű és világos kijelentés abban a tudatállapotban, amelybe a segítségével jutottunk el.^{xxiv}

A kezdő tanulóknak azonban halvány sejtelmek sincs erről, s a nyelven belül keresi a megoldást, ami érthető, hiszen a nyelven alapul önnön szubjektivitása is. De miféle választ adhatnánk egy olyan kérdésre, mint Hakuin klasszikus kóanja: "Hogyan szól egy tenyér, ha tapsol?" A magányos tanuló lótusz tartásban, egyenes gerinccel, mundrába font karral, félig lehunytt szemmel, egyenletesen lélegezve ül gyékényszőnyegén, és a problémára koncentrálnak.

Egy tenyérrel, gondolja talán, egyáltalán nem lehet tapsolni, ahhoz két tenyérre van szükség. Próbaképpen elmegy a *rosi*jához, azaz mesteréhez, és a következő megoldással hozakodik elő: "Egy tenyérrel nem lehet tapsolni." A *rosi* valamilyen módon a tudomására hozza, hogy elfogadhatatlannak találja a választ (ha szükségesnek látja, meg is ütheti tanítványát, hogy az kellő jelentőséget tulajdonítson a pillanatnak), a tanuló pedig visszavonul, hogy tovább gondolkodjon a problémán. Időről időre újabb megoldási javaslatokat tár a *rosi* elé, aki minden alkalommal elutasítóan viselkedik. A tanulóban egyre nagyobb feszültség halmozódik fel. A probléma lassacskán minden mást kiszorít a fejéből. Végül a feszültség robbanásig fokozódik.

Az egy tenyérrel kapcsolatos probléma "helyes" megoldása a tradíciók szerint a következő: a tanuló szótlanul a *rosi* felé nyújtja a tenyerét. Ami valami ilyesmit jelent: "Tessék, így szól." (Egyes kóanok megoldása azzal zárul, hogy a tanítvány pofon vágja a mesterét, jelezve, hogy már nem függ tőle.) A kéz, valamint az érzékelő szubjektum, hogy úgy mondjuk, le lettek metszve a nyelvi megfelelőikről. Nem "egy" tapsoló kéz került bemutatásra, nem is "kettő" (azaz "nem-egy"), hanem maga a hang, túl az "egy/nem-egy/" dualisztikus fogalompárján: íme az esemény a maga jelenvalóságában. A kóannak mindig csak gyakorlati megoldása létezik, amely a kóan által megtestesített elv működését demonstrálja.

Hogy mi közük van a kóanoknak a fluxushoz? Victor Musgrave, az 1962-ben megrendezésre került Aszociális Egyedek Fesztiváljának otthont adó Első Galéria tulajdonosa szerint: "amit a fluxus-művészek némelyike produkált, az pont olyan rejtélyesen sokértelmű, mint a csodás (zen) kóanok." Majd kijelenti: "Épp ez a hasonlóság a legfantasztikusabb az egészben."^{xxv} Egyet értek. De hogyan hajtották végre a fluxus-művészek ezt a "fantasztikus" vállalkozást? Milyen értelemben "hasonlítanak" a fluxus-munkák a kóanokra?

Fontos megjegyezni, hogy Musgrave-ot a fluxus-művek nem a zen-festményekre vagy haiku-költeményekre, hanem a kóanokra emlékeztették. A fluxus-művészek produktumait nem a zenre jellemző sajátos érzékenység *megnyilvánulásaihoz*, hanem a a zen legfontosabb *pedagógiai* segédeszközeihez, a kóanokhoz hasonlította. A fluxus-munkák - szemben a páratlanul finom ecsetkezelésű zen-festményekkel, melyek az "írástudó" kézmozgásának *lenyomatai* s a "nem-tudat"^{xxvi} jelenvalóságának kifejeződései - nem a művész és anyaga közti kapcsolatról adnak hírt, hanem, a kóanokhoz hasonlóan, a jelentés-adás *folymatát* alkotják újjá és vetítik elénk. Önnön előadásukat és befogadásukat szemléltető eszközök. Dick Higginst idézve: A fluxus -"bemutatók" az ingerek/válaszok körköröségén alapuló kóanokhoz hasonlóan "voltaképp mindig azt az elvet igyekeznek megvalósítani, hogy a gondolatokat szemléltetni kell, nem pedig érvekkel alátámasztani vagy cáfolni."^{xxvii}

NEM-KÉZ

Higgins 1976-ban vetette papírra "Egzemplativista kiáltványát", mely az általa "egzemplatívna", példaszerűnek nevezett munkák strukturális jellegzetességeit taglalja. Az "egzemplatív munka" egy olyan idea, amely különféle művekben testesül meg, vagyis a munka egy érzés- és gondolatvilág példákön keresztüli bemutatásának az eszköze.^{xxviii} George Brecht így ír ugyanerről: "A cél: minél többet minél kevesebbel. Utalásokban gazdag művészet létrehozására kell törekednünk, amelynek egyszerűek, sőt szigorúak az eszközei."^{xxix} Az egzemplatív mű egy partitúra, amelynek alapján a közönség/közreműködő "képet alkothat a művész által elgondolt lehetőségekről."^{xxx} A George Brecht és Irmeline Lebeer közötti alábbi párbeszéd jól példázza, hányféleképpen reagálhatunk ugyanarra a műre, jelen esetben a *Zongoradarabra*, melynek a partitúrája mindössze ennyi: "közép".

GB Te hogyan adnád elő?

IL Én? Hát... például a terem közepére tolnám a zongorát.

GB És hogyan döntenéd el, hol a terem közepe?

IL A terem közepe? Azt nagyjából érzi az ember, nem igaz?

GB Úgy érted, hogy az intuíciónra bízod magad?

IL Vagy leütném a billentyűsor közepén lévő hangot. Vagy a zongora középső húrjai közé ejtenék valamit..

GB Sokféle megoldás elképzelhető.

IL És te mit csináltál? Úgy tudom, te is előadtad.

GB Igen. A két mutatóujjammal leütöttem a szélső billentyűket, majd addig haladtam befelé, amíg el nem értem a középső hangot.

IL Hát persze. Fantasztikus. Szóval akkor így fest a darab.

GB Nem, dehogy is, a dolog teljesen nyitott. Amit te mondtál, az pont olyan jó.^{xxxi}

A *Zongoradarab*hoz hasonló eseménypartitúrák a lehető legtisztább megnyilvánulásai annak, amit Umberto Eco 1959-ben "nyitott műnek" nevezett. Az ilyen művek, írja Eco, "bátorságot ébresztenek az előadóban, az összefüggések végtelen hálózatának csomópontjába helyezik, ahol külső kényszertől, előírásoktól mentesen, szabadon választhatja meg a számára megfelelő formát."^{xxxii} A fluxus-esemény partitúrája, ahelyett, hogy előírná az ideális előadás feltételeit - a tempókat és kiskottákat, a különféle hangszerek által lejátszandó hangokat, a színeket, fényeket és anyagokat -, csupán "sugalmaz" néhány paramétert, amelyek alapján az előadó szabadon választhatja meg a számára megfelelő formát.

A "sugalmazásra épített" esemény-partitúra "az interpretáló személyes világát igyekszik ösztönözni, hogy az a maga bensőségéből adjon mély, titokzatos összhangon alapuló választ."^{xxxiii} De miféle "titokzatos összhangon alapuló válasz" adható egy olyan szövegre, mint Robert Watts következő darabja, mely mindösszesen ennyi:

télesemény

hó

Az előadás tárgya annyira egyszerű, hogy már-már tautológikusnak tűnik. E mű nem ítéltető meg a saját érdemei alapján - nemigen van mit megítélni rajta. Gyakorlatilag nincsenek *belső* értékei, saját formája, elemezhető tulajdonságai. Eco szavaival: "az összefüggések végtelen hálózatának csomópontja", vagyis végtelenül sokféleképpen valósítható meg.

A fentebbi állítások mellett és ellen szóló érvekre még visszatérek. Egyelőre inkább azt javaslom az olvasónak, hogy próbáljon ki valamit, ami segíthet világosabbá tenni a helyzetet. A fluxus-művész Takehisa Kosuginak van egy különös darabja, az a címe hogy *Kironómia I.* (Az értelmező szótár szerint a kironómia "a kezek kifejező mozgásának művészete - lásd pantomim, szónoklás".) A darab szövege így hangzik: "Nyújtsd ki a karod az ablakon és tartsd kinn jó sokáig" A szöveg alapján e darab előadásához csupán a következő eszközökre van szükség: egy kézre, egy ablakra és némi időre. (Hogy mennyi idő tekinthető "hosszúnak", az az előadótól függ.) Szóval keressünk egy ablakot, keressünk egy kezét, döntsük el, milyen hosszú ideig tart majd a darab, és adjuk elő. A tanulmány az előadás után folytatódik.

A Kosugi-darab szövege ugyanolyan keveset mond, mint a *Téleseményé*. Szimpla jelenetet látunk, mely nem több önmagánál, s mely egyszerre zavarbaejtő és semmitmondó. Mi a csudát jelenthet az, hogy "Nyújtsd ki a karod az ablakon, és tartsd ki jó sokáig"? Ha az írott szöveget önálló, zárt formának tekintjük, akkor hiába is keressük az értelmét; egész egyszerűen nincs mit magyarázni rajta, nincs kulcs a megfejtéséhez. Más irányból kell próbálkoznunk: Kosugi szövege *zenei partitúra*, és mint minden partitúrát, ezt is előadásra szánták. Csak úgy fejthetjük meg a jelentését, ha előadjuk, ha a való életben követjük instrukcióit.

A kéz a fókuszpont, a meditatív pangás, amely körül feltárul a világ. Magánjellegű *Kironómia 1*-előadásom folyamán kiáltásokat hallottam az utca túloldaláról, és valahol felsírt egy kisgyerek. Alant kocsik haladtak el, sülő hús szagát sodorta felém a szél, és halkán zümmögött a számítógép az íróasztalomon. Pár perc mozdulatlanság után enyhe fájdalmat kezdtem érezni az alsókaromban s a fájdalom lassan felfelé kúszott. Amikor világossá vált a számomra, hogy ennek a darabnak nemcsak tartama van - vagyis nemcsak az idő múlik benne -, hanem kitartást is igényel, még *elszántabbá* váltam. Testemet fizikai és lelki események változékony szövésű hálója fonta be, amelyet csak azért érzékelhettem, mert a kézmozdulat jelenvalóságában egyszerre voltam belül és kívül. Az én előadásomban a kitartott kéz - egy tárgy, amely Kosugi szövege hatására került figyelmem középpontjába - elválaszthatatlanná vált a környezetével.

Kosugi így számol be a saját tapasztalatairól:

Egy alkalommal egy kyotói szabadtéri színpadon adtam elő a darabot. A színpad hátsó traktusát fal takarta, és a falon volt egy ajtó. Épp csak annyira nyitottam ki az ajtót, hogy a karom kiférjen rajta. A közönség csak a karomat láthatta. Én nem láthattam a közönséget. A kinti teret egészen másként érzékeltem, mint a bentit. A karom közszemlére volt téve, a testem többé része viszont itt maradt a fal mögött. Teljesen el voltam szigetelve. Nagyon furcsa lelkiállapotba kerültem.

Ajtó, ablak, egyre megy. Átjárók a bent és a kint között. Ha becsukom az ajtót, egy bent és egy kint keletkezik. Az ajtón kinyújtott karom a külvilág részévé válik - noha a test belül van. Szokatlan lélektani helyzet, és nagyon erős hatást gyakorol az ember tudatára. Ez a kar a testrészem, nagyon is hozzám tartozik. De ha kiteszem a külvilág hatásának, s ha a testemtől fal választja el, akkor egy kicsit függetlenedik tőlem.

Bent lenni és kint lenni annyira annyira más, és mégis ugyanaz. A közönség csak a karomat láthatja. Én nem látom a karomat. De a két fél ugyanannak az egésznek a része. A karom hozzám tartozik, de nem láthatom. A közönség csak a karomat látja, a testem többi része takarva van előle. Vagy vegyük például ezt a széket. Ki tudja, nem nyúlik-e át általunk érzékelhetetlen dimenziókba. De minden összetartozik. Fizikai értelemben ez csak egy szék.

Ez a darab erős tapintási élményt nyújt. A szem és a fül kinyílik, talán érzékenyebbé válnak. De a kar a legfontosabb: a kar az antenna.^{xxxiv}

Kosuginak sikerült létrehoznia egy olyan küszöbhelyzetet, ahol a "külső" és a "belső" fogalma felcserélődik, s végül értelmetlennek bizonyul

"Az egzemplatív művészetben", írja Dick Higgins, "Az egyik pólus elképzelhetetlen a másik nélkül; mindig köztes dolgok történnek."^{xxxv} Ahogyan Bengt af Klintberg írja:

A szív és a tudat között,
a személyes és az objektív között,
az egyedi és az általános között,
a meleg és a hideg között,
a víz és a kő között.^{xxxvi}

A nyitott ablak nemcsak keret, hanem térköz is. Nincs egészen bent, és nincs egészen kint. Amikor karunkat a köztes térbe helyezük, a határok éppúgy kérdéssé válnak, mint testrészünk "izolálhatósága". A köztes térbe lépő test nincs *sem* belül, *sem* kívül - belül *is* van és kívül *is* van. A közvetlen cselekvésben a látszólag ellentétes meghatározások összemosódnak és érvényüket veszítik. Egy és nulla. Sem nem egy, sem nem nulla. Egy tenyér, ha tapsol.

Buddhista nézőpontból kéz és tárgy csupán abban az aktusban létezik, amely jelenvalóvá teszi a világot, s a világ csupán abban a *kontextusban* bír létezéssel, amelyben *ez a kéz* mutatkozik meg. Nincs külön alany és tárgy, amit megnevezhetnénk, vagy akár érzékelhetnénk, mert csak a kapcsolatukban léteznek. Kölcsönösen okai egymásnak, kölcsönösen feltételezik egymást. Helytelen megkülönböztetni őket: egy és ugyanazon dolgok.

George Brecht 1961-es esemény-partitúrája szintén ezekkel a kölcsönös oksági viszonyokkal, valamint a belőlük származó megnevezési problémákkal foglalkozik.

Két gyakorlat

Képzeld el egy tárgyat. Hívd azt, ami nem a tárgy, "másiknak".

1. Adj a tárgyhöz valamit a "másikból",
hogy egy új tárgy és egy új "másik" jöjjön létre.
Folytasd addig az eljárást, amíg van "másik".
2. Végy el valamit a tárgyból, és add a "másikhoz",
hogy egy új tárgy és egy új "másik" jöjjön létre.
Folytasd addig az eljárást, amíg van tárgy.

