

ANTAL ISTVÁN JUSZUF

Művészet és anarchia

A Sex Pistols együttes 1976. november 26-án megjelent, *Anarchy in the UK* (Anarchia az Egyesült Királyságban) című, a punkban és általában a rockzenében korszakalkotónak tekinthető, az anarchista magatartás szükségszerűségét hirdető „antislágerének” szövege a következő:

Right! now! ha ha ha ha ha

I am an antichrist
I am an anarchist
Don't know what I want but
I know how to get it
I wanna destroy the passer by cos i

I wanna be anarchy!
No dogs body

Anarchy for the U.K. its coming sometime and maybe
I give a wrong time stop a trafic line
Your future dream is a shopping scheme cos i

I wanna be anarchy!
In the city

How many ways to get what you want
I use the best I use the rest
I use the enemy I use anarchy cos i

I wanna be anarchy!
The only way to be!

Is this the m.p.l.a.
Or is this the u.d.a.
Or is this the i.r.a.
I thought it was the u.k or just

Another country
Another council tenancy

I wanna be an anarchist
Oh what a name
Get pissed destroy!¹

Úgy érzem, hogy az ilyen provokatívan és szemtelenül felturbózott, kellő primitivitással, zsenialitással, és nem utolsó sorban, a szükséges költői érzék birtokában megszerkesztett szöveg ismeretében kellene talán elgondolkozzom azon, hogy írásom címét *Művészek és anarchiára* módosítsam. Egyébként is, a gondolat, amely ezzel a dolgozatba foglalt elmélkedéssel kapcsolatban a legintenzívebben



Anarchy in the UK Sex Pistols. No. 1., 1976. Fotó: Ray Stevenson/Rex Features.
Kiállítva Bécsben a „Punk. No One is Innocent” című tárlaton (2008. május 16. – szeptember 7., Kunsthalle Wien). © Stolper Wilson Collection, London

¹ http://www.lyricsfreak.com/s/sex+pistols/anarchy+in+the+uk_20123592.html. Utolsó belépés a tanulmányban hivatkozott internetes oldalakra: 2008. szeptember 21.

foglalkoztat éppen a körül csapong, hogy vajon, egy magát tudatosan művészként kezelő alkotó elképzelhető-e mint anarchista, illetve létrejöhetnek-e a művészet különféle alfajaiban olyan munkák, amelyek megszületése éppen megteremtőjüknek az anarchizmus iránti elkötelezettségéből fakad? A dilemmám feloldásához vezető út első lépéseként visszatérek a Sex Pistols-szám szövegéhez, valamint az együttesnek és az abban megfordult zenészeknek a problémám szempontjából fontosnak tekinthető megnyilvánulásaihoz. Előbb azonban idézem Pete Townshendet, a Who együttes vezetőjét és szólógitárosát, aki igen érzékletesen foglalta össze véleményét róluk: „Amikor valaki az *Anarchy in the UK*-t, a *Bodies*-t vagy más hasonló számot hallgat a Sex Pistolstól, azonnal megrázza az illetőt az élmény, hogy amit hall, az éppen akkor történik. Egy olyan pasi énekel, aki tényleg agyat hord a válla fölött, és olyasmit közöl, amiről őszintén hiszi, hogy megtörténik a világban, és iszonyatos dühvel, igazi szenvedéllyel mondja ezt. Megérint a dalával, és meg is rémiszt – kényelmetlenül érzed magad tőle. Úgy hangzik, mintha valaki azt mondaná: »Jönnek a németek! És nincs más tenni, mint megállítani őket.«”²

A szövegben nem kell sokat kutakodnom, hiszen annak már első két sorában bejelenti az énekes-szövegíró Johnny Rotten (értsd: Rohadt, Vacak, Rohadék), az együttes megalakulása előtt és annak feloszlását követően használt polgári nevén John Lydon, hogy antikrisztus, illetve anarchista. (Ráadásul, a sajátos Cockneyvel intonált éneklésnek köszönhetően, az „antikrájszt” és az „anarkájszt”, stílszerűen a fülsiketítés határán felel rímként egymásnak.) Mikorra a hallgató, szövegolvató kiélvezte magát a „vulgárköltészeti” leleményen, észbe kap, hogy baj van az emlékezőképességével, vagy szellemesen átvették, hiszen az a két sor, ami elnyerte a tetszését, csak a második és a harmadik a szám szövegében, nem az első. Az első ugyanis, felhívás a többiekhez és a publikumhoz: „Right! now! ha ha ha ha ha” („Na, gyerekek!...””) És tényleg felhangzik a röhögés. Egy olyan hangzó gesztus, amelyik lehet sátáni, kárörvendő, anarchista, de öniróniával idézőjelbe is tehet mindent ami később következik. (Annak idején mind a futuristáknál, mind a dadaistáknál és szürrealistáknál, és különösen a punkra nyilvánvaló közvetlenséggel ható szituacionistáknál is evidens előadói módszer volt ez.) Tehát, Rotten az előadás vagy a szövegolvató első pillanatában beülteti közönségét a bizonytalanság ringlispiljébe. Hagyja őket ki-bepörögni, azután azzal folytatja, hogy nem tudja mit akar, de azt igen, hogyan érje el. Majd jön a dal és a gondolkör első szakaszának összefoglalása: meg akarok ölni mindenkit, aki elmegy mellettem, mert én, és ezzel lépünk át a mű második részébe: anarchista akarok lenni, nem lótituti (nem „csicska”, írnanék akkor, ha a szám napjainkban keletkezne). Ebben a szakaszban már megjelenik az underdog vagy/és proletár öntudattól való elhatárolódás, sőt, a huszadik század elejének, első harmadának elvont, spirituálisan

² GREIL MARCUS: Interview with Pete Townshend. = <http://www.thewho.net/articles/townshen/rs80.htm>. Az interjú eredetileg a *Rolling Stone* 1980. június 26-i számában jelent meg. A magyar nyelven korábban meg nem jelent írásokból idézett szövegek a saját fordításaim.

