

BÉKÉS IZABELLA

Hogyan magyarázzunk képeket?

„A műalkotás elvben mindig újratehermenthető volt.”

(Walter Benjamin)¹

„A születő, a teremtett, a változó ismétlésben jelenik meg és hal el.”

(Erdély Miklós)²

„Mivel az ember sem a teljes azonosság dermedtségét, sem a szüntelen változás és változatoság szédületét nem bírja el, a hasonlóságok, analógiák, a ritmizált változás, a dialektikus periódusok szféráját tekinti sajátjának. A különbözőben keresi az azonosat, az azonosban az eltérést. A szellemi ember azonban csak a totális változásban ismer magára.”³ Erdély Miklós *Ismétléselméleti téziseiben* az ismétlést mint eljárást és mint létezést meghatározó jelenséget vizsgálja. Konkrét megjelenési formáját egészen a tradicionális művészetig vezeti vissza, ahol a megörökítés ismétlési eljárásként a kártékony elleni védekezést szolgálta, mint írja: korlátozott mértékben. Hiszen a megjelenítés soha nem járhat teljes sikerrel, mert az ábrázolás csak részleges, a valóságot képtelen egy az egyben prezentálni. Az ismétlés mint a létezés egy formája jelenik meg az ikrek esetében, melyet Erdély emberi duplikátumnak nevez. Ez a megkettőződött élet-forma az individuum számára botrányosnak tűnhet, hiszen létezésük a világ törvényszerűségeivel szemben a véletlenszerűség látszatát erősíti. Az ismétlés eljárásként az ipari szériában figyelhető meg, ahol a véletlenszerű vagy adott kritériumok azonosságá szűkülnek. Beke László az *Ismétlődés és ismétlés a képzőművészetben* című tanulmányában arra mutat rá, hogy „művészet csak ott van, ahol ismétlés, és szándékos, irányítható ismétlés van”. Az idézet Pierre Francasteltől származik, aki szerint a művészet eredendően az ismétlésben gyökerezik. Tandori Dezső, k. kabai lóránt, Marina Abramović és Thomas Kratz ezt a fajta szándékolt, irányított ismétlést gyakorolják, amikor az alább bemutatandó műalkotásaikkal egy Joseph Beuys-akciót idéznek meg.

Ezek a különféle médiumokon keresztül megnyilvánuló alkotások egy 1965 novemberében bemutatott performanszra vezethetők vissza. Joseph Beuys akcióját, mely a *Hogyan magyarázzunk el képeket egy halott nyúl*nak címet viseli, a düsseldorfi Schamela Galériában mutatta be. Ez az év meghatározó volt a magyarországi művészi élet alakulásában is, hiszen St. Auby Tamás és társai (Altorjay Gábor, Jankovics Miklós) ekkor rendezték meg Budapesten az első magyar happeninget *Az ebéd. In memoriam Batu Kán* címmel. A Beuys-akcióról készült felvételen, melyet az üvegfallal elzárt nézők egy kivetítőn tekinthettek meg, Beuys aranypor-

¹ Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában, Ford.: Barlay László, In: *Kommentár és prófécia*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969. 302.

² Erdély Miklós: Ismétléselméleti tézisek, azonosításelméleti vizsgálatok, 1973. In: *Ismétlődés a művészetben. Tanulmányok*. Szerk.: Horváth Iván és Veres András. Opus. Irodalomelméleti tanulmányok 5. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980. 168-176.

³ uo.

ral és mézzel bevont fejfel látható, amint egy halott mezei nyulat tart a kezében. Az akció alatt szinte csend van, csupán Beuys járásának zaja hallatszik, melyet a lábára erősített nyúl-lábhhoz hasonlatos lemez és egy földön heverő csont – melyben egy erősítő berendezést helyeztek el – eredményez. A karjában fekvő nyulat olykor megpróbálja járásra ösztönözni, mancsait egymás után rakosgatva, majd ölébe véve mancsát a falon lévő festményekhez érinti, miközben hangtalanul magyaráz. A mímelt beszéd, melyet akkor is tovább folytat, mikor a teremben elhelyezett sámlira ül, a rítus központi eleme. Hiszen maga a cím is a megértésre, illetve annak lehetetlenségére kérdez rá. Ez a kérdés (*Hogyan magyarázzunk el képeket egy halott nyúlnak?*) két részre tagolható: a megértetés módjára, a megérteni kívánt tárgy (a képek, mint médiumok) magyarázat általi (újra)mediálására, valamint ezek befogadójára.