Miközben "új tárgyat" próbálunk létrehozni egy "tárgyból" és egy "másikból", világossá válik a számunkra, hogy a "tárgy" a "másik", és a "másik" a "tárgy". "Az", mondja Csung-cse, "egyúttal a *másik*, és a *másik* egyúttal *az*... Van egyáltalán Az és Másik? Vagy nics sem Az, sem Másik?" A kérdés végső soron megválaszolhatatlan. "Ezért", mondja Csung-cse, "a bölcs megveti az üres locsogást. Nem kiált fel, hogy 'ez az!', de mindent megtalál a maga helyén. Ezt nevezem én úgy, hogy 'a fény felé tárja a dolgokat.'"^{xxxvii}

A "mindent megtalál a maga helyén" eszméje sok fluxus-művész számára bizonyult vonzónak. Brecht igencsak "meglepődött", amikor arról értesült, hogy "George Maciunas Németországban és Franciaországban, Cornelius Cardew és Robin Page Angliában, Kosugi, Kobuta és Shiomi Japánban, valamint még sokan mások, olyan darabokat adnak elő nyilvánosan, *amelyek bekövetkezésére mindig is vártam*".^{xxxviii} (Doris kiemelése.) Brecht esemény-partitúrái - vagy legalábbis némelyikük - figyelemkoncentrációs gyakorlatoknak is felfoghatók. *Még be nem következett*, virtuális eseményeket jeleznek előre, amelyek arra várnak, hogy észrevegyük vagy megvalósítsuk őket. A közreműködő éber és ellazult állapotban van, készen arra, hogy költészetté emelje, amit csinál - vagy hogy ne emelje költészetté. Akár így, akár úgy, Brecht esemény-partitúrái csak egy feltételrendszert biztosítanak a figyelem - vagy a szétszórtság - gyakorlásához.

FIGYELEM

Az intermédia kezdettől fogva komoly érdeklődést tanúsított az észleléssel kapcsolatos problémák iránt, hiszen a közreműködők kellő figyelme nélkül a művek nem is valósulhatnak meg. Dick Higgins szerint "a művész befejezett munka helyett csak egy öntőformát hoz létre, a befogadó pedig közreműködővé válik."^{xxxix} A befogadó szerepe nem korlátozódik a mű befejezésére: minden előadás *újraalkotja* a művet. Nagyobb a

felelősségünk is: mivel nincs két tökéletesen egyforma előadás, csupán egyszer van alkalmunk megfigyelni az adott folyamatot. A költő Jackson Mac Low, aki a korszakos jelentőségű 1961-es *Antológia* szerkesztésében is közreműködött, így ír a figyelem gyakorlásáról:

A zenből arra a következtetésre jutottam, hogy ha teljes figyelmünket valamelyik dharmára (az érzékelésre, a formára, az érzésre stb.) összpontosítjuk, akkor eljuthatunk a valóság közvetlen felfogásához, és megszabadulhatunk a buddhizmus szerint minden létezőt kínzó szenvedéstől. (Röviden: belátjuk, hogy a *szanszára*, a szenvedés világa voltaképp nem más, mint a *nirvána*, az üdvözültség világa.) Ezt a fajta összpontosítást nevezi a buddhista irodalom "részrehajlás nélküli éberségnek" és "puszta figyelemnek".

"Részrehajlás nélkül ébernek lenni" annyi, mint kötődés és elfogultság nélkül szemlélni a dolgokat. A művészeti alkotások akkor fejleszthetik ezt az érzéket, ha az általuk bemutatott jelenségekben nem a művész ízlése és hajlamai tükröződnek. E cél elérhető például úgy is, hogy a jelenségeket (beleértve a nyelveket) véletlen-operációk, vagy más, viszonylag "nem-egoista" módszerek segítségével juttatjuk el a befogadóhoz. Ilyenkor a művész ízlése, érzelmei, hajlamai sokkal kisebb szerepet játszanak, mint a hagyományosabb eljárásokkal létrehozott művek esetében.^{x1}

Mac Low-t nem annyira a bemutatott tárgy, mint inkább a bemutatás módja érdekli. A részrehajlás nélküli éberség elérését megkönnyítheti, ha "a jelenségeket kötődés és elfogultság nélküli érzékelő" befogadó/közreműködő úgy kondicionálja magát, hogy minden érzet egyformán jelentőségteljes vagy jelentéktelen legyen a számára.

E lelkiállapot kialakítására szolgál - Walter de Maria *Antológia*-beli írása szerint - a "haszontalan munka":

Haszontalan munkán egyszerűen az olyan munkát értem, amelyet nem pénzért vagy más szokványos cél érdekében végzünk. Például fakockákat rakosgatunk egy dobozból egy másik dobozba, oda-vissza, oda-vissza. Vagy gödröt ásunk, azután betemetjük. Leveleket iktatni egy iktatóban csak akkor számít haszontalan munkának, ha nem vagyunk irodisták, s ha rendszeres időközönként a földre söpörjük az iratokat, nehogy a jól végzett munka öröme töltsön el bennünket.

A haszontalan munka valószínűleg a legabsztraktabb, legkonkrétabb, legegységibb, legőrültebb, legkötetlenebb, legmegszabottabb, legváltozatosabb és legfontosabb művészi tevékenység, amire manapság lehetőségünk nyílik. Nem tréfálok. Próbálj csak meg valami haszontalan munkát végezni otthon, a saját szobádban. Ahhoz, hogy igazán értékelni tudjuk a haszontalan munkát, egyedül kell lennünk munka közben, máskülönben műsorra válik a tevékenységünk, s a művészet szerelmeseinek reakciói (vagy a reakciók elmaradása) oda nem illő indulatokat kavarhatnak bennünk.

A haszontalan munkába a hagyományos művészi tevékenységek java - így például a festés és az írás - is belefér. A haszontalan munka gondolatokat és érzéseket kelt bennünk önmagunkról, a külvilágról, az erkölcsökről, a valóságról, a tudatalattiról, a természetről, a történelemlről, az időről, a filozófiáról, a semmiről, a politikáról és így tovább, s nem kell bajlódnunk a hagyományos művészeti formák.^{xli}

De Mariát a folyamatok öncélúsága foglalkoztatja. A "haszontalan munka" ugyan gondolatokat és érzéseket ébreszt kelt bennünk önmagunkról és a külvilágról, de ez csak mellékes eredmény. A szerző a teljes és céltalan belefeledkezésre teszi a hangsúlyt. Ezt az állapotot vagy figyelemösszpontosítással, vagy a figyelem teljes kikapcsolásával érhetjük el: amilyen a befogadás, olyan az élmény. A munkának nincs jutalma - csak a befogadón

múlik, hogy mekkora jelentőséget tulajdonít neki. Dick Higgins pont ezért kedveli az effajta tevékenységet: "Roppantul érdekel", írja, "a céltalanság természete". "Üdítő lelki gyakorlat cél nélkül tevékenykedni, különösen, ha az, amit csinálunk, sem nem érdekes, sem nem üdítő. Ilyenkor egyszerűen a semmi különörsre gondolunk. Több munkám is ezen az elven alapul."^{xliii}

Akárcsak Ken Friedman művei, akinek *Súrolódarabja* - melynek első előadására 1956-ban került sor, amikor Friedman hat éves volt -, a haszontalan munka prototípusának tekinthető.

Súrolódarab

A tavasz első napján észrevétlenül
közelíts meg egy köztéri szobrot
és gondosan súrolj le.^{xliiii}

A haszontalan munka, "amelyet nem pénzért vagy más szokványos cél érdekében végzünk", tulajdonképpen a hagyományos művész-szerep megkérdőjelezése, hiszen a művész autonóm, transzcendentális és "haszontalan" tárgyak "bohém" előállítójának szokás tekinteni. George Maciunas a maga részéről úgy gondolta, hogy a fluxus egy lépés a művészet teljes megszűnéséhez vezető úton. Nála a művészet helyébe a konkretizmus és az anti-művészet lép. A konkrét művésznek az a fő érdeme, mondja Maciunas, hogy "olyan módszereket és eljárásokat dolgoz ki, amelyek alkalmazásához nincs szükség a személyére"^{xliiv}. Az anti-művészet kipukkasztja a művészek felfuvalkodott egóját. Az anti-művészet "szakma-ellenes; nem ért egyet az előadó és a közönség, az élet és a művészet szétválasztásával; elutasítja a művészet művi formáit, formagazdagságát és jelentőségteliségét". Maciunas szerint "a fluxusnak nem foglalkozás, hanem életmóddá kell válnia... A fluxus-népség a munkájából, az evésből és más hétköznapi élményekből meríti 'esztétikai' élményét."^{xliv} Sőt, tovább menve:

Az anti-művészet: élet, természet, valóság - mindez együtt és külön-külön. Az eső anti-művészet, a fecsegés anti-művészet, a pillangó repülése és a mikrobák mozgása anti-művészet. Semmivel sem érdektelenebbek vagy csúnyábbak, mint a művészet. Ha az ember képes lenne úgy viszonyulni az őt körülvevő konkrét világhoz (matematikai fogalmakhoz és fizikai anyaghoz), ahogy a művészetekhez viszonyul, akkor nem lenne szükség sem a művészetre, sem a művészekre, sem a hozzájuk hasonló "inproduktív" elemekre.^{xlvi}

Maciunas "anti-művészete", a természethez hasonlóan, kiapadhatatlan forrása az esztétikai élményeknek, még hozzá épp azért, mert hiányzik belőle a hatáskeltés *szándéka*. Csak megtörténik, mint az eső. Vagyis a céltalanság - amikor azért merülünk el csupán egy feladatban, hogy el legyünk merülve valamiben - teljesen összeforrasztja a "művészetet" az "élettel". Bárki kipróbálhatja. De ne feledjük, hogy még a céltalanság is céllá válhat - figyelmeztet Jackson Mac Low -, ha politikai törekvések szolgálatába állítják, vagyis "ha a munkáinkat a művésztől és a művészeketől való megszabadulás pusztá eszközének tekintik".^{xlvii} Vannak kritikusok, akik úgy látják, hogy bármilyen erős "anti-művészeti" töltéssel rendelkezik is egy munka, a táguló horizontú művészet előbb-utóbb magába fogadja. Mac Low szerint: "a fluxussal kapcsolatba került művészek esztétikai felfogása mindig közelebb állt a Cage-féle 'nyitottsághoz', mint a Maciunas-féle 'anti-művészethez'".^{xlviii}

SALÁTÁT KÉSZÍTENI

Alison Knowles korai művei javarészt finom, sőt rejtélyes eleganciájú szituációk. Legegyszerűbb, s talán legismertebb művét, a *Javaslatot* 1962. október 21-én adták elő először a londoni Modern Művészetek Intézetében.^{xlix}

Készíts salátát.

Íme egy akció, amelyet a nap különböző óráiban éhes emberek ezrei hajtanak végre a legkülönbözőbb módokon.^l Knowles nem ad receptet a salátához, azt sem árulja el, hogyan kellene kinéznie. Ehelyett egyszerűen arra biztatja az előadót, hogy lásson neki, és készítsen salátát. Az előadóterem falai között az akció művészi produkcióvá válik, hiszen íratlan szabály, hogy ami itt előadásra kerül, az értelemszerűen művészet. A salátakészítést felfokozott figyelem kíséri; előadóterembe azért jár az ember, hogy zenét hallgasson vagy színdarabot nézzen. De az olyan művek, mint a *Javaslat*, furcsa irányváltást eredményeznek, érvénytelenítik az íratlan szabályokat. A kontextus a hétköznapi akciót/tárgyat rendkívülivé (azaz "művészetté") változtatja. Az embernek rögtön Marcel Duchamp 1917-es *Szökőkútja* jut az eszébe, egy közönséges vécészsze, amelyet a művész aláírt, s a galéria, a múzeum, végső soron a művészettörténeti diszkurzus terébe helyezett. Knowles saláta-produkciója azonban tovább megy ennél: az ő eseményét nem az előadás keretei tesznek rendkívülivé. A *Szökőkút* nézője tudatosíthatja magában a vécészsze formai sajátosságait, illetve eltűnődhet a benyomásainkat manipuláló intézmények hatalmán, de nem válik a vizelés "művészeti produkciójának" tanújává. Knowles műve ugyanakkor maga a tevékenység. És ez a tevékenység nem attól nyer jelentőséget, hogy egy művészeti intézmény falai között hajtják végre. Sőt, ahhoz, hogy végrehajtsák, nincs is szükség arra, hogy jelentőséget tulajdonítsanak neki. A "művészet" "életté", az "élet" pedig "művészetté" változott. Minden megkülönböztetés érvényét veszti. Ahogy Knowles írja:

Azt hiszem, a darabok jó része csupán arra szolgál, hogy kipihenjük és könnyebben viseljük a hétköznapi fáradalmait. A labda a közönségnél van; mindenki készíthet *másképpen* salátát, akár a saját családjának is... Bármely munkánkat előadássá változtathatjuk, semmi szükségünk színházi cicomákra. Ilyenkor egyfajta revelációban van részünk - vagy inkább egyfajta üresség keletkezik.^{li}

Az ürességet, mondja Knowles, a feladat "pontos és nem fontoskodó" végrehajtása eredményezi. Célirányos, precízen kivitelezett tevékenység: sem több, sem kevesebb.^{lii}

A célirányosan munkálkodó, önnön "művészi" szándékait zárójelbe tévő előadó hagyja, hogy a művészet és nem-művészet köztes terében zajló akció az legyen, ami. A salátakészítés - mindegy, hogy Knowles salátájáról van-e szó, vagy a tiédről, esetleg az enyémről - határesemény, amely kívül esik a szokásos értelmezési kereteken. Salátát készíteni nem művészet, de nem is annyi csupán, mint salátát készíteni. És persze mind a kettő.

CSAK ÜLNI

A zen gyakorlásának legfontosabb eleme az ülve meditálás, a *zazen*. A Szotó-zenben - a Rinzi mellett a másik fő irányzatban - a kóanok használata szinte ismeretlen. "Csak ülni", ez az egyetlen szabály. A "csak ülés" a "dinamikus mozdulatlanság" állapota. Mozdulatlanul ülünk a szigorúan előírt pózban, de szervezetünk állandó mozgásban van: ütemesen ver a szívünk, vér fut az ereinkben, levegővel telítődik a tüdünk, emészt a gyomrunk...

Robert Filliou *Igen - egy akcióköltemény* című művének előadásán - 1965. február 8-án, a New-York-i Cafe au Go-Go-ban - Alison Knowles enciklopédikus részletességgel írta le a "költő" fiziológiai folyamatait.^{liii} A performansz ezen részének szövege a következő

fejezetekre oszlik: 1. "A táplálkozás mint életszükséglet" ("A költő, miután megrágta a táplálékot, lenyeli; a táplálék a költő nyelőcsőjében (oesophagusán) végighaladva a költő gyomrába jut."); 2. A költő vére ("Ami a mennyiségét illeti, a költő vére összsúlyának mintegy 4-5 százalékát alkotja."); 3. A költő lélegzése; 4. A költő kiválasztási folyamatai ("Mikroszkóp alatt jól látható, hogy a költő veséjében kis csatornák vannak, amelyek kiszűrlik a vérből a salakanyagokat); 5. A költő agya; 6. A kifejlett hím költő szaporítószervei. Miközben Knowles felolvasta ezt a meglehetősen alapos értekezést, Filliou jóga pózban, némán és mozdulatlanul ült a színpadon. Amikor Knowles a szöveg végére ért, Filliou talpra állt, és elszavalta a vers második részét, mely így hangzik:

Igen.