anarchista fogalmazási módja is. (Luis Buñuel: „Mint a csoport minden tagját, engem is vonzott a forradalom eszméje. A szürrealisták nem tekintették magukat terroristának, fegyveres aktivistának, elsősorban a botrány fegyverével harcoltak a társadalom ellen, melyet megvetettek. [...] Polgárok lázadtak a polgárság ellen. Ez rám is vonatkozott. Ehhez járult még az én esetemben egy bizonyos negatív, destruktív ösztön, melyet én mindig is erősebben éreztem minden alkotó tendenciánál. Az az ötlet például, hogy felgyújtsak egy múzeumot, mindig is jobban vonzott, mint hogy kultúrházat nyissak, vagy kórházat avassak fel. [...] Életemben először találkoztam olyan következetes és szigorú erkölccsel, amely rendszert alkot. A szürrealistáknak ez az agresszív, tisztán látó erkölce persze gyakran szöges ellentétben volt a mi erkölcsünkkel, melyet megvetendőnek találtunk, és melynek lábbal tiportuk elfogadott értékeit. A mi erkölcsünk más alapokon nyugodott, a szenvedélyt magasztalta, a misztifikációt, az agressziót, a fekete humort, a szakadékat.”³ (Közismert például, hogy Buñuel ösztönösen, elementáris módon taszította a világtalanok látványa. Hosszú ideig minden filmjében szerepeltetett egy vak embert vagy vakot játszó színészt, akit egy látó figura – megmagyarázhatatlan okból – nyilvánosan megaláz. A leghírhedtebb példa *Az aranykorból /L' Âge d'or*, 1930/ idézhető, ahol egy rendőrök által őrszobára kísért férfi csak azért tépte ki magát a kezek kezeiből, hogy egy, az autóúton áthaladó vakot megpofozzon, és fellökjön. Miután „végzett vele”, megnyugodva tért vissza fogvatartóihoz. A nagy filmrendező azt híresztelte magáról, azért képtelen arra, hogy mortadellát egyen, mert meggyőződése, annak húsát vak embertársai összedarált szemével töltik.⁴ „Az andalúziai kutya /*Un chien andalou*, 1929/ felhívás gyilkosságra. A terrorizmus szimbolikája, mely századunkban elkerülhetetlen, mindig is vonzott engem, de soha sem vonzott a totális terrorizmus, mely minden társadalom, sőt az egész emberi faj megsemmisítésére törekszik. Mélységesen megvetem azokat, akik politikai fegyvert kovácsolnak a terrorizmusból, és valamilyen ügyet szolgálnak vele, megvetem azokat, akik – mondjuk – madridiakat gyilkolnak és sebesítenek meg, hogy felhívják a figyelmet Örményország problémáira. Ezekre a terroristákra egy szót sem vesztegetek, egyszerűen utálok őket. A XIX. század végi francia anarchisták magukkal együtt meg akarták semmisíteni azt a világot, melyet érdemtelennek találtak a fennmaradásra. Megértem, sőt csodálom őket. Csakhogy az én képzeletem és a valóságom közt mélységes szakadék tátong, ahogy már lenni szokott. Soha nem voltam cselekvő ember, soha nem hajigáltam bombát, úgyhogy képtelen volnék utánozni ezeket az embereket, akikhez néha oly közel éreztem magam.”⁵ André Breton: „Az a legegyszerűbb szürrealista gesztus, ha az ember revolverrel a kezében lerohan az utcára, és találomra belelő a tömegbe.”) Visszatérve John Lydonhoz, a benne és a Sex Pistols tagjaiban megfogalmazódó korai elhatározá-

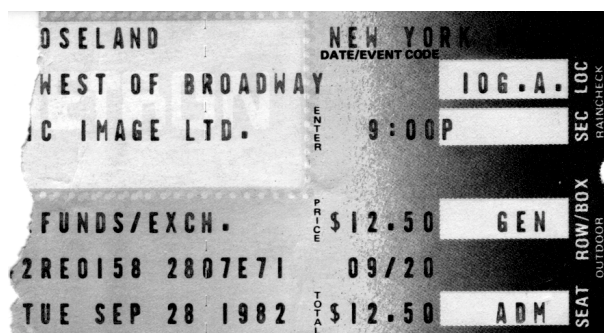
³ LUIS BUÑUEL: *Utolsó leheletem*. Ford.: Xantus Judit. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1989, 117–118.

⁴ *I. m.*, 140.

⁵ *I. m.*, 141.

sokra, a történelmi idézetek felsorolása előtt tett megállapításaim egy részével ellentétben, így emlékezik: „Ha létezett egyáltalán valamiféle célkitűzésünk, az az volt, hogy saját, a munkásosztályból jövő nézeteinket, amik nyomokban sem voltak jelen a popzenében akkoriban, beleerőszakoljuk a főáramba.”⁶

A sors pikantériája, hogy (akkor már újra) Lydonként vezetett, második meghatározó hatású zenekarát, a Public Image Ltd.-et (röviden: PIL-t) előbb láttam, és hallottam élő koncerten, mint a Johnny Rotten-korszak, egy egész műfajt és magatartási formát jelképező Sex Pistolsát. Pistols élő koncerten csak idén vettem részt először a Sziget Fesztiválon. A PIL-t viszont, ha akkori információimra hagyatkozhatom, az Egyesült Államokban történt bemutatkozó fellépésén, 1982. szeptember 28-án New Yorkban a Roseland klubban este 21:00 órakor. Külön érdekességet adott



A szerző jegye a Public Image Ltd. koncertjére

az eseménynek, hogy a West Broadwayn található Roselandben, egészen addig, soha nem rendeztek nyilvános koncertet. A visszafogottan elegáns klub általában arra szolgált, hogy a férjeik rengeteg elfoglaltsága és gyakori utazása miatt, többnyire unatkozó diplomatafeleségek idejárjanak zártkörű táncestekre, amelyeken hivatásos dzsigolók társaságában szórakoztak. (Amikor egy hazánkból 1956-ban emigrált, egykori politikus özvegye beavatott a helyszín történetébe, azonnal ráéreztem, és azóta is úgy gondolom, hogy annak kiválasztása biztosan John Lydon ötlete volt. Lydon akkor sovány volt, a magyar Woodstockba elcipelt, súlyos kilók nem feszítették öltözetét. Úgy nézett ki, és viselkedett, mint egy művészetbolond filozopter /a munkásosztály, akárhonnan indult is el, ajtón kívül maradt aznap este/). Világos farmernadrág volt a lábán, afölött egy világos ing. Diákosan szolid hajjal –, de nem akarok sietni a történet elmesélésével. Először színpadra lépett, ahogy általában lenni szokott, egy előzenekar, ami megdöbbenően hasonlított az „eredeti” Sex Pistolsra. Öltözetben, hangzásban, a tagok létszámában, a színpadi

⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Sex_Pistols

anarchia fokozásában. Ráadásul reszelősen, őrült dinamikával csak a Pistols számaikat játszották. Senki nem tudott arról, hogy ők is fellépnek majd (legalábbis én nem). A programfüzet sem említette őket. Úgy tűnt, soha olyan jó punkzenét nem hallottam korábban. Kiüvöltöttem magam, megittam a táskámban bevitt vörösbort, és a büféhez is odamentem, hogy még egy pohár borral ünnepelek. Azt hittem, a PIL-t hallottam. Szerencsémre, egy ismeretlen helyi szépség, felfedezve indulási szándékomat, megkérdezte, „hova megyek?” Mondtam, „vége a koncertnek, beülök egy kocsmába, meg sétálok a Broadwayn.” „Ez nem az volt, amiért idejöttél”, mondta még időben, mert egy pillanaton belül sötétségbe borult a Roseland. Nem tudom, tíz percig vagy tízezer óráig nem láttunk fényt, de amikor újra világos lett, akkor sem a szemünket érte az első élmény, hanem a fülünket: az elviselhetőség legvégső határán felhangzó, kíméletlen hangerővel szóló monoton zene, aminek sem hangereje, sem ritmusa, sem dallama, sem dinamikája, egyáltalán, semmiféle zenei értelemben releváns hatóeszköze SEMMIT SEM VÁLTOZOTT a koncert teljes tartama alatt. Egy pillanat alatt éreztem már, hogy kitépték a hallószervemet, csak azért bombáznak még mindig ezzel a láthatatlan, a falhoz odaszegezhető, már nem is hallható, de mégis fájdalmasan érzékelhető erővel, mert kivégeznek, azt akarják, hogy ne legyek. Csak a hangszeres zenészek vannak a színpadon, fogtam fel, amikor – lám, milyen az életosztón – mégis megtisztulva úsztam vissza a jelenbe, és láttam őket elegánsan állva hátul, fekete öltönyben, fehér ingben a zakó alatt fekete nyakkendővel, arcukon fekete szemüveggel. Mozdulatlan állás (végig egy helyben), illetve elmozdulás mentes ülés (a dobnál). A zene monotonijából fakadóan ugyanúgy ismétlődő kézmozdulatokkal játszották a zenét. Az előadói tér, a „kényszersötétség” ideje alatt teljesen átalakult. A színpad, amelyen pedig az előzenekart hallottuk már, teljesen háttérbe szorult, mert arról kiindulva, szinte az egész nézői terepen átívelve, egy monumentális kifutó húzódtott. Ezen sétált be, miután zenésztársai lerohasztották a közönséget, ifjú Hamletként, kezében egy könyvet lapozgatva, az előbb leírt öltözetben, a rombolás, anarchia és engedetlenség korábbi megtestesítője, a punk mozgalom legrohadtabb kulturális fattyúja, John Lydon. Időnként megállva. Csóválva a fejét. Visszalapozva olykor korábbi sorokhoz, amelyeket némán ismételtetett magában. Meg ne hallja senki, akit nem illet, hiszen tudjuk jól – szó, szó, szó. Közben persze barátai tovább tépték zenével az agyunkat. Mások nemcsak zenével. Ma már sajnos, nem emlékszem arra, hogy Lydon haladását megelőzve – követve, a kifutó két oldalán vajon, egy-egy vagy két-két megtermett biztonsági ember püfölte hatalmas bikacsökkel a kifutóhoz az elragadott sikítással közeledő, önmagukból kivetkőzött rajongókat. Nyilván ennek a ritmikusan ismétlődő gesztusokkal megvalósított brutalitásnak (is) köszönhető volt, hogy a sztár képes lehetett kisgyermeki kíváncsisággal, másrészt hamleti elbűvöltséggel, szinte a jelenvalóságból kilépni, és úgy belemélyedni a titokzatos könyvbe, amelynek tartalmáról rajta kívül nem tudott senki semmit. Azután kiderült a kötet tartalma is. A kifutó végéhez érve Lydon megállt, és gyönyörű szövegmondással (!) felolvasott (előadott) egy