Mivel Robert Filliounek hívnak, a vers címe:

FILLIOU IDEÁLJA.

Ez egy akcióvers, és most elő fogom adni.

Íme a partitúra:

nem dönteni

nem választani

nem akarni

nem birtokolni

éber

én-tudatban

NYUGODTAN ÜLNI

SEMMIT SEM CSINÁLNI

Filliou - aki már tulajdonképpen eljátszotta a partitúrát, hiszen testműködései ismertetésének ideje alatt nyugodtan ült, és semmit sem csinált - egy egyszerű, harsány "igen"-nel jelzi fizikai jelenlétét. Közli a nevét: újabb ténymegállapítás. Azután a *tudattal* kezd foglalkozni, és elmondja, hogy mi jellemez egy "ideális" (mármint Filliou nézőpontjából ideális) tudatállapotot: mielőtt (vagy ahelyett, hogy) döntenénk (igen vagy nem), választanánk (eközött és aközött), akarnánk vagy birtokolnánk (azt, szemben ezzel), vagyis megkülönböztetéseket tennénk, tudatában vagyunk önünk egységének. Éberek, s ugyanakkor rendkívül fogékonyak vagyunk.

A költő teste komplex erőhatások, bonyolult összefüggések szövevényének bizonyul. Fiziológiai értelemben ezek a magától értetődőnek tekintett mindennapos testi funkciók alkotják a költőt - e lélegző, vérző, szaró, élő entitást. Még a költő bőre is mozgásban van: "érzékeny idegvégződések vannak benne, amelyek hírül adják, hogy mit vagy kit érintett meg". A sokféle folyamatot nem a bőrtakaró foglalja egységbe, hanem az "ülni és semmit sem csinálni" aktusa. Ez a világ felé fordulás teszi lehetővé, hogy a költő kioltsa magában a rendszerezés, osztályozás, ellentét-gyártás tipikusan emberi hajlamait. Filliou művének lényegéhez érkeztünk. "Jobb", mondja Filliou "eleve elfogadni az összes lehetőséget, mint belépni abba a világba, ahol minden fel van parcellázva, és ahol mindenkit a birtoka birtokol." Ez tehát Filliou ideálja, "a titok kulcsa, amelyet a Szotó-zen tradícióban találtam meg".^{liv} Ezt az állapot, ezt az ideált nevezi a buddhizmus *szamádhinak*.

ZENE EGY FORRADALOMHOZ

1961-ben a tokiói állami művészeti és zenei főiskola néhány zeneszakos hallgatója - köztük a fluxussal nemsokára kapcsolatba kerülő Takehisa Kosugi, Yasunao Tone és Mieko Shiomi - megalapította az Ongaku (Zenei) Csoportot. A tanulóközösségből sarjadt csoport azt vizsgálta, hogy mikor és hogyan keltenek bennünk zeneérzetet a különféle érzéki

benyomások. Az Ongaku Csoport számára különös jelentőséggel bírt az *object sonore* (hangzó tárgy) fogalma: "a hang mindenekelőtt tárgy, nem pedig egy zenemű eleme"^{lv}. Tovább menve: nemcsak a *hallható* tárgyak válhatnak ki bennünk zeneérzetet, hanem bármi, amit *érezkelni* tudunk. Mieko Shiomi így beszél erről:

Egy nap, a főiskolán, improvizálás közben, hirtelen azt éreztem, hogy elegendem van a hangkavalkádból. Elkezdtem játszani a kulcsosomómmal: egymás után többször a padlóra ejtettem, egy halk ostinatót hozva léte. Hamar a tudatára ébredtem: produkciónak nem a kulcsokkal előidézett zenei hangzás a lényege, hanem maga a tény, hogy kulcsokat hajigálok. Ez volt az a pillanat, amikor érdeklődésem az akció-zene, vagy esemény felé fordult.^{lvi}

Takehisa Kosugi így számol be a zene birodalmának kitágulásáról:

A hangzó tárgy sokszor nem zene, hanem akció, akció. Olykor nincs is hang, csak akció. Egy ablak kinyitása akkor is szépséges akció, ha semmit sem hallunk. Része az előadásnak. Számomra nagyon fontos volt, hogy a szememet éppúgy nyitva tartsam, mint a fületem, hogy képes legyek kapcsolatot teremteni az akció zenei és nem zenei részei között. Az én koncerteimen az esemény egésze vált zenévé. Akkor is zenének hívtam, ha egyetlen hangot sem lehetett hallani. Zavarba ejtő ügyek ezek. Így nyílt fel a szemem a káoszra.^{lvii}

Kosugi "zavarodottsága" arra vezethető vissza, hogy nem fogadta el az eleminek tartott igazságot: zene csak hallás útján észlelhető. Nem véletlenül fogalmaz úgy, hogy ennek az igazságnak a megkérdőjelezése nyitotta fel a káoszra - a *szemét*. A káosz felfedezésének köszönhető a lélegzés sajátosságait vizsgáló

Organikus zene

Lélegezz, vagy fűjj meg valamit,
annyi alkalommal,
ahányszor az előadás előtt elhatározod.
Minden egyes alkalommal szívod be, tartsd bent és fűjd ki a levegőt.
Hangszereket is használhatsz.

a sétával kapcsolatos

Színházi zene

Sétálj belefeledkezve.

illetve a vizsgálódást vizsgáló

Mr. Y hadművelet^{lviii}

Alaposan figyelj meg Mr.Y valamennyi testrészét
mintegy tíz centiméter távolságból, miközben a fogát mossa.
Ha nincs elég fény, használj elemlámpát..
Ha elég a fény, használj nagyítót.

Kosugi művei, Brecht esemény-partitúráihoz hasonlóan, "apró megvilágosodásoknak", hétköznapi apróságokhoz kötődő revelációknak is tekinthetők. A *Zene egy forradalomhoz* című munkában (Kosugi talán legnevezetesebb esemény-partitúrájában) a megvilágosodás

folyamata - amikor a dolgok megnyílnak a fény előtt, amikor a szem kinyílik a káoszra - egyúttal alászállás a nemtudás háttorzongató sötétségébe.

Mához öt évre váj ki az egyik szemedet és öt évvel később tedd ugyanezt a másikkal is.

Ez is zene, mondja Kosugi: *zene az érzékelés, a tudat forradalmához:*

Akkoriban számtalan politikai mozgalom aktivizálódott Japánban és a nagyvilágban. Az emberek a társadalom forradalmi átalakítására vágytak, de vágyuknak nem volt semmi realitása. Én viszont úgy gondoltam, hogy a változásnak, a forradalomnak az egyes emberek tudatában kell végbemennie. A dada és a szürrealizmus fantáziadús, logikus és praktikus eszközei élesebbé tették a belső látást. Belső látás nélkül természetesen egyáltalán nincs művészi tevékenység, hiszen a művészet a külső tükröződése a belsőben, és a belső tükröződése a külsőben. Úgyhogy először belül kell forradalmat csinálni. A jóga kitűnő tréninget jelentett, csakúgy, mint a zen, az én forradalma, amelynek a hatása beépült a gondolkodásomba.

És azután megnéztem Luis Buñuel *Andalúziai kutyáját*, és megpillantottam azokat a félelmetes, félelmetesen szép, mágikus képeket. Tudják, amikor a borotva átmetszi a szemet. Sokkoló jelenet. Az egész film fantasztikus. Olyan, mint egy éber álom. A szem átmetszése csak a külvilág látványát törli el. Jelképesen szólva: rálátásunk nyílik a létezés eleddig zárt tartományaira. Annyira sokkoló és annyira hatásos az egész. Taszított a kép durvasága. Az üzenete azonban megfogott, ezért emeltem át a saját művembe. Kivájni a szemeket. Amíg a szemünk ki nem nyílik, a normális látás határozza meg a tudatállapotunkat. Amikor a szemünk kinyílik, új tudatállapotba kerülünk. Az volt az elgondolásom, hogy a tudatnak kell kinyílnia.^{lix}

Kosugi hangsúlyozza, a *Zene egy forradalomhoz* fordulópontot jelentett a munkásságában. Felismerte, hogy "a látás ugyanaz, mint a hallás. Az előadás folyamán kinyitnak egy ajtót, és az esemény a zene részévé válik. Hallgatod a hangokat, és látod az eget magad fölött... Minden összefonódik. Arra jutottam, hogy épp ez az összefonódás a zene. Zenén olyasmit szokás érteni, amiben a fül és a hangok játszanak szerepet. De az én koncertjeimen a zene valami nagyobb, átfogóbb. És zűrzavarosabb.^{lx}

Az érzékelés átalakulása következtében létrejövő zűrzavar nemcsak a Kosugi darabban és az *Andalúziai kutya* nevezetes képsorában jut kifejezésre, hanem más fluxus-művészek munkáiban is. Daniel Spoerri 1964-ből származó *Fekete szemüvegének* lencséből tűk merednek befelé. Spoerri szemüvege, melyet nyilvánvaló szellemi kapcsolat fűz Man Ray 1921-es *Ajándékához* (a szegekkel kivert, nem csupán haszontalan, de eredeti hivatásának ellent is mondó ruhavasalóhoz), félelmetesen paradox képzödmény: ahelyett, hogy korrigálná viselője szemét, elveszi a látását. Az érzékelés beszűkülése által kiváltott fordulatot más fluxus-művek is vizsgálatuk tárgyává tették. Így Ay-O 1990-es *Fekete Lyuka*, mely a New-York-i Emily Harvey Galéria alagsorában van kiállítva. Egy sötét folyosón kell végigáraszkodnunk, egyetlen támaszunkba, a karfába kapaszkodva. Ben Patterson 1963-as keltezésű *Túráján* a jelentkezőknek bekötik a szemét, és végigkalauzolják őket egy városon. (Mint Patterson legtöbb műve, a *Túra* is a személyek közötti kommunikációval, mindenekelőtt a bizalom korlátaival foglalkozik.) E művekben az a közös, hogy a befogadó/közreműködő nem építhet a látására, holott a szem a legalapvetőbbnek tekintett érzékszervünk. A befogadónak, ahhoz, hogy kiismerje magát a világban, át kell alakítania az érzékelő apparátusát, s most már *valamennyi* megmaradt érzékszervére - és ahogy Patterson rámutat: szociális kapcsolataira - támaszkodva kell újraformálnia környezetét.

A *Zene egy forradalomhoz* partitúrája különös erővel vetíti elénk ezt a folyamatot. A szem kivájása, amiről Kosugi beszél, ugyanúgy egy mechanikus, klinikaian tárgyilagos beavatkozás, mint a szem elmetszése a szürrealista borotvával. Támadás a test integritása ellen. Ellentétben azonban szürrealista borotva rémisztően gyors munkájával, Kosugi - ugyancsak rémisztő - forradalma egy lassú folyamat, amely három szakaszban, több mint tíz évnél idő alatt játszódik le:

1. Az előadónak, miután elhatározta, hogy előadja a darabot, öt év áll a rendelkezésére, hogy megbarátkozzon az egyik szeme elvesztésének gondolatával.
2. Újabb öt éve van, hogy hozzászokjon új állapotához. Mivel megmaradt szemével nem képes mélység-érzékelésre, a többi érzéke - mindenekelőtt a hallása és az egyensúlyérzéke - ki fog finomodni.
3. Sötétség. Az előadó a tizedik év elteltével már csak a hallására, szaglására, ízlelésére és tapintására, valamint a megmaradt emlékképeire támaszkodhat. Az alkalmazkodás folytatódik és teljessé válik.

"Az én forradalma hosszú időt vesz igénybe", mondja Kosugi. "Az idő elviselhetőbbé teszi az átalakulást."^{lxi} Japánban talán Daruma a legismertebb azok közül, akik keresztülmentek ezen a forradalmi átalakuláson. Bárók, éttermek, kirakatok, templomok és lakások ezreiben találkozhatunk a róla elnevezett kis kabalababákkal. Daruma, vagy másként Bodhidarma (? - i.sz. 532) a zen első pátriárkája volt, ő vitte Indiából keletre Sákjamuni tanítását. A *darumákról* azt tartják, hogy szerencsét hoznak, segítenek elérni a célokat és megvalósítani a vágyakat. Kicsik, köpcösek, rendszerint szakállasak, és nincs szemük. A *darumát* szem nélkül áruháznak. A tulajdonosa festi meg az egyik szemét, amikor nagyon vágyik valamire, vagy amikor nagyobb vállalkozásba fog. Miután elérte célját, a másik szemét is felfesti, és ezzel a Daruma kompletté válik.

Ahhoz, hogy értsük, miről van szó - és hogy mi köze van az egésznek Kosugi darabjához -, ismernünk kell Bodhidarma életét. Daruma, mondják, kilenc évig ült egy fal előtt, a *zazent* gyakorolva, s rendületlenül várva a *szatorit*, azaz a megvilágosodást. A legenda szerint annyira eltökélt volt, hogy egy pillanatra sem mozdult el a helyéről, s a hosszú mozdulatlanágtól elsorvadtak a lábai. S elérte a megvilágosodást. A lábát elvesztette, de az intuitív tudás az övé lett. A Bodhidarmához hasonlóan láb nélküli kis *daruma* figurák akkor válnak csak "látókká", amikor gazdájuk elérte célját, amelynek mindig komolynak és nagy erőfeszítést igénylőnek kell lennie.

A *Zene egy forradalomhoz* logikája fordított: ha feláldozzuk a szemünket, visszanyerjük a lábunkat és a fülünket, az orrunkat és a nyelvünket... Egyszóval, az ember egy furcsán ismeretlen ingerkör közepén találja magát. Mintha kezdő lenne a saját testében, s teljesen éber állapotban van. Nyodzso(1163-1228), Dógennek, a Szotó-zen alapítójának mestere, pontos instrukciókat ad, hogy miként siettethetjük ezt a változást.^{lxii} A különös passzus így szól:

"Nyomd ki" a szemed és ne láss semmit - attól fogva semmi sem lesz, amit ne látnál; az lesz csak az igazi látás... "Tömd be" a füled és ne hallj semmit - attól fogva semmi sem lesz, amit ne hallanál; az lesz csak az igazi hallás... "Préseld össze" az orrod és ne érezz szagokat - attól fogva nem lesz olyan szag, amelyet fel ne ismernél; az lesz csak az igazi szaglás... "Tépd ki" a nyelved és ne mulj el - attól fogva semmi sem szab gátad érzéseid kifejezésének; az lesz csak az igazi beszéd... "Rángasd le" magadról a fizikai elemeket és légy teljesen független - attól fogva mindig kellő formát öltesz; az lesz csak az igazi személyiség... Ne ragaszkodj többé a gondolataidhoz, és üressé válik a kiszámíthatatlan jövő - attól fogva szakadatlan lesz a jövés-menés; az lesz csak az igazi tudatosság.^{lxiii}

VISSZA A FORRÁSHOZ

Yoko Ono misztikusnak ható korai műveiben annak a "szakadatlan jövés-menésnek" a természetét vizsgálta, amit tudatnak hívunk. E művek megkérdőjelezzik a valóságról alkotott - logikai és nyelvi - konstrukcióink helyességét. Ono meditatív darabjai - amelyek gyakran logikai úton megoldhatatlan paradoxonok formáját öltik -, olykor azonnali reakciót igényelnek, máskor viszont jelentéktelen, normális körülmények között észre sem vehető - vagy el sem képzelhető - megnyilvánulások elmélyült és csöndes tanulmányozására ösztönzik a közreműködőt. Ono egy új pszichikai teret próbál teremteni - túl a kettősségeken és szembeállításokon: az elgondolhatalan gondolat terét. A tudat mindenütt jelenvaló, az életben nincsenek elszigetelt események és a történelem sosem zárul le", mondja Ono. "Az életnek és a tudatnak a komplexitás a természetes állapota. Amit a művészet ajánlani képes (képes- e egyáltalán ajánlani valamit? szerintem igen), az a komplexitás hiánya, a vákuum, amelyben a tudati feszültségek teljesen kioldódhatnak."^{lxiv}

Ono kijelentése a "komplexitás hiányáról" látszólag nagyon hasonlít Henri Matisse sokat idézett szavaira: "Egy kiegyensúlyozott, tiszta és derűsen nyugodt művészetről álmodom, amely nem foglalkozik zavaró és nyomasztó témákkal, egy olyan művészetről, amely valamennyi szellemi munkásé, legyen az üzletember vagy író, amely olyan, mint egy jófajta, pihentető karosszék."^{lxv} Kétségtelen, hogy a művészet Ono és Matisse számára is a modern élet "komplexitásának" ellenpólusa. Ono korai műveiben arra tesz kísérletet, hogy - legalább időlegesen - túllépjen a hétköznapokon, s külön teret biztosítson a szemlélődéshez. Az Ono által kínált derűs nyugalomnak azonban nem sok köze van Matisse "jófajta karosszékéhez", amelyből a megfáradt polgár felfrissülve és megnyugodva kel fel. Igaz, Ono nem is ígért ilyesmit. Az ő gondolatmenete ugyanis így folytatódik: "Amikor visszatérsz az élet sűrűjébe, az élet már nem ugyanaz lesz, mint ami volt. Vagy ugyanaz lesz. Vagy nem is térsz többé vissza. Ez már a te dolgod." A mű csak akkor változtat meg bennünket, ha felfedezzük magunkban az élmény általi átalakulás, illetve az élmény átalakításának képességét.

Nap-darab

Nézd a Napot, amíg
négyszögletessé nem válik.^{lxvi}
- y.o. 1962 tele

"Nem megmondta Krisztus, hogy könnyebb a tevének átmenni a tű fokán, mint John Cage-nek bejutni a mennyek országába?", kérdi Ono "A wesleyánusokhoz" című írásában. Cage, Ono szerint, a "szellemi gazdagság" tipikus megtestesítője, aki végső soron ugyanolyan megtévedt és elbizakodott, mint a gazdag ember Jézus Krisztus eredeti mondásában. Ono korai alkotói éveit a mély spirituális érdeklődés jellemezte; a Cage-féle "szellemi gazdagság" és a happeningek szertelensége távol állt a világtól. Az esztétikum szerepéről a következőket írja: "Azt hiszem jó, ha az ember le tud mondani arról, amiye van, a szellemi javairól éppúgy, mint a fizikai javairól, mert ezek zavarják össze az elméjét. Jó dolog hangokban, gondolatokban és hitekben szegény környezetet teremteni. Jobb kicsinek maradni, mint a riszszem, mint felfuvalkodottá válni. Légy olyan jelentéktelen, mint a papiros. Keveset láss, keveset hallj és keveset gondolkozz."

Gyufagyújtós-darab

Gyűjts meg egy gyufát és nézd
hogyan ég el.

- y.o. 1965 ősze

"Mi marad, miután megtisztítottuk tudatunkat a kép-, hang- és mozgásérzetektől?", kérdi Ono. "Marad valami egyáltalán? Kétlem." Ono ingerszegény környezetet akart teremteni, ezért olyan mukákat hozott léte, amelyek a közreműködő figyelmét egyetlen ideára vagy érzetre összpontosítják. A közreműködő alig kap valamit, jelentéktelennek tűnő apróságokkal kell foglalkoznia. Mindez teljesen ellentétes a nyugat tradicionális haszonelvűségével és céltudatosságával. Ono gyufája cél nélkül ég el. Nem gyújtanak vele cigarettára, nem veszik igénybe sem főzéshez, sem gyújtogatáshoz - noha a lehetőség minderre adva van. A gyufa hamuvá porlik. Az egyetlen visszamaradó tárgy, mondja Ono, a gyufa képe, amelyet a tudatunk alkotott.

Az Ono monostrukturális munkáiban megnyilvánuló szellemi szándék más fluxus-művészeknél is tetten érhető. Az ő aszketizmusa azonban annyira leplezetlen, hogy már-már a nagy aszkétákat juttatja az eszünkbe, akik mindig forradalmi szerepet játszottak a történelemben: elég, ha Sziddhárta Gótamára, Assisi Szent Ferencre vagy Matama Gandhira gondolunk. Nem áll szándékomban szentté avatni sem Onót, sem a többi fluxus-művészt, de ne feledjük, hogy abban a korban, amiről beszélünk, az aszketikus magatartás valóban forradalminak számított, hiszen szembeszegülést jelentett a haszonelvűséggel, s a jég hideg logikával, amely megengedte, hogy 1945 nyarán sok-sok tízezer japán életét oltsa ki - két gyors villanás. Ahogy Ben Patterson mondja:

Van valami, amiről nem szokás beszélni: az én fluxus-generációim tagjai tizenkét-tizennégy évesek voltak, amikor az első atombomba felrobbant, és örökre rásütötte bélyegét a civilizációnkra. Talán csak a zen vagy az egzisztencializmus lenne képes megbirkózni ezzel a helyzettel.^{lxvii}

Ono "A wesleyánusokhoz" című - kiáltványnak is tekinthető - írásából kitűnik, milyen mély hatást gyakorolt rá a zen gondolkodásmódja. "A zeném azért igényel fizikai csendet", mondja Ono, "mert azt igényli, hogy önmagunkra koncentráljunk, és ehhez belső csendre van szükség, a belső csend pedig külső csendet fog eredményezni. A zenémet nem annyira zenének, mint inkább gyakorlatnak (*gjonak*) tekintem." A *gjo* egy zen terminusból való, melynek teljesebb alakja így fest: *gjo-dzsu-ca-ga*. (Szó szerinti fordításban: "sétáló-ülő-fekvő-gyakorlat") A terminus arra utal, hogy a zent az élet minden helyzetében gyakorolni kell. Tulajdonképpen a pusztá figyelemről van szó. Osztatlan figyelmet követel Ono *Gyufagyújtós-darab* című "gyakorlata" is, melynek az a célja, hogy tudatára ébredjünk egy *dharmának*, vagyis hogy az adott tárgy ne használati eszközként, hanem a maga teljességében jelenjen meg előttünk.

Ono metafizikájára a zen hermetizmusát és intuitív jellegét emeli ki. "A wesleyánusokhoz" szóló írásában Ono két zen-költeményt is idéz. Az egyik szerzője Sen-hszü, aki versenybe szállt a hatodik zen-pátriárka címének elnyeréséért, s aki később annak az északi iskolának a megalapítója lett, amely a megvilágosodás fokozatosságát hirdette, és a szútrák megértését tekintette fő feladatának:

A test bódhi-fa, tükör a lelke,
csiszold szüntelen, nehogy por lepje.^{lxviii}

A másik költeményt - Sen-hszü versére válaszolva - az a Hui-neng írta, aki a kolostor szakácsa volt, s aki válaszában köszönhetően nyerte el a hatodik pátriárka címet. A Hui-neng-féle déli iskola a fokozatos megértéssel szemben a tapasztalat közegébe való intuitív

ugrás jelentőségét hangsúlyozza. E módszer radikális kételyt igyekszik kelteni a tárgyak állandósága és elszigetelhetősége iránt:

Bóधी-fa nincsen, lélek nem tükör.
Ha semmi sincsen, honnan lenne por?^{lxix}

Onóhoz Hui-neng tanításai álltak a legközelebb. Az alábbi, dátum nélküli mű nyilvánvalóan a hatodik pátriárka emléke előtti tisztelgés:

Szél-darab

Adj utat a szélnek

Ez a darab először 1962-ben, a tokiói Sogecu Művészeti Központban került előadásra, a színpadra állított hatalmas elektromos ventilátor segítségével. 1966-ban a connecticuti Wesleyan Egyetemen felkérték a teremben ülőket, hogy tolják félre a széket és tegyenek szabaddá egy keskeny folyosót a szél számára. Szélgép alkalmazására nem került sor.

Ono partitúrája két, egymástól jelentősen eltérő előadás leírását is tartalmazza. Az egyik "hatalmas elektromos ventilátorral" kavartak szelet, a másikon "szélgép alkalmazására nem került sor". Vajon volt-e szél egyáltalán az utóbbi előadáson? És miért érzi Ono szükségét példák említésének? A következő kóanban - a Vu-men Kuan gyűjtemény huszonkilencedik "esetében" - Hui-neng a szél problematikájával foglalkozik, s a nyelvhasználat - ha hihetünk a fordításnak - roppantul hasonlít az Ono-darabok stílusához:

A szél csattogtatott egy templomi zászlót. Két szerzetes vitatkozni kezdett erről. Az egyik azt állította, hogy a zászló mozog, a másik azt állította, hogy a szél mozog. Vitatkoztak, érveltek, de nem tudtak sehogy sem megegyezni. A Hatodik Pátriárka közbelépett:

- Sem a zászló nem mozog, sem a szél nem mozog. Csupán a ti elmétek mozog.

A két szerzetes meghökkenten oldalgott el.^{lxx}

Még egy további példán szeretném illusztrálni azt, amit Ono *Szél-darabja* legfőbb sajátosságának tartok. A következő idézet 1233-ból való, írója Dógen, a Szotó iskola alapítója:

Hotecu, a zen-mester, egy legyezővel legyezte magát. Az egyik szerzetes kérdést intézett hozzá:

- A szél mindig és mindenütt jelen van - mire jó legyezőt használni?

A mester így válaszolt: - Te csak azt tudod, hogy a szél mindenütt jelen van, de azt nem, hogy mindentudó.

- Mit jelent az, hogy mindentudó? - kérdezte a szerzetes.

A mester szótlanul legyezte magát.

A szerzetes meghajolt.^{lxxi}

"A mindentudás", amiről Hotecu beszél, egyszerűen maga a szél; a legyezés ennek a "mindentudásnak" a szemléltetése. Elméleti megalapozottságú szóbeli magyarázatra hiába várnánk. Csak a törvényekbe nem foglalható, szavak előtti, közvetlen tapasztalatra hagyatkozhatunk. A kifejezés tartalma a tartalom kifejezése. A legyezés a szél egyik példája vagy megtestesülése. Vagy inkább a "szélzés", egy változás, mely sosem elég lassú ahhoz, hogy legyen időnk szavakba foglalni. A szél az, amit csinálunk.

Nos, a fentiek talán segítenek megérteni, hogy miért használt Ono ventilátort a Sogecu Művészeti Központ-beli előadásán. de mi köze mindennek a Wesleyan Egyetemen tartott

előadáshoz, ahol "szélgép alkalmazására nem került sor"? Egy fedett teremben gyakorlatilag nem lehet szélről beszélni. Hol "mozog" itt a szél? Hui-neng szerint: ahol az elme. Ono láthatóan egyet ért vele, és ki is jelenti: "engem elsősorban az a kép érdekel, ami a fejünkben jön létre."

A fejünkben például olyan egyenes is létezhet, amely nem része egy görbének. Egy vonal egyszerre lehet egyenes, görbe stb. Egy pont egyidejűleg vagy tetszés szerinti kombinációkban lehet 1, 2, 3, 4, 5, 6 dimenziós tárgy. A molekulák mozgása egyszerre lehet folyamatos és szakaszos. És elgondolhatjuk őket színnel vagy szín nélkül. Bármit össze tudunk kombinálni bármivel, s mindenből azt hagyunk el, amit akarunk. Egy naplemente napokig tarthat. Az összes felhőt leleghetjük az égről.

Röviden, Ono szerint tudatunk befogadja és összeegyezteti az ellentéteket - amelyek voltaképp csak nyelvi konstrukciók. Ezt ismerte fel a zen is - és számos keleti, illetve nyugati ("keleti" vagy "nyugati"?) misztikus tradíció. Valamint a modern fizika - teszi hozzá Ono -, amelyben a fény egyszerre lehet hullám (kontinuitás) és részecske (diszkontinuitás). A nonszensz birodalmába, a fizika és a metafizika alapjaihoz jutottunk. A fizikai jelenségek stabilitása megszűnik, a logika csődöt mond, amiben biztosak voltunk, bizonytalanná válik. Az állandónak képelt keretek ideiglenesnek, szubjektívnek és végső soron tarthatatlannak bizonyulnak.

VÉGTELEN SZÁMÚ VÁLTOZÓ

1959-ben Alan Watts, a keleti filozófiák talán legfontosabb nyugati interpretátora és propagátora, arról panaszkodott, hogy "a nyugati művészek nyakra-főre a zenre hivatkoznak, amikor igazolást keresnek, hogy miért kereteznek be válogatás nélkül mindent, ami az eszükbe jut: fekete vásznak; néma zenét; kartonlapra szórt papírfecniket, melyeket oda ragasztanak, ahová hullottak; össze-vissza tekert huzalokat." Watts elismeri ugyan, hogy "a zen legalapvetőbb felismerése szerint végső soron *bármilyen lehetséges*", de hozzáteszi, hogy "ez az álláspont nem zárja ki és nem is szól az ellen, hogy a többi szinten, korlátozottabb keretek között, megkülönböztessük a jót a rossztól."^{lxxii}

Watts azzal folytatja, hogy a művész munkája pont azért válik el a természettől, mert a művész képes keretbe foglalni a valóságot. "Minden műalkotásnak kerete van. A keret az, bármit értsünk is rajta, ami megkülönbözteti a festményt, a verset, a zeneművet, a színdarabot, a táncot, a szobrot a világ többi részétől." Az avatott fotográfus, mondja Watts, "csodálatos kompozíciókat" hoz létre két eszköze, a keretek és a fény segítségével. Az avatatlan fotográfus ellenben "mindent összezavar, mert nem tudja, hová helyezze a kereteket, hol jelölje ki a kép határait, mi van összhangban a tartalommal. Jó példa ez arra, hogy amint kereteket alkotunk, már *nem* lehetséges bármi."