verset William Blake-től. Érzékletesen és jól. A szavalás végén közölte, hogy az egyik kedvenc költője Blake, és ajánlja a közönségnek, olvassanak tőle ők is. Ezután elénekelt még két vagy három (igen jó) számot, amivel extázisba hozta a publikumot, majd bejelentette, hogy ezekkel be is fejezi a koncertet, reméli, hogy stb., stb.

Nehéz leírni, hogy a bejelentés után mi történt a színpad körül. Az előbb bábmész csodálkozásba, majd a nagyszerűen előadott számok által felgerjesztett extázisba kergetett közönség olyan állapotba került, mint amikor egy nagyobb tömeg alól hirtelen, minden előkészítés és indok nélkül, kihúzzák a szőnyeget. Hallani lehetett a koppanást az agyakban és a tarkókon. Közben persze, a biztonsági emberek püfölték a kifutóhoz nyomulókat. A zenészek is rendületlenül reszeltek a hangszerekkel tovább. Lydon előadásba kezdett arról, hogy az Egyesült Államokban negyvenöt percig kell a szerződések szerint egy rockkoncertnek tartania, és állította, hogy a karóráját figyelve, pontosan akkor jelentette be a koncert végét, amikor ez a bizonyos negyvenöt perc letelt. Nem érheti őket szemrehányás. Egy újabb üvöltési hullámmal feleltek neki. Gondolataiba merült, majd azt mondta, úgy látja, hogy a közönség elég kövér vendégekből áll. Nem okos dolog ilyen sokat zabálni. Másrészt, a kórosan elhízott fiatalok láttán arra gondolt, hogy ők vagy szüleik bizonyára gazdagok. Dobják össze a náluk lévő dohányt, és amennyi koncertidő ára kijön a pénzükből, ő és a zenészek szívesen játszanak még annyit. Csalódott morajlás hangzott fel a közönség soraiból: igazi amerikai növendéksorban élő nyárspolgárként, egyikük sem vált meg szívesen egyetlen centtől sem. Közben dolgoztak a verőemberek és a zenészek is. Lydon taktikát változtatott: akkor adjatok egy cigit! Cigarettafelhő árasztotta el a színpadot, ő pedig integetni kezdett lefelé, hogy hagyják abba a dobálást. Felvett egy szál cigarettát a földről, megtömkölte, és rágyújtott. Elszívta, azután iszonyú lendülettel, ráadásként, belekezdett a koncertbe, ami körülbelül egy óráig tartott. A nézők végig őrjöngtek, és még amikor a PIL befejezte az előadást, akkor is folytatást követeltek. Az együttes azonban nem játszott tovább egyetlen percet sem.

Rendkívül érdekes volt a koncert (vagy inkább, az előadás) struktúrája, annak megszerkesztésétől egészen a zenészek végső elhallgatásáig. A következő címszavakkal és sorrend szerint írtam össze a koncerttel kapcsolatos, meghatározó eseményeket és elhatározásokat: Roseland – Sex Pistols – Ráhangolás – Shakespeare – fizikai püfölés – megfosztás a koncertélménytől – felszólítás adakozásra (az élmény megvásárlására történő felszólítás) a közönség megalázásával – hálakoncert a kitartásért – művészanarchia. Először is, a koncertet funkcióidegen, illetve más típusú funkciója alapján elhíresült klubban rendezték (ahová a koncert közönségének tagjai egyébként nem nyertek bebocsátást, vagy nem volt értelme odamenniük). A klub hírneve a szöges ellentétén alapult annak az imázsnak, amit Lydonnal és a PIL tagjaival, tevékenységével és múltjával azonosítottak. Az estét a (pszeudo) Sex Pistols koncertjével indították, amelynek világával Lydon és a Public Image Ltd. éppen szakított, de aminek a számait, tevékenységét és polgárpukkasztó akcióit a közönség inkább kötötte Lydonhoz, mint a számukra

ismeretlen PIL által képviselt magatartást. Az esemény ezek szerint, a helyszín és az ott fellépő együttes előadói karakterének egymástól történő elcsúsztatásával kezdődött. Ráhangolás alatt azt értem, hogy a hirtelen vaksötétté váló környezet, az előadói tér totális átalakítása, a fülsüketítően erős és monoton zene a legdrasztikusabban szakította ki a vendégeket az előzmények hangulatából és egyáltalán, megszüntette a múlthoz fűződő legminimálisabb kötődést is. Ekkor történt az igazi váltás a program „első feléhez” képest. Az elviselhetetlenség harmóniáját azonban rögtön követte a nyugalom, az elmélyülés, a „világon kívüliség” állapotának harmóniája. Shakespeare Hamletjének az időt szavak értelmét boncolgatva múlató szerepének magára öltésével, Lydon megállította az időt. Kiemelte a folyamatok sodrából. Némán, magába fordultan elmélkedve (is) nyilvánvalóvá tette, hogy az este róla szólt. Ami körülötte történt az az indulatok és a médiumok eszközeivel lejátszott, hisztérikus hangulatú cirkuszi háború volt. Ő a békességet hozta a közönségnek. EZ MÁR NEM A SEX PISTOLS VOLT. Ha volt fülük meghallani a némán olvasott szöveget, megérthették. Ezalatt a biztonsági emberek folyamatosan püfölték a legszenvedélyesebb, tehát legtolakodóbb rajongókat. Nem maradtak fizikai presszió nélkül. A Blake-vers felolvasása és a minimális szám eléneklése ellenére, a közönség megfosztatottá vált a „hagyományos értelemben vett” koncertélménytől. (Bár részesült egy magasabbrendű élményben, annak ellenére, hogy mást kapott, mint amire számított). Lydon ezzel is a vendégek kiszolgáltatottságát hangsúlyozta. (Buñuelhez hasonlóan, akinek *A szabadság fantomja / Le Fantôme de la liberté*, 1974/ című filmjében a party résztvevői vécésészén ülve beszélgetnek az asztal körül, és a toalettbe rohannak ki, ha rájuk jön a szükség, hogy feltöltsék élelemmel magukat.) A koncert (első) befejezésével következett be a publikum legsúlyosabb mértékű megalázása: élcelődés az ott lévők elhízottságával és (feltehetően jó) anyagi helyzetével, mely élcelődés során Lydon felszólította őket, hogy vásároljanak koncertidőt a folytatás érdekében. Itt a koncert során járt körkörös táncát is befejezte. Az addig játszott selymes, intellektuális szerepből átlépett (vagy, ha régi énjét tekintjük, visszalépett) a provokátoréba. Majd a provokátor szerepből evidens módon következő szembefordulását a saját közönségével, azzal a kérésével oldotta fel, amiről biztos lehetett abban, hogy örömmel teljesítik a nézők: cigarettát kért tőlük. A jobb sorsra érdemes publikum porba alázását, nézői-hallgatói identitásának totális megkérdőjelezését úgy szüntette meg, hogy lesüllyedt annak szintjére. Ki ne szívna el egy forró hangulatú, bizonytalan helyzeteket produkáló koncert közben egy-egy szál cigarettát? Ráadásul, ebben az esetben, az abszolút „nyerő helyzetben lévő” énekes sztár kér egy szállal „lentről”! A kifutóra repülő cigarettaső azt jelezte: az egybegyűltek hittek Lydon küldetésében, még ha sokan nem is tudták közülük, hogy mi az. Megérdemelték az ajándékot tőle: a koncertidőn túl megtartott, elvárásuknak megfelelő rock előadást. Amennyiben lehetséges valamiféle átjárás a művész-előadói és az anarchista magatartás között (amiben az írás ezen pontján nem vagyok még bizonyos), akkor az valahol az előadói – befogadói (élvezői) viszonyoknak azon pontjai körül kere-

sendő, amelyeket Lydon az itt felvázolt New York-i koncerten – tudatos módon – folyamatosan provokált.

A Sex Pistolsnak az általános társadalmi normákat feszegető, azokat provokáló botrányai a koncerttermeknél jóval nagyobb méretű közösségi területeken és az ottani nézőközönség számánál sokkal szélesebb nyilvánosság előtt játszódtak le. Közismert volt, hogy az együttes tagjai fellépéseik alkalmával, de bármilyen nyilvános szereplés időtartama alatt folyamatosan köpködtek egymást és a közönséget, sőt, jó néhányszor számukra ismeretlen, egyszerű járókelőket is. 1976 decemberében, az együttes akkori lemezkiadó cége, az EMI koncertek sorozatát szervezte meg számukra az amszterdami Paradisóban. A zenészek azonban, mielőtt felszálltak volna repülőgéjükre a londoni Heathrow Repülőtéren, köpködni kezdték egymást, és mocskos szavakkal sértegették a földi személyzetet. Steve Jones gitáros, lehányt egy idős hölgyet, aki szintén repülőgépre várakozott. Az eset természetesen óriási visszhangot kapott mind a rockzenei és egyéb lapokban, a vulgársajtóban és a rádiós, televíziós csatornákon egyaránt. Az EMI két napon belül szerződést bontott velük. Johnny Rotten így nyilatkozott a történetekről: „Nem akartunk semmi többet, csak elpusztítani mindent.”⁷

Egyik legemlékezetesebb módon polgárpukkasztó szereplésük a legkeményebb kihatású médiumon zajlott le. 1976. december 1-én meghívták az együttest Bill Grundy népszerű *Today* (Ma) című beszélgető műsorába a Thames Television stúdiójába. A botrányhoz az is elég lett volna, hogy Grundy láthatóan részegen készítette az interjúkat, amelyek során egyik válaszában Rotten a *shit* (szar) szót használta. A bajt azonban fokozta a műsorvezető azzal, hogy nyilvánvalóan flörtölni kezdett a szintén jelenlévő Siouxsie Sioux-szal, akivel a Pistols tagjai közismerten jó viszonyban voltak. Amikor Grundy nyíltan megkérdezte Siouxsie Siouxtól, hogy „ugye, találkozunk majd a műsor után?”, Steve Jones nem tudott uralkodni magán: „Te mocskos buzi! Mocskos öregember” felkiáltással rátámadt Grundyra. Ezt Grundy sem nyelte le szó nélkül: „Nagyszerű, folytasd, folytasd, te bunkó! Gyerünk, gyerünk, folytasd! Kaptál még öt másodpercet! Gyalázkodj csak tovább!” Mire Jones: „Mocskos fattyú!” Grundy: „Gyerünk, tovább!” Jones: „Mocskos balfasz!” Grundy: „Micsoda találékony fiú!” Jones: „Kibaszott rohadék!” A csatorna irányítói, a műsor után, hosszú időre letiltották Bill Grundyt a képernyőről, csak évek múlva térhetett vissza oda, sokkal jelentéktelenebb szerepkörben.⁸

Ez a fajta radikális, polgárpukkasztó, és a hatóságok által, erkölcsrendészeti szempontokból, akár a büntetőjog eszközeivel is üldözendőnek talált fellépés, a hagyományos viselkedési gyakorlat képmutató, hamis szemléleten alapuló törvényeivel szemben, tulajdonképpen ősidőktől kezdve végigkíséri a művészetek és az egyes művészeti formák körül kialakult társasági élet történetét. A XIX. század végétől kezdve pedig, még a korábbi általános gyakorlathoz képest is felerősö-

⁷ Uo.

⁸ Uo.

dött ez a tendencia. Ezen a helyen csak két, a Sex Pistols egyszerre megjátszott és őszinte proli-radikalizmusával rokon, a független filmezés területéről felidézett példával szeretném nyomatékosítani megállapításomat. Az egyik mű keletkezése valamivel megelőzte az együttes létrejöttét, a másiké nagyjából egyidőben zajlott le azzal.

Jack Smith-nek (1932–1989), az amerikai kísérleti filmezés és performanszművészet magányos zsenijének *Flaming Creatures* (Lángoló teremtmények, 1963) című, többször betiltott és elkobozott, ma már műfaja klasszikus értékének számító alkotása az ókori, és a Smith-re mindig erőteljesen ható barokk bacchanáliák hangulatát idéző, a talált tárgyak osztályáról vagy a turkáló üzletekből elcsent ruhákba, leplekbe öltözött transzvesztiták által előadott, felszabadult szellemiségű örömtor. Az előítéletmentes, tiszta lélek és a totális szabadsággal használt pénisz orgiája. A filmben olyan polgárpukkasztó jelenetek vannak, hogy egymás mellett fekvő transzvesztiták ajkukat rúzsozzák, miközben a rúzsmárka reklámszövegét hallgatják (és hallgatja a néző is). Ennek a konkrét személyekhez, szerepekhez nem kötődő szexművészeti alkotásnak természetes kifutása, hogy a végén transzvesztiták csoportja megerőszkol egy hatalmas mellű nőt, aki, mivel maga is tagja a társaságnak, nem veszi ezt zokon, sőt, hangsúlyozottan élvezi. Smith azonban jóval nagyobb szabású és jobb ízléssel megáldott művész volt annál, minthogy elsődlegesen, egy pornográf alkotás szerzőjéhez hasonlóan, csupán a szex izgalmának és látványosságának, illetve a mások intim cselekedeteiben rejlő pikantériának a meglesésében élvezkedjen. Úgy használja szereplőit, mint képzőművészeti alkotások ábráit. Elmosódnak, kitágulnak, eléletlenednek, megsokszorozódnak (vagy feldarabolódnak), mert futni kezd a nyersanyag. Az egyik legbecstelenebb, leginkább elítélésre méltó emberi tett a (csoportosan elkövetett) nemi erőszak esztétikai palérozottsággal előadott szépségforrássá válik művében.