Láthattuk, hogy a fluxus-művészek épp ezeket a nagy műgonddal és hozzáértéssel kialakított kereteket tették minduntalan kérdésessé. S e kérdésessé tétel eredményeként alakultak ki az intermediális - vagyis *köztes* - struktúrák. Egy olyan korszakban, amikor Clement Greenberg, az absztrakt expresszionizmus és a szeriális zene volt az esztétikai mérce, az önreflexivitás pedig a kívánatos cél (vagyis az, hogy az egyes médiumok önmön anyaguk, korlátaik és nyelvük minél teljesebb kifejeződéséivé váljanak), az intermédia eszméje meglehetősen radikálisnak tűnhetett. De a fluxus-művészek még egy lépéssel tovább mentek és a művészi tevékenység kereteit is megkérdőjelezték. Nem fogadták el, hogy a művész egy különleges személyiség, akinek az esztétikai ítéletei sajátos súllyal bírnak.

Két évvel Watts esszéjének megjelenése előtt, George Brecht a véletlen szerepét méltatta Jackson Pollock munkásságában, kiemelve, hogy Pollock munkáinak épp azok a legfigyelemreméltóbb vonásai, amelyek felett a művész nem gyakorolhatott tudatos ellenőrzést, s amelyeket tudattalanul sem befolyásolhatott. A tudatosság kikapcsolása, azaz az "improvizáció", még mindig csak a kontrollálás, a keretezés egyik válfaja. Annak a kifejeződése, hogy a művész magáévá tette a szükséges készségeket és uralja őket. A Pollockhoz vagy Watts fotográfus mesteréhez hasonló, mesterségük minden csinját-bínját ismerő művészeknek az alkotás szinte "második természetükké" válik. Látszólag minden erőfeszítés nélkül nyilvánulnak meg - úgy, mint egy természeti erő. Bizonyos értelemben tényleg ez a "zen" a művészetben.

A tudományokban jártas Brecht számára azonban Pollock munkájának értékelése szigorúan technikai feladat. "Végtelen számú változó" hat az eredményre: "a festék viszkozitása, sűrűsége; a csurgatás sebessége egy adott pillanatban; a felrakó eszköz alakja, és hogy milyen gyorsan lehet vele dolgozni. És akkor a festék-oldat egyenetlenségéről még nem is beszéltünk". Mindez korlátozza a művész hatalmát. Brecht az *1950, Egy* című festményre hivatkozik, mint az effajta eljárások tipikus példájára: "a felrakás után a különböző színű festékcsíkok egymásba folynak, s az elegy létrejöttében semmi szerepe sincs a művésznek."^{lxxiii}

Brecht vizsgálódásának tárgyát azok a mikroszkopikus méretű természeti folyamatok képezik, amelyekbe a művésznek nincs beleszólása: ahogyan megköt a festék, ahogy a festékcseppek egymásba oldódnak. Ezen a jelenség-szintjén a "festék" és a "vászon" fogalma értelmét veszti. A molekulák világában a festék megolvadt láva, hurrikán vagy paradicsomszósz. is lehetne. De ha mindez így van, mondja Brecht, akkor miért tekintjük a művészt rendkívüli tárgyak előállítójának. A műtárgyak semmiben sem különböznek a természetes tárgyaktól. A festményre ugyanazok a fizikai törvények érvényesek, mint a természet egészére. Brecht úgy látja, hogy a kontinuum önkényes feldarabolása - a választás és válogatás - nagy elbizakodottságra vall, és merőben ellentétes a természet törvényeivel.

Alan Wattsnak más a véleménye:

Egyes művészek azt mondják: nem akarják, hogy a művüket meg lehessen különböztetni az univerzum többi részétől. De ha ez így van, akkor nem kellene igénybe venniük a galériák és a koncertterem által biztosított kereteket. És főként nem kellene aláírniuk és árusítaniuk a munkáikat. Ez ugyanolyan immorális, mint eladni a holdat, vagy aláírni egy hegyet.^{lxxiv}

Watts fontos dologra hívja fel a figyelmet. Ha a művész nem tekinti a munkáját "az univerzum többi részétől megkülönböztethető műnek", akkor nem szabad bekereteznie, sem így, sem úgy, nem szabad árucikket csinálnia belőle - sőt be sem szabad mutatnia. De teljesíthető-e ez a feladat? Lehet-e olyan művet alkotni, amely semmi jelét sem mutatja annak, hogy "mű"? George Brecht számára a válasz egyszerű: a művészetben és az általa létrehozott képben a természet nyilvánul meg.

Ezen a ponton egy új terminust szeretnék bevezetni. Minden olyan képi formációt "véletlen ábrának" fogok nevezni, amely a véletlen közreműködésével jött létre, bárhol forduljon is elő a természetben. (Az "ábra" reményeim szerint elég kétértelmű ahhoz, hogy a valós anyagokból, fizikai folyamatok eredményeként keletkezett képekre ugyanúgy alkalmazható legyen, mint a tudatunkban felbukkanó képzetekre, absztrakciókra.) Teszem ezt elsősorban azért, hogy ugyanazzal a névvel illethessem a festőt, a zeneszerzőt, a költőt és a táncos véletlen-ábráit, mint a természetes véletlen-ábrákat (fűszálak elrendeződését egy mezőn, kövek elrendeződését egy patakban). Szakítottam azzal az elképzeléssel, mely szerint a művész valami "sajátosat", nem hétköznapi művel. Az Alpok csúcsai vagy egy virágszirom

ugyanolyan mély megindulást válthatnak ki belőlünk, mint az Éjjeli őrző, vagy az op. 132 valamelyik témája. Semmi okunk azt állítani, hogy csak a művész alkothat megindító képeket.^{lxxv}

A "művészet" és a "természet", a "művész" és a "természet" közti különbség elhalványulásával nyitottá, demokratikussá válik a terep: bárki lehet művész. Minden önmagát "példázza", minden "egyedi", vagyis semmi sem különös és semmi sem rendkívüli. "A képzelődés vagy az érzékelés már önmagában is komponálás", mondja Brecht, "úgyhogy semmi értelme lebeszélni valakit a komponálásról." De akkor hogyan alkothatnánk olyasmit, ami nem minősül "műnek"? Az egyik lehetséges reakció: nevezzünk *mindent* művészetnek, ahogyan Ben Vautier tette 1967-es keltezésű művében:

Totális művészeti szobor

Végy
fel
valamit
a föld-
ről.

vagy ahogyan Ken Friedman tette egy, 1973-ból származó partitúrájában:

Tán- beszámoló

A mostani pozíciód és a következő pozíciód
közti mozdulat koreográfiája.

E munkák azonban további kérdéseket vetnek fel. Ha minden "művészet", ha minden tárgy "szobor", ha minden pillanat "tánc", akkor mi marad a "művészetből", "táncból", szoborból"? Mi értelme van még ezeknek a fogalmaknak? Vautier és Friedman erőfeszítése a szobor/nem-szobor, tánc/nem-tánc ellentét teljes felszámolására irányult, vagyis anti-művészetet csináltak. De még mindig kötődnek a "szobor", a "tánc", vagyis a "művészet" fogalmához. Az "anti-művészet", "nem-művészet" fogalma csak a "művészet" fogalmával összefüggésben értelmezhető. Az effajta munkák kétség kívül tágítanak a kereteken - de továbbra is a "művészet" keretei között maradnak.

Ezért hangsúlyozza George Brecht "művészet" és a "nem-művészet", kereten "belüli" és kereten "kívüli" megkülönböztetésének "helytelen, önkényes és értelmetlen" voltát. Nyilván a probléma megoldhatatlanságára akart utalni, amikor Robin Page-nak adott 1972-es interjújában felhívást intézett "azokhoz, akik úgy vélik, hogy művészetet vagy nem-művészetet csinálnak: csináljanak valamit, amit nem lehet művészetnek tekinteni. Ez a feladat. Küldjék el George Brecht címére... cserébe én is küldeni fogok valamit... hacsak nem leszek túlságosan elfoglalt." A művész vázolja a problémát, azután kényelmesen hátradől, hogy "krimik" olvasásával mulassa magát. Tökéletesen művészetmentes életet él, miközben mások a szemantika labirintusában botorkálnak.^{lxxvi} A művész "példaszerű" munkává, önnön ideájának megtestesülésévé válik.

BAJKEVERŐ TÁRGYAK

George Maciunas nem állt meg a művész kiváltságos helyzetének és hatalmának megkérdőjelezésénél, az alkotási folyamatok és a természeti folyamatok azonosításánál, hanem forradalmi következtetéseket vont le belőlük. "Fluxus szórakoztató-művészet" című diagramjában - mely kétségtelenül kiáltványnak tekinthető (jóllehet a többi "fluxus-kiáltványhoz" hasonlóan ez sincs aláírva, és egészen biztos, hogy nem alapul

közmegegyezésen) - felvázolta, hogy miben látja a különbséget a művészet hagyományos funkciói (vagyis a mai kapitalista társadalom művészeti gyakorlata) és az általa elképzelt "szórakoztató-művészet" között. Amikor a fluxus-jelenséget "szórakoztató-művészetnek" nevezi, egy olyan tényezőre hívja fel a figyelmet, amely nélkül nincs igazán felforgató hatású művészet, s amely nélkül nem lehet kérdéssé tenni a keret és az öntelt keretező hatalmát. Ez a tényező: a *nevetés*. Dick Higgins emlékeztet rá, hogy a fluxus színre lépésekor a képzőművészetet az absztrakt expresszionizmus, a zenét pedig a poszt-weberni szerializmus uralta, s mind a kettő "roppant ünnepélyes és céltudatos vállalkozás volt, semmi kétség"^{lxxvii}. A komolyságot, folytatja Higgins, "többnyire az ünnepélyességgel azonosították. A fluxus erre úgy reagált, hogy a humor és a gegek felé fordult, s *játékosságot* vitt a művészetekbe." A fluxus-művészek egyáltalán nem bánják, ha a térdünket csapkodjuk a nevetéstől. Nem akarnak méltóságteljesnek hatni, nincs igényük vallásos hódolatra.

A fluxus-előadás többnyire nagyon mulatságos. Maciunas kijelentette, hogy semmit sem becsül többre, mint egy igazán jó geget. A fluxus-előadás multságosságát összefüggésbe hozza azzal, amit a mű "monomorfizmusának" nevez: a fluxus-mű akkor igazán hatásos, akkor igazán *fluxus*, ha olyan egyszerű és közvetlen, mint egy jó tréfa. Mint már korábban is említettük, a fluxust pontosan ez a fajta monomorfizmus különbözteti meg a "polimorf" happeningtől. Mert, ahogy Maciunas mondja, "Képtelenség egyszerre hat viccre figyelni. Nem működik a dolog. Egy vicc éppen elég."^{lxxviii}

forte-nyom

Tölts meg egy vadászkürtöt rizzsel
hajolj meg a közönség felé.

Robert Watts fentebbi darabja azért hatásos - értsd: multságos -, mert nem tesz eleget a közönség elvárásainak. Egy klasszikus nyugati koncerten a muzsik, mielőtt játszani kezdene, udvarias meghajlással üdvözi a közönséget. Azonban Robert Watts darabjában - melyet, sok más fluxus-műhöz hasonlóan, rendszerint szabályos koncerttermi körülmények között adtak elő -, pontosan az ellenkezője történik annak, amire a közönség számít. Az előadó kötelező meghajlásakor a rizsszemek a színpadra potyognak, vagyis itt maga a meghajlás a produkció, és... hát, azt hiszem, ezt látni kell. Az apró gesztus az előadás értelmezési kereteinek szétfeszítésével egycsapásra nevetségessé teszi a hagyományos koncert-etikett fontoskodó szertartásosságát.

Lássunk még néhány példát. Mieko Shiomi:

Késő délutáni esemény (1963)

A plafonhoz erősített csigán madzagot vagy szalagot húznak keresztül, a madzag egyik végére hegedűt függesztenek, a másik végét a padlóhoz erősítik. A szamuráj vértzetet viselő előadó a felfüggesztett hegedű alá lép, előhúzza a kardját és elvágja a madzagot.

George Brecht:

Szaxofon szóló (1962)

- Trombita.

Yoko Ono:

Fal-darab zenekarra (1962 tele)

Üsd a fejed a falba.

Ben Vautier:

Tangó (1964)

A közönséget felkérlik, hogy járjon el egy tangót.

Ken Friedman:

Zen-kabaré (1966)

Egy cipő hangja ha koppan.

Egyszerű események, s közös bennük a szándék: kifigurálni a kulturális beidegződéseinket, amelyek megakadályozzák, hogy mást lássunk egy előadásban, mint társadalmi rituálét. A színpadi jelmezt viselő előadót a saját hegedűje vágja kupán; a szaxofontokból váratlanul trombita kerül elő; egy zenekar tagjai a karmester intésére felsorakoznak és a falba verik a fejüket; a hallgatóság - és nem az "előadó" - járja el a tangót; koppan egy cipő. A fluxus-bemutatók fittyet hánynak az előadásokkal kapcsolatos elvárásoknak.

Szó esemény (1961)

• Kijárat

- George Brecht

Ez az, amit Friedman "Zen kabarének", George Maciunas pedig "neo-haiku színháznak" nevez. Kétségtelen, hogy a fluxushoz hasonlóan a zen is úgy tartja: a nevetés a megértés tükré. A zen továbbadása egy monomorf gesztussal - egyetlen szál virág felmutatásával - és az azt fogadó mosollyal vette kezdetét. A mosoly a hirtelen megvilágosodást jelezte, azt, hogy a tanítványnak "leesett a tantusz". Christmas Humphries szerint a zenben a nevetés "a szentség jele. A komikumot arra használják, hogy szétzúzzák a kész fogalmakat, kioldják a feszültséget és megtanítsák a szavakkal megtaníthatatlant. A nonszensz túlmutat a racionális gondolkodáson."^{lxxxix}

Nam June Paik *Zen a fejnek* című darabja szó szerint a feje tetejére állítja az absztrakt expresszionisták híres-nevezetes "gesztusát". Az előadó önnön tintába mártott fejével húz vonalat a padlón szétteregetett olcsó csomagolópapírra. Ecsetnek használva a fejét, tulajdonképpen La Monte Young 1960-as *Kompozíció No. 10*-ét interpretálja: "Húzz egy egyenes vonalat, és kövessed." Paik gesztusa - szemben például Franz Klinke monumentális méretű kalligráfiaival - nem viseli magán a mester keze nyomát: egyrészt mert kéz használatára sor sem került, másrészt mert egy *tetszőleges* testnek, egy *tetszőleges* előadónak a nyoma az, amit magán visel. A festmény tehát nem mestermunka, vagy ha igen, akkor nem a hagyományos értelemben. Épp ellenkezőleg: vádló "ujjal" mutat a mesterségbeli tudás fogalmára. Paik "bolond zenje" (az elnevezés Ken Friedmantól származik) jólesően oldja az absztrakt expresszionizmus súlyos komolyságát.