A másik művész, akit említeni akarok, a Jack Smith-hez hasonlóan New Yorkban tevékenykedő Richard Kern. Kern egy alkotói közösség megteremtője és vezetője (volt, tudomásom szerint pár éve más típusú filmeket készít már). Egyszerűen megfogalmazott munkamódszere az volt, hogy többnyire szintén a szexust, másrészt a társadalom által elfogadotthoz képest rendhagyó életformákat jellemző megnyilvánulásoknak, többnyire félelmet vagy viszolygást keltő oldalát a nagy filmstúdióknál milliós befektetésekkel működtetett trükkrezlegekkel ellentétben, vagy meglepően egyszerű technikával vagy természetes nyerseséggel csinálja (csináltatja szereplőivel) meg. Részt vettem például olyan fellépésükön egy New York-i avantgárd központban, amelyen egyik színésznője a vagináját varrta össze cérnával és tűvel a színpadon. Legfontosabb munkatársa Lydia Lunch, a nagyszerű előadóművészi tehetséggel megáldott, punk/no wave énekes és performernő volt, aki a nézőknek a kiszámítható következményekkel járó cselekedetekben való reménykedését minden gesztusával nevetségessé teszi. Így történik ez leghíresebb közös alkotásukban, a *Fingered* (Megujjazva, 1986) című filmben is. Lunch a moziban egy telefonszex szolgáltató prostituáltat játszik, aki maga is szexmá-

niás. Szintén a szeretkezés legperverzebb ágainak megszállottjaként feltüntetett barátja, aki igénybe veszi a szolgáltatásait telefonon keresztül is, egyik alkalommal egy ellopott autó első vázára fektetve tépi le bugyiját, arra kényszerítve őt, hogy miközben hátulról koitálnak, kezébe adott revolverével adjon le egymást ritmikusan követő lövéseket. Azzal a pisztollyal, amellyel már egy, a lányra bizalmaskodó szempillantásokat vető, vadidegen férfit lelőtt. (Godard-nál és Buñuelnél találkozhatunk hasonló hangulatú jelenetekkel, de náluk több költészeti áthatással készülnek ezek, illetve Buñuel filmjeiben több a szürrealista álomszerűség.) Kern-nél a nyersesség (nyers „valóság”) éppen a történet(sor) bemutatásának lényege. A *Fingered* című film legmeghatározóbb szakaszában egy erdő menti úton lezajlott katasztrófa minden elképzelhető fordulatát átszenvedő, magán kívül lévő, meg-alázott, véres, alsóruhában segítségért könyörgő lányt vesznek a kocsijukba, akit addig-addig nyugtatgatnak, amíg közösen összefogva megerőszkolják. A felvételsort a rendező és színésztársai úgy és olyan beállításokkal építik fel, hogy azt sugallják vele a nézőnek, képtelen a megnyugvásra, megérdemli az erőszakot; Kernéknél, a nyilvánvalóan játékszerű dramaturgiának azért ijesztő a hatása, mert az elemek adagolásának módjával annyira idegessé, sőt, gonosszá teszi a nézőt, hogy ő maga kívánja, lőjék már szét, erőszakolják, keféljék halálra egymást a szereplők, csak érjen véget az egész baromság. A rendező belezsibbasztja a szemlélőt az erőszak retteneteibe. Amely erőszak az indulataiban valahol mégis rettenetesen (ös)emberi (öszönlényi). Nem beszélve arról, hogy jó néhány (például, a lány és a barátja között a lopott gépkocsi intim szférájában lezajló) párbeszéd összehasonlíthatóan magasabb intellektuális és érzelmi szinten bonyolódik le, mint a többi – ezzel is fokozva a néző zavarát a rendező szándékával kapcsolatban.

Talán még az említett két művész alkotói mentalitásánál is közelebb áll az anarchisták harcmodorához a szintén New Yorkban élő és dolgozó (bár az utóbbi évtizedben Finnországban is sokat időző, ott egyetemi kurzusokat is vezető), alapvetően a dokumentumfilmzés sajátos alfaja iránt érdeklődő gerillafilmes, Paul Garin. Garin a filmes technikával kezdte mozgóképes pályáját, de hamar átpártolt a könnyen kezelhető, kisméretű, megbízható teljesítőképességű és olcsó videógépek használatához. Az őt feltehetően hírekből sem ismerő olvasót, gondolom, azzal győzhetem meg művészi kvalitásainak magas voltáról, hogy évekig dolgozott Nam Jun Paik legközvetlenebb munkatársaként. Mellette lett elege a művészetcsinálásból, és amióta szigorúan egyedül dolgozik társadalmi problémák, életünk (különösen a New York-iak életének) drasztikus formában megjelenő ellentmondásait és már a minimális értelemben vett lázongásnak a hatalom által történő, fasisztoid elfojtását regisztrálja. Nem bemutatja, nem ábrázolja, nem hírt ad róla, hanem a néző szemébe vágja. Kamerájával maga is aktívan részt vesz az akciókban. Ház- vagy lakásfoglalók kilakoltatásánál, magukat parkokban meghúzó hajléktalanok vagy azok nyomorult ingóságainak elhurcolásánál elbújik a teherautókra dobált lomok között, hogy a rendőri brutalitás minden mozzanatát a lehető legközvetlenebb módon vágja a képünkbe. Akciói közben a rendőri „szervek”

többször súlyosan bántalmazták fizikailag, becibálták az őrszobára, elzavarták a helyszínekről stb. Garin, mondani sem kell, igen nehéz anyagi körülmények között él. Fizikai épsége árán „megvásárolt” dokumentumait, ennek ellenére, csak „tisztá”, „becsületes” munkát végző (többnyire függetlenül dolgozó) hírcsatornáknak adja el vagy adja oda közlésre. A CNN-nek például, ahol szerinte a hírek nem valóság-, hanem pénzértéke van, soha nem engedte át egyetlen beszámolóját sem. Részt vettem vele egy Helsinkiben rendezett fesztiválon, ahol különleges, és társadalmi szempontból igen mély tartalmú installációt állított ki. Egy nagy, ablakméretű kivetítón látható videofelvételen úgazdag egyetemisták álltak egy szoba nagyméretű, impozáns ablakánál. Jókedvűen italokat szopogattak elegáns poharakból, miközben beszélgettek. Láthatóan egy elit bulira nyertünk bekukkantást az állóképen. A kivetített kép (szoba) előtt minimális udvar volt látható, házőrző kutyával és vastag, kemény kerítéssel. A kerítés valódi volt, a kutya videofelvételként jelent meg egy tévé monitorján. Garin, kívül, értsd a kerítés külső oldalán a világ összes szemetét összehordta és kupacokba rakta. Ha a néző (mint meg nem hívott vendég) a kerítés felé közeledett, a monitorban szolgáló eb azonnal észrevette, és a közeledés ritmusának függvényében először morogni kezdett, majd fokozódó intenzitással ugatott, sőt, ha valaki elment egészen a kerítésig, az örületig fokozta azt. Ha a kerítésnél visszafordult az illető, vagy a kutya érzékelő terébe történő „behatolástól” már annak elején megijedt és elhagyta azt, a ház és a társadalom rendjének őrzője is „vissza” csendesült nyugalomba.

A Sex Pistols 1977-es (az angol himnusz első sorát magában foglaló) *God Save the Queen* (Isten, óvd a Királynőt) című (számát és) kislemezét a brit monarchia és nemzeti érzés elleni nyílt támadásként fogadták a fennálló politikai berendezkedéssel lojális kultúra képviselői és a politikusok. A lemez megjelenésének előzményeihez tartozott, hogy az év március 10-én sajtófogadást rendeztek a Buckingham palota előtt, annak megünneplésére, hogy az együttes szerződést kötött az A&M lemeztársasággal. A hivatalos ceremónia után visszatértek az A&M irodáiba, hogy kötetlen bulizással szórakozzanak tovább. Sid Vicious azonban szemetelt és rombolt, zúzott a cég igazgatójának székében, majd az asztalára okádott. Az A&M alkalmazottai, többi szerződöttetett művésze és a termékeinek forgalmazói követelésére hat nap múlva szerződést bontott a Pistols-szal, aki átszerződött a Virgin kiadóhoz.

A *God Save the Queen* az együttes második kislemezéeként, május 27-én jelent meg, és sokan fogadták úgy, mint a II. Erzsébet királynő személye ellen intézett nyílt támadást. Rotten később úgy nyilatkozott a felségsértés kérdéséről, hogy daluk elsődlegesen nem az uralkodó, hanem általában a „royalty” feltétlen tiszteletben tartása ellen irányult. Magyarozatának szellemes volta abban rejlik, hogy a szóban forgó kifejezés angolul egyaránt jelent(het)i a királyi család tagjait és az ún. százalékos honoráriumot, amivel többek között a rockzenészeket is fizetik, és ami rengetegféle visszaélésre adott lehetőséget azidőtájt és napjainkban is. A monarchia intézménye ellen megneszelt tiszteletlenség ténye széleskörű felháborodást

váltott ki, amit Rotten úgy értékelt, hogy: „Háborút hirdettünk egy ország ellen – teljesen értelmetlenül.”

II. Erzsébet uralkodói ezüstjubiléuma ünneplésének hetében a New Musical Express slágerlistáját a *God Save the Queen* vezette, de az Egyesült Királyság hivatalos ranglistáján csak a második helyen állt. Ennek kapcsán sokan gyanakodtak a közhangulat megnyugtató érdekében végrehajtott manipulációra. Az együttes tagjai úgy tették emlékeztetessé az ezüstjubiléumot és lemezük sikerét, hogy egy magánhajót béreltek azzal a szándékkal, hogy élő koncertet adnak lefelé hajózva a Temzén, elhaladva a Westminster és a Parlament mellett egyaránt. Az akció azonban káoszba fulladt. Többek között azért, mert a rendőrség razziát tartott a hajón, és annak ellenére, hogy a bérlőknek engedélyük volt az előadás megtartására, Malcolm McLaren, az együttes menedzserét, a Sex Pistols tagjait és több, a kíséretükhöz tartozó személyt őrizetbe vett partraszállás után.⁹

Felmerülhet a kérdés, van-e ezeknek a szellemes és/vagy durva, az előadó, kivitelező, megtervező személyiségekben mindenképpen valamiféle erőteljesen jelenlévő bátorságról és elszántságról tanúskodó akcióknak valamiféle köze az anarchizmushoz, a kivitelezők érzik és mondják, vagy megmaradtak ők is a kitágított keretek között értelmezett „művészet” berkein belül?

Mennyire „tisztá” egyáltalán az *anarchizmus* és az *anarchista* szavak jelentése?

Gustav Landauer *Az „anarchia” szó történetéhez* című fejtegetésében a következőképpen nyilatkozik erről a kérdésről:

Mivel ezen mind az egyház, mind az állam esetében összességként hierarchiának nevezett hatalmi formák mindegyikében számolni kellett a háború, belső forrongás vagy az önmagukat jogos uralkodónak tartó felek viszálykodásai következményével, a felbomlás, a zűrzavar és a teljes bizonytalanság átmeneti állapotaival, szükséges volt, hogy a háborgás ilyen epizódjaira egy elnevezést találjanak, így született az anarchia szó. A kifejezés tehát nem valamiféle elméletből ered, hanem a dolgok olyan állásából, amelyet nem szándékosan idéznek elő: mindenki valamilyen uralmat akart, de mert nem mindenki ugyanazt akarta, mert egy ideig egyik irányzat sem kereste meg a győzelmet és tudott erős kézzel rendet teremteni, és mert egyenesen úgy nézett ki, mintha mindenki valami mást akarna és minden széthúzna és széthullással fenyegetne, a hatalom hiánya következtében előállt a zavar egy állapota, amit anarchiának neveztek. Az embereknek azonban hamarosan észre kellett venniük, hogy minden ilyen átmeneti állapotban akadt köztük egy réteg, amely hasznot húzott a zűrzavarból, igyekezett meghosszabbítani azt, örömét lelte benne, sőt, a nyugalom visszatérése után ismét elő kívánta idézni. Így keletkezett tehát az anarchista szó, mint az izgató és rendbontó személy, a törvényesség és fegyelem ellenzőjének megnevezése. Hogy ez

⁹ Uo.

mikor történt, nem tudom, mint ahogy azt sem, hol és mikor mutatható ki először a szó; nem kétlem azonban, hogy igen régen, mert ugyan hol létezhetett volna egy nemkívánatos, és különösképpen a kiváltságot élvező kaszt számára nemkívánatos állapot anélkül, hogy okozóit és előidézőit kutatták, illetve a szidalom szavaival illették volna?¹⁰

Kropotkin *A francia forradalom* című könyvében alapos összeállításban olvasható, hogy

a francia forradalom girondistái – és különösen Brissot – röplapjaikon, sőt énekésre szánt dalaikban miként nevezték „anarchistáknak” a hegypart radikális szárnyait, az *enragé*-kat, akik a forradalmat főként szociális, nyugodtan mondhatjuk, szocialista irányban akarták továbbvinni. Ezeket a forradalmárokat tehát, akik kétségkívül a későbbi korok és a jelen számos szocialista irányzatának ősei, ellenfeleik, a mai alkotmánypártiak és liberálisok elődei gyalázkodó hangnemben „anarchistáknak” nevezték. [...] 1843-ban Edgar Bauer például, egészen magabiztosan beszél „1793 anarchista”-ról. [...] A forradalmár – szocialista ellenfeleit anarchistáknak nevező Brissot korábban egyszer kijelentette: „A tulajdon nem más, mint lopás.”¹¹

Gustav Landauer hosszan idézi Ludwig Börnét:

Gyakran nem kívánatosabb-e vajon kiszolgáltatva lenni egy emberileg mégiscsak meglágyítható zsarnok önkényének, mint könyörtelen törvények hatalmában állani? [...] Ha az egész nép részt is venne az irányításban egy emberként, egy lélekkel, ez még nem biztosítaná a szabadságot. Mert a nép önmaga zsarnoka lehet, mint ahogyan volt is gyakran. [...] „Az állam én vagyok”, jelentette ki XIV. Lajos, akinek legnagyobb és legveszélyesebb rögeszméje nem az volt, hogy önmagát tekintette az államnak – hanem az, hogy az államot tekintette a legmagasabb rendűnek. A király azonban osztotta ezt a rögeszmét alattvalóival: de megvolt ez nemcsak az ő korában, hanem a hosszú múltban és az eljövendő évszázadokban is, s ezt osztja még kortársaink legtöbbje. Az állam egy Prokrasztész-ágy, amelyben az embert addig csonkítják vagy nyújtják, amíg éppen bele nem illik. Az állam, mely az emberi méltóság bölcsője volt, most annak koporsójává vált. Az állam egyszerre isten és pap, és álszent módon az isten számára követelnek minden áldozatot, melyet a pap megkíván. [...] A törvényeknek vagy képeseknek kell lenniük feleslegessé tenni önmagukat, vagy pedig mindig is azok voltak, és mindig is azok maradnak. De miként válhatnak feleslegessé a törvények,

¹⁰ GUSTAV LANDAUER: Az „anarchia” szó történetéhez. Ford. Papp Zoltán. = BOZÓKI ANDRÁS – SÜKÖSD MIKLÓS (Szerk.): *Anarchizmus*. Budapest, Századvég Kiadó, 1991, 234.

¹¹ *Uo.*, 234–235.

amikor a szabadságot mindig korlátozni kell? Ez azáltal lehetséges, hogy a törvények törvényességre nevelik a polgárt; hogy alkotó módon belénevelik azt, amit korábban csak ráerőszakoltak; hogy megtanítták őt úgy engedelmeskedni saját hangjának, mint korábban másénak, akaratát pedig úgy korlátozni, ahogyan korábban csak tetteit korlátozta. [...] A brit népnek is csak szabadságjogai vannak, de nem szabad. A szabadságjogok viszont az uralom ékesszóló bizonyítékai. A hatalom emberei ezért is beszélnek mindenhol csak a szabadságjogokról, és láthatóan igyekeznek elkerülni a szabadság szót. Szabad intézményekről beszélnek; a szabadságot intézménynek nevezik, pedig intézménynek csak az uralom tekinthető. [...] Nem az a kérdés, hogy kinek a kezében van a hatalom: magát a hatalmat kell csökkenteni, bárki kezében legyen is. Nem volt azonban még olyan uralkodó, aki, ha mégoly nemeslelkűen gyakorolta is hatalmát, hajlandó lett volna azt saját elhatározásából gyengíteni. Az uralom csak az uraktól megszabadulva korlátozható – szabadság csak anarchiából születik. Nem szabad félrefordítani arcunkat a forradalom e szomorú szükségszerűségétől. Férfiként kell szilárdan szembenéznünk a veszéllyel, és nem szabad reszketnünk a seborvos késéstől. *Szabadság csak anarchiából születik*¹² – ez a mi véleményünk, így értettük mi a történelem tanításait.¹³

Körülbelül Börne gondolatainak lényegével („Nem volt azonban még olyan uralkodó...” és „Szabadság csak anarchiából születik...”) rokonítható Jamie Reid grafikusművésznek, festőnek és anarchistának a Sex Pistols propaganda dizájnjá megteremtőjének az a találmánya, hogy a *God Save the Queen*-lemezből borítóját a Királynő arcának biztosítótűvel átszúrt portréjával díszítette. Tettével az együttes követőinek (és ellenségeinek) gondolkozásmódját, világképét változtatta meg, akár igényelték ezt a fajta mentális segítséget vagy provokációt, akár nem. Az éppen rendkívüli gazdasági és gondolkodásbéli, morális válságot átélő Nagy-Britanniában, ahol hihetetlen módon tágult tovább a szakadék, nemcsak a társadalom felső, elit rétegeinek és legszegényebbjeinek, hanem a hagyományosan középen helyet foglaló osztályoknak az életszínvonala és gazdasági kilátásai között, törvényszerű volt a punkmozgalom megjelenése és gyors elterjedése. Az életük alakulásának befolyásolására képtelenné váló nagyvárosi proletárok és a hozzájuk csatlakozó, „jó családjuk” hazugságaiból elmenekülő, „tékozló” dandyk úgy éltek a kegyetlen plasztik- és utcafő-dzsungelben, ami megszületésüktől kezdve vette őket körül, mint a természetes védőbunda, karom és kispriccelhető méregzacskó nélkül maradt, testidegen, élhetetlen környezetben vegetáló vadállatokként. A természet és a társadalom egyaránt kivetette magából őket. Azért szurkálták, ra-

¹² Kiem. az eredetiben.

¹³ *Uo.*, 237–238.



Jamie Reid: God Save the Queen, 1976

Kiállítva Bécsben a „Punk. No One is Innocent” című tárlaton (2008. május 16. – szeptember 7., Kunsthalle Wien). © Jamie Reid, Courtesy Vivienne Westwood Archive

kosgatták tele testüket és öltözetüket életük kellékeivel (többek között biztosítótúvel), hogy imitálják a felfegyverzettség, harcra kaphatóság állapotát, hogy eltakarják velük totális társadalmi és személyes kiszolgáltatottságukat. Számukra sem magánemberként sem a társadalom tagjaként – tényleg – nem maradt más út, mint az anarchia. A Sex Pistols deklaráltan ezeknek az „emberállatoknak” szószólójaként (is) adta koncertjeit, jelentette meg lemezeit, és hajtotta végre anarchista (vagy anarchista ízű), botrányt keltő akcióit. Reid biztosítótúvel díszített II. Erzsébet-portréja a lemezen azért volt zseniális találmány, mert egyrészt képbe foglalta az akkor aktuális helyzetet (lehetett és kellett is őrjöngeni, de „még” nem lehetett eltüntetni az állam hatalmát), másrészt punkká, kiszolgáltatott vadállattá vagy királyi vaddá avatta vele az uralkodót (azt csinállok vele, illetve a képmásával – amikor már maga a királyság, sőt, az Egyesült Királyság is pusztá szimbólum volt –, amit akarok, totemként is használhatom, de sorsközösségünk, legalábbis egyelőre, bajaimtól nem óv meg). Tehát, nincs más út, mint az anarchizmus (anarchia). Reid és a Sex Pistols tagjai, magatartásukkal és imázsukkal Roslee Goldberg művészettörténésznő megállapítását vetítették előre: „Az új performansztílus, miközben anarchista és nyíltan szadista meg erotikus pózaival a punk

esztétikát tükrözi, személyes életstílusok és érzékenységek kifinomult keverékével van tele.”¹⁴

Politika és (elsősorban avantgárd) művészet egymásra ható vagy egymás felégterületét ignoráló viszonyáról Renato Poggioli, a Harvard Egyetem professzora gondolkozott, és publikált a legmélyebben:

Bizonyos politikai helyzetek befolyásolhatják a művészetet általánosságban, az avantgárdot azonban különösképpen. Ez a hatás kizárólag negatív. [...] Könnyű belátni, hogy például, az a támogatás, amit a fasiszták eredetileg nyújtottak a futuristáknak, (amely mozgalom akkor már végére is megszűnt avantgárdnak lenni) tétova, látszólagos és rövidéletű volt. Pedig bizonyosra vehető, hogy messze nem érte el annak a nagyságát, amellyel akkor segítették a mozgalmat, amikor az, megtagadva gyökereit, akadémiává vált. [...] Ugyanilyen volt a helyzet Szovjet-Oroszországban, ahol Lenin nem szerette a művészetet, és Jeszenyin öngyilkosságával meghalt az avantgárd, amit el is temettek, amikor Majakovszkij végzett magával.