Paik műve nem előzmény nélküli. Conrad Hyers így jellemzi Vang-hszíát, a nyolcadik századi zen-buddhista szerzetes-festőt, akinek Vang-mo (Tinta Wang) volt a csúfneve:

Amikor lerészegedett, gajdolvá és kacarászva tintát lötytyintett a földre, s a lábával vagy a kezével maszatotha szét... Az így keletkezett foltokból azután hegyeket, sziklákat, felhőket, vizeket csinált. Egyes források tudni vélik, hogy olykor még a fejét is belenyomta a tintát tartalmazó edénybe, és a haját használta ecset gyanánt.^{lxxx}

A zenben oly gyakori (például a kóanok megoldását kísérő) nevetésben, írja Conrad Hyers, az érvényesnek hitt keretek váratlan szétesése által kiváltott döbbenet fejeződik ki. Az én hirtelen kibillen az egyensúlyából. Hyers szerint ilyenkor

lelepleződik a gőg és leapad az ego. Nevetségessé válik a kapaszkodás és a ragaszkodás, lehülnek a vágyak. A nevetés keresztülvág a tudatlanságon és sietteti a felismerést. Fejük tetejére állítja a hierarchiákat (ami az összeomlásukhoz vezet), magába fogadja és egyesíti az ellentéteket, legyőzi a konfliktusokat. Alapjaiban forgatja fel az ítélkezésre hajlamos tudat értékrendjét, megvilágosító és felszabadító hatású.

A komikum az a közeg, ahol a határokat vizsgálat tárgyává lehet tenni és át lehet hágni, ahol a hallgatóságos igazságok elének tárulnak és nyomban meg is dőlnek. A gyakran hóbortosnak és tiszteletlennek ható fluxus-munkák - akárcsak a szentségtörő zen-kóanok -, az öntömjenezés minden formáját elítélik. A fluxus nem ismeri a tökéletes cselekvés, a makulátlan munka vagy a megkérdőjelezhetetlen tekintély fogalmát. A zen és a fluxus humora leállítja az Ismert és a Tudott olajozottan működő gépezetét, s egy olyan világot kínál helyette, ahol minden kérdéses, minden bizonytalan, ahol minden mozog és áramlik, s ahol az alany és a tárgy integritása örökös veszélyben forog.

NEM-ÉN

A fluxus már önnön nevével is kifejezésre juttatja, hogy transzformációs mezőnek, áramlásnak tekinti a világot. A szubjektum - akárcsak a zenben - e mező elkülöníthetetlen alkotórészeként jelenik meg. A zen és a fluxus szerint a szubjektum nem a világra, hanem a világban hat, s a hatások kölcsönösek. "Az én felfogásomban", írja George Brecht, "a személy a végtelen tér-idő része, e kontinuummal (a természettel) állandó kölcsönhatásban van, s különféle (fizikai és szellemi természetű) utasításokat küld a kontinuum azon részébe, amellyel közvetlenül érintkezik."^{lxxxii} A zenben ezt a "kontinuumot" hívják *súnjátának*, azaz primordiális ürességnek.

"A forma üresség, az üresség forma", mondja a *Hannaja Szhingjo*, a "Szív" szútra, mely egyike a zen-kolostorokban legbehatóbban tanulmányozott szövegeknek. A zen-gondolkodás az üresség fogalmán alapul: az üresség a létezés alapja. A *dharmáknak* nincs saját természetük, nem rendelkeznek olyan belső lényeggel, amely függetleníthetné őket a létfolyamtól vagy a többi *dharmától*. Átmeneti, ideiglenes képződmények, melyek állandóan változnak, egy pillanatra sem állapotodnak meg. Norman Bryson a *súnjátá* jelentését elemezi a japán filozófus, Keidzsi Nisitani műveiben, s arra a megállapításra jut, hogy a *súnjátá* felől tekintve a világtól elkülönülő állandó entitások fogalma tarthatatlannak bizonyul. "Alany" és "tárgy" egymás aspektusai csupán, s mindketten az "univerzális transzformációs mező" tartozékai.

A *súnjátá*, azaz a teljes átmenetiség birodalmában az entitás széthullik. Nem lehet megmondani, hogy pontosan hol van, mert mindig a transzformációs mező teljes univerzumában van: nem képes elkülönülni tőle, nem képes körvonalazódní. Mivel elválaszthatatlan az átmenetiség birodalmától, nem mondható róla, hogy független létezéssel bír. Minden, ami nem ő, létezésének alapja. Nem tud tartós formát öltetni.^{lxxxiii}

Ez a tanítás, mondja Bryson, a karteziánus *cogito* radikális bírálatát jelenti. A szubjektum itt nem az a szilárd és változatlan középpont, amely körül a jövő-menő tárgyak elrendeződnek. Sőt nem is egy elkülöníthető entitás. Nisitaki - buddhista elődei gondolatmenetét követve -, kijelenti, hogy az, ami egy adott tárgynak *tűnik*, csupán az adott

tárgy és a környezete közti *különbség*. A fordítottja is igaz: a környezetet a környezet és az adott tárgy közti *különbség* alkotja. Mint már említettük, a tárgy és a mező, az "az" és a "másik" kölcsönösen hatnak egymásra, ezért a tárgyat nem lehet elkülöníteni, nem lehet bekeretezni. És nem lehet elkülöníteni vagy bekeretezni az alanyt sem.

A zen nem ismeri a mozdulatlan én fogalmát; a személy elválaszthatatlan a változások univerzumától. "Nincs alakja és formája, nincs gyökere és törzse, lakóhelye sincs, és merő aktivitás", mondja róla Rinzai. Mivel nem kell az énjét őrizgetnie, folyamatosan *reagálhat* a *súnjátában* bekövetkező új fejleményekre.

Ha egy ember elém lép, és azt mondja: "A Buddhát keresem", a tisztaság helyzetével összhangban válaszolok. Ha egy ember elém lép, és a bódhiszattváról kérdez, a részvét helyzetével (*maitrí* vagy *karuná*) összhangban válaszolok. Ha egy ember elém lép, és a bódhiról (vagy megvilágosodásról) kérdez, a páratlan szépség helyzetével összhangban válaszolok. Ha egy ember elém lép és a nirvánáról kérdez, a tökéletes lelki béke helyzetével összhangban válaszolok. A helyzetek a végtelenségig változhatnak, de az Ember nem változik. Így hát (mind mondják): (Ez) az állapotokkal összhangban ölt alakot, mint a vízen (sokféleképpen) tükröződő hold.^{lxxxiii}

Vagyis helytelen statikus egységnek tekintenünk az ént, "aki" magányosan ül meditációs gyékényén. Épp ellenkezőleg, a személy folyamatosan statikus is és változékony is, ahogy az alkalom hozza. "Reagál minden helyzetre, megmutatja tevékenységét, és mégsem jön sehonnan."^{lxxxiv}

Az én mindig mozog, mindig változik. Zéró vagyis statikusság, ugyanakkor végtelenség is, ami azt jelzi, hogy állandó mozgásban van. Az én dinamikus.

Az Én olyan körhöz fogható, amelynek nincs kerülete, tehát *súnjátá*, üresség. De egyben a középpontja is egy ilyen körnek... Az Én az abszolút szubjektivitás pontja, ily módon mozdulatlanságot, nyugalmat is sejtet. De mivel ezt a pontot bárhová elmozdíthatjuk, végtelen számú helyre átvihetjük, valójában nem is pont.^{lxxxv}

A meditáció, a legfontosabb zen gyakorlat, tehát nem az összpontosítást szolgálja. Nem a nyugalom és kiegyensúlyozottság elérése a cél, hanem a "külső" erőkhöz való folyamatos alkalmazkodás, a szubjektum illuzórikus énjének központ nélkülivé tétele (decentring). Dick Higgins magyarázata szerint a "pont", amelyről Suzuki beszél, tényleg bárhová elmozdítható.

Nem félünk a változástól: gondolatmeneteink meditációk (a szüleink azért meditáltak, hogy meggyógyuljanak - hogy tisztábbá váljon a tudatuk és perspektívába tudják helyezni a dogákat. Óvatosnak kellett lenniük, nehogy kontrollálhatlanná váljon a folyamat. Nekünk nincs szükségünk önkontrollra a tapasztaláshoz, úgyhogy tetszőleges sebességgel és szinte bármilyen helyzetben meditálhatunk) - "meditációk" abban az értelemben, hogy szabadjára engedett, nem pedig irányított folyamatok. Készek vagyunk átélni ürességüket, fogalmon-túltságukat. Mindez, legalábbis a nyugati világban, egy új érzékenység kezdetét jelenti.^{lxxxvi}

Higgins hangsúlyozza, hogy a gondolat nem kifelé "irányul", hanem "szabadjára van engedve", s bármilyen helyzetre képes reagálni. A környezetére reflektáló én a szubjektum és az objektum közti határon szerveződik újjá. Az egymást kölcsönösen feltételező szubjektum és objektum elválaszthatatlan egységet alkot. John Cage egy 1978-ban adott interjújában a következőket mondja a *cogito* lebontásáról és a központ nélkülivé vált én "új mentalitásáról":

John Cage: Az én felfogásom szerint a dolgoknak nemcsak saját életük, hanem saját középpontjuk is van, ami egyúttal mindig az univerzum középpontja is. A zen tanulmányozása vezetett erre a meggyőződésre.

Daniel Charles: Muszáj különbséget tennünk az élet és a középpont fogalma között?

John Cage: Suzuki azt mondja, hogy örökösen méricskélünk, viszonyítgatunk, skatulyákat gyártunk. Közben azonban elveszítjük a dolgokat; elfelejtkezünk róluk, eltorzítjuk őket.

Mármost ami a skatulyázást illeti, a zen arra tanít minket, hogy az énünknek valójában nincs középpontja. Vagyis minden a középpontban van. És számtalan középpont létezik. Amelyek áthatnak egymásba. Anélkül, teszi hozzá a zen, hogy akadályoznák egymást. Élni minden dolog számára annyi, mint a középpontban lenni. Vagyis: áthatni és nem akadályozni.^{lxxxvii}

Ezek az akadálymentes áthatások vagy inkább kölcsönhatások hozzák működésbe a fluxus-események önmagukban értelmezhetetlen partitúráit is. Amint már szó volt róla, a közreműködő interpretációja és előadása teszi lehetővé, hogy a mű - és a közreműködő - jelenvalóvá váljon. (Come to presence.) Tökéletes interpretáció helyett ezért csak alkalmi példákról lehet beszélni. A fluxus-események partitúrái a kóanokra hasonlítanak - valamint a nietzschei *aforizmákra*. Gilles Deleuze leírása szerint teljes egészében a külső erőkön múlik, hogy milyen jelentéssel telítődik az aforizma.

Az aforizma erők játéka, erőviszony - olyan erők viszonya, amelyek mindegyike külső a többi számára. Az aforizma semmit sem jelent, semmit sem jelöl, nincs benne sem jelölt, sem jelölő... Nietzsche világosan fogalmaz: ha tudni akarod, hogy mire célzok, legyen erőd értelmet, ha kell új értelmet adni annak, amit mondok. Adj erőt a szövegnek. Nietzschével kapcsolatban nem az a kérdés, hogyan interpretáljuk, hanem az, hogy miféle eljárásoknak vessük alá: mesterkedés a szöveggel, annak kitalálása, hogy milyen külső erők segítségével tud Nietzsche *keresztülvinni valamit*; energiaátadás.^{lxxxviii}

Az aforizmához hasonlóan a fluxus-esemény partitúrája is örökre befejezetlen marad. Újra és újra külső erőket hív segítségül, amelyek majd kiegészítik a szerző szövegét, rezonálnak rá és túlmennek rajta. A transzformációs mezőben a szöveg mindig csak létrejövőben van - s a mindig-csak-létrejövőbe szervesen beépül a megvalósításán fáradozók személyisége is. Épp ezért, mondja Deleuze, kizárólag "jogos félreértelmezések" léteznek. "Tekintsd az aforizmát egy olyan jelenségnek, amely arra vár, hogy leigázzák, működésbe hozzák vagy felrobbantsák."^{lxxxix}

Gyakorlat

Határozd meg egy esemény középpontját.

Határozd meg pontosabban.

Folytasd addig az eljárást, amíg további pontosításra már nincs lehetőség.

- George Brecht

A fluxus-partitúra befejezetlenségének köszönheti, hogy "jogosan félreértelmezheti" egy külső erő, s így kiszabadulhat a személyesség börtönéből, megszabadulhat attól a rögzítőszertől, amelyet Deleuze despotikus gépnek nevez. A fluxus-partitúrák, Nietzsche aforizmáihoz hasonlóan, közvetlen kapcsolatot tartanak fenn a külvilággal, önálló létezéssel voltaképp nem is bírnak. Újabb ütés a *cogitóra*. "Lapozzunk bele Nietzsche bármelyik szövegébe", mondja Deleuze, "szinte az első pillanattól érezzük, hogy itt meg leszünk kímélve a belső természettől, a lélek és a tudat, a lényeg és a fogalom belső természetétől, vagyis attól, ami a filozófia alapja."^{xc} Mindez a fluxus-események partitúráira is érvényes.

Rinzait idézve, a munka - és a megvalósításán fáradozó közreműködő - "a körülményeknek megfelelő formát ölt, akárcsak a vízben (mindig másként) tükröződő hold.

II. árnyék-darab

1.
Árnyékold le ennek a lapnak
a másik felét.
2.
Figyeld meg a az árnyék
és a megvilágított rész közti határvonalat.
3.
Légy magad a határvonal.
- Chieko Shiomi, 1964

Az ilyen szövegek, amelyek nem saját anyagi és formai természettel rendelkező öntörvényű képződmények, hanem különféle transzformációs műveletek színhelyei, kívül állnak a társadalmi előírásokat érvényesítő mechanizmusokon: a törvényeken, szerződéseken, intézményeken. Deleuze szerint az effajta művek megértéséhez nem visz közelebb sem egy új törvény bevezetése, sem a régiek alkalmazása, sem egy szerződéses kapcsolat létesítése, sem intézmények alapítása. "A leghelyesebb talán 'közös hajózásról' beszélni... Együtt hajózni annyi, mint osztozni, osztozni valamiben, tekintet nélkül a törvényekre, szerződésekre, intézményekre. Mint sodródni az áramlással, mint 'területen kívülivé' válni."^{xci} Ez a fluxus-mozgás.

No. 50

Fektesd mindkét tenyered erre a papírdarabra. - Kis idő múlva emeld fel a kezed és szorítsd a helyére a szemedet. - Figyeld meg mindkét helyzetben a *coincidence unius pultorum* retardációt.^{xcii}
etc!
vagy valami más
- Eric Andersen

A fluxus-események a szöveg és a szubjektum belső természete helyén egy változó és átmeneti zónát hoznak létre, egy *nomádságot*, ahol az ént folytonosan újradefiniálják a rá ható és vele kölcsönhatásba lépő külső erők (egy esemény-partitúra, egy közreműködő, az időjárás). A fluxusban, akárcsak a zenben, az én az, amit éppen csinál. A *sunjátában* feltárul a harmadik entitás, amely sem nem szubjektum, sem nem objektum, és mégis mind a kettő benne foglaltatik - lévén szubjektum és objektum ugyanaz a dolog. Íme a sokféleség mint önazonosság.

Nagyon kell vigyáznunk, hogy ne hassunk saját magunkra. Holnap megírjuk Schubert ötödik szimfóniáját, főzünk valamit karalábéból, feltaláljuk a környezetbarát szintetikus ragasztószert vagy írunk egy újabb darabot. Vagy csak ülünk és sírdogálunk. Vagy talán...
- Dick Higgins^{xciii}

Az ember nem arra törekszik, hogy stílusa vagy identitása legyen - úgy értem, nem arra törekszik, hogy a művének identitása legyen. Egyszerűen csak szeretne kint lenni a tágas pusztaságon és bolondozni egy kicsit.
- Eric Andersen

Miközben a tapasztalat síkjait változtatjuk, énünk átmenet, vándorló nomád, intenzitások árama.^{xciv} "A tágas pusztaságon" vándorló nomád egy marginális személy (már ha egyáltalán személynek lehet nevezni), egy határtalan és középpont nélküli kör. A nomád tökéletes ellentéte a mitikus művésznek, az egységes, befejezett és átfogó Nagy Művek alkotójának. A nomád elmenekül a túlszabályozott és pangó Államból; egy nyitott és kódolatlan térsége lép ki, ahol szabadon mozoghat. E véglegességet nem ismerő különbözős és vidám anarchia alkotja az ellenkultúrát, melynek "szerveződési módja", ahogyan Brian Massumi mondja, "a *nomosz*, a nyílt terepen való felsorakozás (tartsd az utcát!), nem pedig a *logosz*, a zárt terület körülsáncolása (tartsd az erődöt!)".^{xcv}

Tudják, Amerika akkoriban roppant elégedett volt önmagával. Már létrehozta új művészeti formáját, az absztrakt expresszionizmust. Miénk volt viszont az utca.

- Alison Knowles^{xcvi}

Mi nem vagyunk kívülállók, mint a beatnikiek voltak. Fegyverkezünk, hogy elfoglalhassuk a barikádokat.

- Dick Higgins^{xcvii}

Ahogy Higgins is írja, az önmagukat lázadónak tartó beatnikiek a "kívülálló" szerepét alakították, s romantikus individualizmusuk végső soron visszaterelte őket a hagyomány - az amerikai pionír-mítosz - karámjába. (A beatnikiek a transzcendenciális igazságot pillantották meg és a természetbe olvadó én eksztázisát élték át a keleti filozófiákban.) Ezt a mítoszt kapta fel és ápolta - velük teljesen egy időben - az "amerikai típusú" festészet is. Az absztrakt expresszionista gesztusok - nagynak, gyorsnak és borotvátlanoknak lenni - az amerikai személyiség ismérveivé, tudatalattijának automatikus írásává váltak.

Nam June Paik szerint a zen is hasonló sorsra jutott. A cc fiVe ThreE 1964 júniusában megjelent számában alaposan kipakol:

Hadd beszéljek most a zenről, noha rendszerint kerülöm a témát, nem akarok én is a "MI" kultúránk ügynöke lenni, mint Daitsezu Suzuki, mivel a kulturális patriotizmus még károsabb, mint a politikai patriotizmus. Azért károsabb, mert kevésbé nyilvánvaló. És egyébként is, a zen én-propagandája (az én-feladás doktrínája) a zen ostoba öngyilkossága.

Mindenesetre a zen két tagadásból áll.

az első tagadás:

Az abszolút a relatív.

a második tagadás:

A relatív az abszolút.

Az első tagadás egy egyszerű tény, amellyel minden halandó naponta találkozik: minden elszáll... anya, szerető, hősiesség, fiatalság, hírnév... etc.

A második tagadás a zen sarkköve.

Azt jelenti...

A MOST utópia, bármi legyen is.

A 10 perc múlva MOST is utópia, bármi legyen is..

A húsz óra múlva MOST is utópia, bármi legyen is.

A 30 hónap múlva MOST is utópia, bármi legyen is.

A 40 millió év múlva MOST is utópia, bármi legyen is.

Ezért

Meg kellene tanulnunk,

hogyan érjük be 75%-kal,

hogyan érjük be 50%-kal,

hogyan érjük be 38%-kal,

hogyan érjük be 9%-kal,

hogyan érjük be 0%-kal,

hogyan érjük be - 1000%-kal...

A zen avantgarde-ellenes, pionír-ellenes, Kennedy-ellenes.

A zen felelős az ázsiai nyomorért.

Hogyan igazolhatnám a zent anélkül, hogy az ázsiai nyomort is igazolnám?

Erre a problémára még visszatérek

a következő esszében.

...

A frusztráció frusztráció marad.

NINCS katarzis.

Az idézet - a zen elleni kirohanások mellett - egy fontos észrevételt is tartalmaz. Paik azt állítja, hogy a zen "felelős az ázsiai nyomorért", és a zen megítélésekor erről sem szabad megfeledkezni. A tizennegyedik századi feudális berendezkedésű Japánban például az újjáélesztett zent egy kolostori rendszer keretei közé szorították, amelyet a császári udvar és a helyi katonai kormányzók, a *sogunok* felügyeltek. A távoli hegyi kolostorokban kiképzett szerzeteseket, akiket a nép szellemi vezetőinek fogadott el, a hatalom "az elégedetlenkedők lecsillapítására"^{xcviii} próbálta felhasználni. A megbékélést hirdető zen a "lemondás doktrínája", a vágyak megfékezésére szólítja fel követőit. Amint Paik hangsúlyozza, a zen arra tanít, "hogyan érjük be 75%-kal, hogyan érjük be 38%-kal". Fogadjuk el, amit az élet nyújt, akkor is, ha szegénység az osztályrészünk. E tanítás előnyei nyilvánvalóak kellett, hogy legyenek a katonai vezetők számára (akik a maguk részéről biztosan *nem* érték be az említett százalékokkal), és a zen hamarosan a hivatalos kultúra rangjára emelkedett Japánban.

Az 1950-es és 1960-as évek amerikai művészetében azonban a zen-"módszerek" egészen más jelentéssel telítődtek, mint a feudális Japánban. A beatnikeket, vagy az olyan művészeket, mint Franz Kline, a zen egzotikuma, misztikus mássága vonzotta. A zen által kínált ősi és fennkölt művészeti tradíció a lehető legtávolabb állt a józan észről és a naturalista ábrázolástól. A zen ösztönzést és igazolást nyújtott ahhoz, hogy a művészek és a költők "felderítőknak" képzeljék magukat, akik lehatolnak a tudatalatti ismeretlen tartományaiába, az én forrásaihoz.

A fluxus-művészek a beatnikekhez és az 1960-as években virágzó ellenkultúrák sok más képviselőjéhez hasonlóan közvetlen kapcsolatba akartak kerülni a világgal. Ők azonban, mint láttuk, nem tekintették az ént - még kevésbé a tudattalant - a világ teremtőjének és középpontjának. Ehelyett az én központ nélkülivé tétele foglalkoztatta őket. Az ő felfogásukban az én egy *ideiglenes* középpont, amely kölcsönhatásban van a világot alkotó középpontok végtelen sokaságával. Míg a beatnikek a zen segítségével az én rejtett tartományait tárták fel, hogy beteljesítsék a modernizmus "nyilvánvaló küldetését", addig a fluxus-művészek által kultivált zen, ahogy Paik mondja, "avantgarde-ellenes, pionír-ellenes és Kennedy-ellenes" volt. Néhány fluxus-művész meglátása szerint a zen "énje" egyáltalán nem "én". Maciunas is ezen az alapon vezette be az "éntelenség" fogalmát. 1964. március 16-án írott levelében így inti Ben Vautier-t:

Csalódottan tapasztalom, hogy EGYRE MEGALOMÁNIÁSABB vagy. Miért nem próbálsz ki a zen-módszert. Zabolázd meg, számold fel az énedet. (Ha lehet,) semmit se írd alá - ne tulajdoníts semmit a magad művének -, válj személytelenné! Ahogy azt a fluxus kollektív szellemisége kívánja. Európátlanítsd magad!^{xcix}

Jackson Mac Low szerint "Maciunas 'személytelensége' és 'kollektív szellemisége' félig megemésztett leninista elveken alapult, és semmi köze sem volt a buddhizmushoz."^c Akárhogy volt is, Maciunas vágya, hogy eltörölje az olyan fogalmakat, mint "hivatásszerű művészet, művészet a művészetért, művészi önkifejezés", egybecseng a zennek az én központ nélkülivé változtatására irányuló törekvésével. Az alkotói póz radikális felülvizsgálatát a fluxus-művészek összekapcsolták a tárgy autonóm voltának a felülvizsgálatával. Mennyire más ez a hozzáállás, mint a kor gyorsan növekvő művészeti piacáé, amely az alkotó géniusz mítoszának és a műtárgyak iránti feltétlen hódolatnak köszönhetette virágzását. A fluxus a művész hagyományos szerepét - kivételes tehetség kivételes műveket hoz létre - nem vette komolyan, sőt el is akarta törölni. Helyette *szituációkat* teremtett, amelyekben a (többnyire hétköznapi) tárgyaknak terük nyílt rá, hogy megmutatkozzanak.

Aki tudja, mi a dicsőség, mégis megőrzi szégyenét (mellőzöttségét), az maga lesz a Völgy az égalatti számára. S aki az égalatti Völgye lett, annak ereje állandóan elégséges lesz...^{ci}
- Az út és az erény könyve, XXVIII. fejezet

A fluxus-művész egy alternatív, sőt végül forradalminak bizonyuló útra lelt az égalatti ábrázolásának Völgyében - vagy inkább maga lett ez a Völgy. Szemben a beatnikék és az absztrakt expresszionisták *logoszával*, a fluxus-művészek nem abszolút érvényességre törekedtek, nem rögzítették eszköztárukat, nem alkalmaztak strukturális megkötéseket. Az ő alkotásmódjuk a lehetséges jelentések és interpretációk sokféleségén alapult - vagyis a művet nem a személyesség megnyilvánulásának tekintették. Dick Higgins *önmegismerés-utáni*, vagy rövidebben *megismerés-utáni* művekről beszél. A megismerés-utáni műben, mondja Higgins,

a tárgy tárgy, a vers vers, a szó szó - a folyamat folyamat. A mű létrehozója a valóságot talált tárgyként kezeli, úgyszólván hozzá sem ér, igyekszik nem eltorzítani, sem művészileg, sem másképpen. A megismerés-utáni mű: öntőforma az egyedi munkákhoz - és bármely öntőforma megteszi. A művész a szerkezetet adja: hozd működésbe. Ez nem formalizmus (bár köze van a strukturalizmushoz) - a hangsúly továbbra is a szubjektumon van. De a szubjektum eleve el van fogadva - a művésznek más tevékenység után kell néznie, ha *bizonyítani* akar.^{cii}

Azoknak a műveknek a karakterét, amelyekről Higgins beszél, már nem alkotójuk személyisége határozza meg, hanem befogadásuk körülményei és kontextusai. Egy mű formája kizárólag a megvalósítása pillanatában-pillanataiban érvényes követelményektől függ - s ezek felett a művész nem gyakorolhat ellenőrzést. Higgins egy másik esszében így fogalmaz:

Egyvalami teljesen idegen volt a fluxustól: a tolakodóan személyes hangvétel. A fluxus-népség szinte kultusszá fejlesztette - vagy inkább fétisként tisztelte - azt az elvet, hogy minél közvetlenebb a kapcsolat a "valósággal" (mindenekelőtt a tárgyi valósággal), annál jobb. A tárgyak életét, a tárgyakkal kapcsolatos történeteket és eseményeket valahogy valószerűbbnek éreztük bármilyen feldolgozásnál.^{ciii}

Érdeemes összevetni Higgins megjegyzését R.H. Blyth tanulmányának alábbi részletével, mely azt firtatja, hogy mi a tárgy szerepe a *haiku*-költeményben.

Minden dolog szüntelenül a törvényt (dharmát) hirdeti, de a törvény semmiben sem különbözik a dolgoktól. A *haiku* azzal válik ige hirdetéssé, hogy a dolgot érzelmi felhangoktól és csavaros magyarázatoktól mentesen tárja elénk. Vagy másképp fogalmazva: a maga tudaton-kívüli-tudaton-belüli valóságában, úgy, ahogy velünk és tőlünk elválaszthatatlanul létezik... A *haiku* segít visszatalálni a természetbe, vagyis a Buddha-természetünkbe. A hideg téli eső, az esti szürkület, a forró nappalok és a hosszú éjszakák megelevenednek, belépnek az életünkbe, némaságuk beszédessé és kifejezővé válik.^{civ}

Ha elfogadjuk Blyth nézőpontját, akkor igazságtalan azt mondanunk, hogy a művész önkorlátozó magatartása következtében a fluxus-művek (amelyek közül jó néhány "neo-haiku eseményként" vált ismertté) *kifejezéstelenek*. Helyesebb úgy fogalmaznunk, hogy egy radikális szemléletváltás eredményeként nem a művész fejeződik ki bennük, hanem a tárgy (mely nem feltétlenül *műtárgy*). A tárgyat pedig, ahhoz, hogy egyáltalán megjelenjen, be kell fogadnia valakinek, birtokba kell vennie egy önkényes, külső erőnek. A zenben a tárgy és az alany kölcsönösen feltételezi egymást, és a fluxusban ugyanez a helyzet. A fluxus-művek egyszerűek és megismételhetetlenek: az előadás minden pillanata egyedülálló, minden pillanatban végtelen számú erő avatkozhat a folyamatba. A számtalan mű, megvalósítás, közreműködő, anyag és nézőpont között a legkülönbözőbb erőhatások érvényesülhetnek. Ezért a fluxus-nomádok világában nincs ismétlődés, nincs re-prezentáció - lehetőségek vannak benne, permutációk és intenzitások. Semmi sem tart olyan sokáig vagy szólal meg olyan tekintélyt parancsolóan, hogy ábrázolni lehetne. Jean-François Lyotard szerint "ábrázolás helyett

felejtésre kellene törekednünk. Az ábrázolás és a szembeállítás emlékezetet feltételez: miközben egyediségről egyediségre haladunk, együtt tartjuk őket... Az emlékezet szükségképpen azonosságot (egy ugyanazt) teremt. Az örök visszatérésben, a lehetségeség utáni vágyban azonban nincs emlékezet. Az utazás egy nyomtalan távozás, egy felejtési folyamat, melynek pillanatai csak a diszkurzusban bírnak többes számmal, nem pedig önmagukban. Ez a magyarázata annak, hogy miért hiányzik az ábrázolás ebből az utazásból, az intenzitások nomád kóborlásából.^{cv}

Azt az elgondolást, hogy a felejtés révén lehet közvetlen kapcsolatban maradni a reprezentáción túli, változó jelennel, a zenben is megtaláljuk. A legkorábbi zen szövegek egyikében, a Hszin Hszin Mingben, a harmadik zen pátriárka, Szeng Can (megh.: 606?) azt hangsúlyozza, hogy a felejtés egy olyan tartományba juttat bennünket, ahol nem lehetségesek az összehasonlítások, ahol még az azonosság ("egy-ség") fogalma is érvényét veszti:

Felejtkezzünk el a dolgok miéértjéről,
És túljutunk az analógiákon:
A megszakadó mozgás nem mozgás,
És a nyugalom sem nyugalom, ha véget ér.
Amikor a dualizmusok uralma megszűnt,
Már az egység sem egység.