Az avantgárd, mint bármelyik más kultúra, csak olyan légkörben virágozhat, ahol a politikai szabadság győzedelmeskedik, annak ellenére, hogy gyakran mutat ellenséges pózokat a demokratikus és liberális társadalmakkal szemben. Az avantgárd művészet, természetéből fakadó módon, nemcsak az üldözésnek, de még a totalitárius állam és a közösségi társadalom védelmének és hivatalos pártfogásának túlélésére is képtelen. Az ellenséges közvélemény viszont hasznos lehet számára. Mindezeket belátva, vissza kell utasítanunk az avantgárd (és általában mindenféle) művészet és a politika közötti a priori megalapozott kapcsolatról szóló hipotézist. [...] Ide tartozik, hogy az a hipotézis (valójában csak analógia vagy szimbólum), mely szerint az esztétikai és a társadalmi radikalizmus, a művészet és a politika területén megjelenő forradalmiság szövetkezhetne egymással, csak empirikusan tűnik megindokolhatóknak. Teoretikusan és történelmileg tévedés.

[...] Az olasz futurizmus már a kezdetektől nacionalista is volt, mint ahogy a fiatal generáció mindenfajta kultúrája az volt abban a korszakban. A mozgalom epigonjainak fasizmusa opportunizmusból fakadt csupán. Ugyanez történt a végső fázisban az orosz futurizmussal, ami olyan felforgató hatású és radikális volt a kezdeteknél a szélső baloldalon, mint amennyire az olaszok a szélső jobbon. (Majakovszkij úgy határozta meg magát, mint aki a Bal Front baloldalán áll.) [...] Ne feledkezzünk meg arról, hogy az olasz futuristák és a francia szürrealisták, ha másért nem, részben kalandvágyból, részben vonzódásból, magukévá tették a fasiszta és a kommunista eszményeket. [...] Az az igazság, hogy az avantgárd mozgalmak mindegyike, létezésének leg-

¹⁴ ROSELEE GOLDBERG: *Performance Art/From Futurism to the Present*. London, Thames & Hudson, [1979, 1988] 2001³, 182.

alább egyik fázisában, arra törekszik, hogy megvalósítsa azt, amit a dadaisták „lerombolási kötelezettségnek” neveztek, azaz, a tabula rasa eszményét, ami túlcsoordul a személyiségi és művészeti szinten, beleszáll a közösségi élet szférájába. Ez az oka annak, hogy egy avantgárd mozgalom és valamelyik politikai párt ideológiájának az egybeesése csupán rövid ideig tarthat és esetleges. [...] A mindig jelenlévő és állandóan visszatérő politikai ideológiák az avantgárdon belül, a legkevésbé politikusak vagy a leginkább antipolitikusak: a libertáriánizmus és az anarchizmus.

[...] A nehézség abból fakad, amit az anarchista ideológia korunk civilizációjában való időelőttiségének nevezhetnénk: időelőttiség, gyakran indokolt hangsúlyossággal, amit ki is hangsúlyoznak a baloldali kritikusok, akik a legjobban érzékelik a „kultúra” és az „anarchia” közötti kapcsolatot korunkban (hogy átalakítsam Matthew Arnold szakszavának jelentését).¹⁵ [...] A szónoki kérdésre, hogy „Minek nevezik az utolsó burzsoá forradalmárt a politika szavaival?”, az a rövid válasz, hogy „anarchistának”.

[...] A misztikus vágy megelőzi az önkritikát és az öntudatot. Azon, Moszkva által megtévesztett avantgárd művészek közül, akiket magával ragadott a permanens forradalom trockiji doktrinája, csupán néhányan ismerték fel, hogy új vagy régi típusú ragaszkodásuk a többé-kevésbé ortodox szocialista eszményekhez, sokkal inkább magyarázható homályos anarchista érzelmekkel, mint tiszta marxista gondolkozással.¹⁶

A Sex Pistols tagjainak, többek között azért is, mert később születtek, mint a XIX. század végén és a XX. első felében tevékenykedő művészeti anarchisták, sokkal erőteljesebb a humoruk, szellemesebb és kegyetlenebb az öniróniájuk, mint nekik volt. (Valamint nyilván az általános politikai és kultúrpolitikai helyzet is nagymértékben romlott azóta.) Az *Anarchy in the UK* és az én tanulmányom a következő szavakkal végződik:

Anarchia akarok lenni! / A városban

Mennyi módja van annak, hogy megszerezd azt, amit akarsz / A legjobbat használok, a maradékot használok / Az ellenséget használok, az anarchiát használok, mert én / Anarchia akarok lenni! / A létezés egyetlen módja

[...] / Azt gondoltam, ez az U. K., vagy csak / Egy másik ország / Másik önkormányzati bérlemény

Anarchista akarok lenni / Ó, micsoda név / Takarodj, rombolj!

¹⁵ MATTHEW ARNOLD: *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism* (1867–9). In: M. A.: „*Culture and Anarchy*” and *Other Writings*. (Ed.) Stefan Collini. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 53–211. <http://www.gutenberg.org/etext/4212>. – A szerk.

¹⁶ RENATO POGGIOLI: *The Theory of The Avant – Garde*. Cambridge, Massachusetts, London, The Belknap Press of Harvard University Press, [1962] 1968², 94–98.

FELHASZNÁLT IRODALOM

http://en.wikipedia.org/wiki/Sex_Pistols.

Punk. No One is Innocent. Art – Style – Revolt. Wien, Kunsthalle [sajtóanyag], 2008.

RENATO POGGIOLI: *The Theory of The Avant – Garde.* Cambridge, Massachusetts, London, The Belknap Press of Harvard University Press, [1962] 1968.²

LUIS BUÑUEL: *Utolsó leheletem.* Ford.: Xantus Judit. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1989.

BOZÓKI ANDRÁS – SÜKÖSD MIKLÓS (Szerk.): *Anarchizmus.* Az id. szövegeket ford.: Papp Zoltán. Századvég Kiadó, Budapest, 1991.

ROSELEE GOLDBERG: *Performance Art/From Futurism to the Present.* London, Thames & Hudson, [1979, 1988] 2001.³

BEKE LÁSZLÓ (Szerk.): *Dadaizmus antológia.* Ford.: Beke László et al. Budapest, Balassi Kiadó, 1998.

ANDRÉ BRETON – PHILIPPE SOUPAULT: *A mágneses mezők.* Ford.: Parancs János. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1984.

VLAGYIMIR MAJAKOVSKIJ: *Oroszország, a művészet és mi.* Ford.: Benyó Mariann et al. Budapest, Corvina Kiadó, 1979.

DANILO KIŠ: *Borisz Davidovics síremléke.* Ford.: Borbély János. Budapest, Maecenas Kiadó, 1979.

FROM EVERYWHERE COMES
THE NOMADIC FESTIVAL'S
 THURSDAY
 JULY 27th
 7 PM
 ALL AGES

CARNIVAL
 OF
CHÅOS

MUSIC,
 THEATRE
 AND
 STRANGE
 IDEAS



WITH LOCAL
 GUEST
 FREAKS
 THE
 AMAZING LANDFILL
 GARDENERS OF
 GONDWANALAND

ICKY'S TEAHOUSE 304 Blair