Ebben az eszményi túl-világban, írja Szeng Can:

Nincs mit megőrizni,
Nincs mit az emlékezetünkbe vésni,
Minden üres, világos és magától értetődő,
Nem kell erőlködni, nem kell pazarolni az energiát -
Gondolkodással ide sohasem juthatunk el
És csődöt mond a képzelet.^{cv}

A felejtés eszményi túl-világa nem más, mint a *sunjátá*, az üresség. A *sunjátá* a forrása mindennek, ami fennáll.^{cvii} A taoista hatásokat tükröző Hszin Hszin Mingben tanácsokat kapunk, hogyan élhetjük át minél teljesebben ezt az ürességet: "Nem kell erőlködni, nem kell pazarolni az energiát." A zenben és a fluxusban az ember teszi a pillanatnyi dolgát, és nem kérdezi, mi a jelentősége. Nevezhetjük ezt akár művészetnek is - vagy zenének, meditációnak, sportnak, zenének, munkának, pihenésnek, tanulásnak. George Brecht egy John Cage-nek írt 1967-es levelében a lényegre tapint rá: "Próbálok továbbra is annyira kevés dolgot csinálni, amennyire csak lehetséges, és közelebb maradni Csuang Csouhoz, mint Hui-nenghez, jóllehet mind a ketten remek fickók voltak. A fridsziderajtó sokkal jobban működik, most, hogy megolajoztam"

A fluxus köréhez tartozó művészek közül jó néhányan a zenben találták meg a mintát az egyén és a tárgy, az egyén és a világ közti kapcsolat destabilizálásához. Olyan új bemutatási lehetőségek és formák után kellett nézniük, amelyek nem szigetelik el egymástól erőszakosan az egyént és a tárgyat. Az új formák azon a felismerésen alapultak, hogy a tárgy és az én folyamatos *változások* közepette találkoznak egymással; mindkettő csak egy pillanatig van jelen, azután visszahúzódnak a horizonton túlra, ahonnan érkeztek, alig hagyva nyomot maguk után. A fluxus, akárcsak a zen, kételyeket ébresztett a tulajdonlás fogalma iránt, s sikerrel játszotta ki a hivatalos "avantgarde" kultúra, vagyis a műkereskedelem működési szabályait - persze csak átmenetileg. Az üzlet azért üzlet, hogy a legmúlékonyabb jelenségeket is üstökön ragadjja.

Több mint harmincöt év telt el az első fluxus-fesztiválok megrendezése óta. Az eltelt időben a fluxus-művészek ügyesen szlalomoztak a kategóriák között, s nem átalították újra és újra megfricskázni a művészársadalom orrát. A fluxus az érzékelés folyamatát tette vizsgálat tárgyává: tiszta lappal akart indulni, mindent elvetett, aminek nem tulajdonított jelentőséget az érzékelés, cselekvés, létezés elemi aktusaiban. S amennyire a szórványos előadások és publikációk sejteni engedik, e vizsgálódásokhoz még mindig van energiája. "A fluxus egyszerűen csak azt jelenti", mondta George Brecht 1964-ben, hogy "néhány egyén, akinek valami megnevezhetetlen közös vonása van, művei kiadására és bemutatására szövetkezett."^{cviii} Annyi kiállítás és tanulmány után, ez a "valami" még mindig "megnevezhetetlen", és az "egyének" még mindig "egyének". Talán épp ennek köszönhető a fluxus vitalitása: nem lehet besorolni, gombostűre szúrni, végérvényesen megmagyarázni. Az idő múlása megmutatta, hogy a fluxusra az a legjellemzőbb, amit a neve mond róla.

Így aztán a bölcs ember a nem-cselekvés tevékenységével él s a szavak nélküli tanítást valósítja meg. (Akkor) minden dolog hat rá, és (ő ezt) nem utasítja vissza. (A bölcs) létrehoz, de nem veszi birtokába; teremt, de nem ragaszkodik (ahhoz, amit teremtett). Művét beteljesíti, de nem él vele. S éppen azért, mert nem él vele, nem is veszítheti el.^{ci}

- Az út és az erény könyve, II. fejezet

ⁱ Cadavre exquis: kiváló holttest. Véletlenszerű szókombináció egy, a szürrealisták által játszott társasjátékból. (A ford.)

ⁱⁱD.T. Suzuki: *Zen Buddhism*

-
- iii Dick Higgins: *A Something Else Manifesto*
- iv A szerző interjújából.
- v George Brecht: *Something about Fluxus*
- vi Barbara Moore: *George Maciunas: A Finger in Fluxus*
- vii Larry Miller interjújának szövege magyarul is olvasható a Kagyló-sorozat "Rakd sorba a gyöngyöket..." c. kötetében; Kalligram, 1994. (A ford.)
- viii Emmett Williams: *My Life in Flux and Vice Versa*
- ix John Cage: *Silence*
- x idézi: Richard Kostelanetz (*The Theater of Mixed Means*)
- xi idézi: Rick Fields (*How the Swans Came to the Lake*)
- xii Tomas Schmit: *If I Remember Rightly*
- xiii cc *V TRE* (1964 január)
- xiv George Brecht: *The Origines of Events*
- xv uo.
- xvi uo.
- xvii Brecht és Allan Kaprow beszélgetéséből; (cc fiVe ThReE, 1964 június)
- xviii La Monte Young: *Lecture 1960*
- xix Csan. a japán zen kínai megfelelője - és előzménye. (A ford.)
- xx Miklós Pál fordítása. (KapuJanincs Átjáró, Helikon, 1987.) (A ford.)
- xxi E. Williams: *MyLife in Fluxus...*
- xxii Suzuki: *Zen Buddhism*
- xxiii The Encyclopedia of Eastern Philosophy and Religion (Shambhala)
- Mindenütt a Doris által idézett angol nyelvű forrásokot adom meg, függetlenül attól, hogy milyen nyelven íródott az eredeti mű. Az egyetlen kivételt azok a szövegek képezik, amelyek magyarul is megjelentek. (A ford.)
- xxiv Ruth Fuller Sasaki és Isshu Miura: *The Zen Koan*
- xxv Victor Musgrave: *The Unknown Art Movement*
- xxvi A kifejezés értelmezéséhez némi segítséget nyújthat a "Vissza a forráshoz" c. fejezet Hui-nenggel foglalkozó része. (A ford.)
- xxvii Higgins: *Something Else About...*
- xxviii Dick Higgins: *A Dialectic of Centuries*
- xxix George Brecht: *Project in Multiple Dimensions*
- xxx Higgins: *A Dialectic of...*
- xxxi Irmeline Lebeer interjújából
- xxxii Umberto Eco: *The Role of the Reader*
- xxxiii Zentai Éva fordítása. (Umberto Eco: A nyitott mű poétikája; A nyitott mű, Gondolat, 1976.) (A ford.)
- xxxiv Kosughi beszámolója a szerzőnek. (1993)
- xxxv Higgins: *A Dialectic of...*
- xxxvi idézi: Higgins, uo.
- xxxvii Ben-Ami Scharfstein fordítása alapján (The Sound of the One Hand; Bevezető tanulmány)
- xxxviii George Brecht: *The Origin of Events*
- xxxix Dick Higgins: *A Dialectic of Centuries*
- xl Jackson Mac Low: *Buddhism, Art, Practice, Polity*
- xli Walter De Maria: *Meaningless Work*
- xlii Dick Higgins: *Postface*
- xliii Ken Friedman: *The Events*
- xliv George Maciunas: *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art*
- xlvi Maciunas: levél Tomas Schmitnek
- xlvi Maciunas: *Neo-Dada in Music...*
- xlvi Jackson Ma Low: *Fluxus and Poetry*
- xlvi uo.
- xlix Alison Knowles: *by Alison Knowles*
- ¹ Elképzelhetőek persze olyan helyzetek is, amikor - politikai, gazdasági, társadalmi vagy egyéb okokból - nehéz, ha nem lehetetlen salátát készíteni. Ugyanakkor Knowles *Javaslatának* egy olyan előadásai elképzelhető, amely épp e nehézségeket tárja fel.
- li Estera Milman interjújából
- lii uo.
- liii Robert Filliou: *A Filliou Sampler* alapján.
- liv Filliou: *The Propositions and Principles of Robert Filliou*

-
- lv Shiomi beszámolója a szerzőnek (1992)
- lvi uo.
- lvii Kosugi beszámolója a szerzőnek (1992)
- lviii Az eredeti címben szereplő "manodharma" szó talán a manoeuvre (angolul: hadművelet) és a dharma (szanszkritul: lételem) játékos kombinációja. (A ford.)
- lix uo.
- lx uo.
- lxi uo.
- lxii Köszönetet mondok Szegő Lászlónak néhány kínai és japán szó átírásához nyújtott segítségével. (A ford.)
- lxiii Thomas Cleary fordítása alapján.
- lxiv Yoko Ono: *To the Wesleyan People*
- lxv Henri Matisse: *Notes of a Painter*
- lxvi Joggal feltételezhetjük, hogy Ono darabját csak "képzeletben" kell előadnunk.
- lxvii Ben Patterson beszámolója a szerzőnek (1992)
- lxviii Miklós Pál fordítása (A zen és a művészet, Magvető, 1978) (A ford.)
- lix uo. (A ford.)
- lxx Miklós Pál fordítása (Kapujanincs átjáró, helikon, 1987) (A ford.)
- lxxi Thomas Cleary fordítása alapján.
- lxxii Alan Watts: *Beat Zen, Square zen and Zen*
- lxxiii George Brecht: *Chance-Imagery*
- lxxiv Watts: *Beat zen...*
- lxxv Brecht: *Chance-Imagery*
- lxxvi E "gesztus" egy mitikussá vált döntésre látszik emlékeztetni: Duchamp elhatározta, hogy "abbahagyja" az alkotást és a sakknak szenteli magát. Csakhogy Brecht semmit sem 'hagy abba' és semmit sem 'kezd el'. Csupán néhány regényt szeretne elolvasni. Nem nagy ügy.
- lxxvii Dick Higgins: *Fluxus: Theory and Reception*
- lxxviii Larry Miller interjúja (Kalligram, 1994) (A ford.)
- lxxix idézi: Conrad Hyers (*The Laughing Buddha*)
- lxxx Hyers: *The Laughing Buddha*
- lxxxi George Brecht: *From Project in Multiple Dimensions*
- lxxxii Norman Bryson: *The Gaze in the Expanded Field*
- lxxxiii Gy. Horváth László fordítása. (D.T. Suzuki: Előadások a zen-buddhizmusról; Zen-buddhizmus és pszichoanalízis, Helikon, 1989.) Suzuki a következő lábjegyzetet fűzi a szövegrészhez: "Az 'Ez'-t én toldottam be, mivel a kínai eredeti, mint mindig, elhagyja az alanyt. Az "Ez" a Valóságot vagy az Embert vagy a Személyt vagy az Ént jelenti." (Gy. Horváth László fordítása, uo.) (A ford.)
- lxxxiv Gy. Horváth László fordítása; uo. (A ford.)
- lxxxv Gy. Horváth László fordítása; uo. (A ford.)
- lxxxvi Dick Higgins: *An Exemplativist Manifesto*
- lxxxvii John Cage és Daniel Charles: *For the Birds*
- lxxxviii Gilles Deleuze: *Nomad Thought*
- lxxxix uo.
- xc uo.
- xcj uo.
- xcii Doris a hozzá intézett kérdésemre azt válaszolta, hogy "valószínűleg" szándékos értelmetlenségről van szó. Természetesen más értelmezési lehetőségek is elképzelhetőek. (A ford.)
- xciii Higgins: *A Something Else Manifesto*
- xciv Egy fluxus-est többnyire összefüggéstelen Események sorozata. Nem lebonyolódó történet, hanem szingularitások halmozódása. Olyan, mint egy aforisztikus könyv, mint Nietzsche *Vidám tudománya*, *Az út és az erény könyve* vagy a nagy kóan-gyűjtemények.
- xcv Brian Massumi: *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia*
- xcvi Milman interjúból
- xcvii Higgins: *Postface*
- xcviii Dumoulin: *Zen Buddhism*
- xcix idézi: Jon Hendricks: *Fluxus Codex*
- c Mac Low beszámolója a szerzőnek (1992).
- ci Tőkei Ferenc fordítása (Kínai Filozófia, Akadémiai Kiadó, 1980) (A ford.)
- cii Higgins: *The Post-Cognitive Era*
- ciiii Higgins: *Something Else About Fluxus*
- civ Idézi: Suzuki (*Zen and Japanese Culture*)

^{cv} Jean-François Lyotard: *Notes on the Return and Kapital*

^{cvi} Idézi: Suzuki (*Essays in Zen Buddhism*)

^{cvi} Ezt az eszményi túl-világot tulajdonképpen *nirvánának* hívják, de a zen szerint eszményi túl-világ sincsen. A nirvána fogalma ugyanolyan üres, mint az összes többi fogalom.

^{cvi} George Brecht: *Something about Fluxus*

^{cix} Tőkei Ferenc fordítása (Kínai Filozófia, Akadémiai Kiadó, 1980) (A ford.)