A nyúl Beuys művészetében gyakran visszatérő szereplő, több akciójában is feltűnik a hatvanas években. Alakja minden kultúrában más-más jelentéssel bír, legtöbb esetben a szaporodást, illetve az újjászületést⁴ társítják hozzá. Az eurázsiai mítoszokban testi mivoltának szellemivé cserélésével a teljes átalakulást szimbolizálja, Egyiptomban az isteni kontempláció kifejezője. Beuys performansza esetében, bár minden jelentés termékeny gondolatmenetet eredményezne, a nyúl megjelenését nem lehet pusztán egy értelemre redukálni. A mezei vadnyúl jelentősége a szereplővé, az események résztvevőjévé avatásában, s az itt megjelenő halott állapotában ragadható meg. Ugyanis a performansz során a halott nyúl nemcsak az élők helyét bitorolva jelenítődik meg, hanem átveszi az előadástól elzárt, kirekesztett nézők, értelmezők szerepét is, a kiállító tér kizárólagos látogatójává, beavatottá válva. A műalkotások és az állat közötti szoros kapcsolatot érzékelteti Beuys, amikor a nyúl mancsát a képekhez érinti, megszegve a galériák általános távolságtartó szabályait. Ezzel a gesztusával mintegy meg is magyarázza a címben feltett kérdés első részét. A magyarázat mikéntje nem lehet a beszéd, csak az azonosulás, a nyúlnak a kép részévé, tapasztalójává kell válnia a megértéshez. Ehhez azonban meg kell fosztódnia minden evilági jellemzőtől, minden racionális értelmezési lehetőségtől. Ahogy Beuys mondja⁵, egy nyúl többet ért meg a művészetből, mint egy erőszakos, akaratos, racionalizált ember. A nyúlnak csak arra van szüksége, hogy taktilis viszonyba lépjen a képpel. Beuys erre a *scan* kifejezést használja. A *szkenner* a magyar nyelvben jövevényszóként ismert. Olyan készüléket jelent, mely szövegek képként való beolvasására, illetve képek digitalizálására szolgál. Vagyis bizonyos értelemben transzformátorként működik, a szöveget képpé, a képet információvá alakítja. Mindezt az érintkezés, a beolvasandó lap felületre helyezéseével hajtja végre. Beuys nyula hasonlóképpen a szkennerekhez, a képpel való érintkezés (letapogatás) során nem tesz mást, mint átalakítja az információt, megérti a kép lényegét. A közönség tehát nem véletlenül van elzárva a képektől, kizorítva a galériából. Ők képviselik azt a réteget, akik már képtelenek – s emiatt tiltva vannak – a művészettel valódi, materiális kapcsolatot létesíteni (szkennelni), akik számára a művészet elvesztette kultikus jellegét. „Mert a kultusz az aktív viszony, amit az ember az istenivel ön-maga számára teremt. A kultuszban az isteni nemcsak közvetett ábrázolásra és bemutatásra lel, hanem az istenit közvetlen hatás is éri.”⁶ Cassirer tanulmányában a kultusz alapvetően a val-

⁴ *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából*, szerk.: Pál József és Újvári Edit, Balassi Kiadó, Budapest, 1997. 346.

⁵ Henry Garner: Beuys and the body http://www.codesign.co.uk/henry_garner/assets/essays/beuys_and_the_body.htm

⁶ Ernst Cassirer: Kultusz és áldozat, Ford.: Tandori Dezső, In: *A német esszé klasszikusai*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981, 599.

láshoz kapcsolódó fogalom, az Isten és ember közötti viszonyt meghatározó gyakorlat. Tevé-
leges, aktív magatartás, hiszen a vallásgyakorló tényleges, szó szerinti gyakorlatot végez,
mellyel közvetlenebb viszonyba kerül a vallás tárgyával. A kultusztól elválaszthatatlan fogalomként jelenik meg az áldozat, melyben a vallásos hit láthatóvá, érzékelhetővé, tapinthatóvá
válík. Az áldozat lehet hálaáldozat, engesztelő, megtisztulási áldozat, vagy egyszerű ado-
mány, a kultikus tevékenység mindig köré szerveződik. Bemutatása állandó szabályokhoz, rítusokhoz kötődik, ezek megtartásával válik biztosabbá az eredmény. Az áldozat jellegéből
adódóan magában foglal egy negatív mozzanatot, a lemondást, a valamitől való megfosztást.
Azért áldozat, mert az egyén számára hiányként jelenik meg. A kultusz lényegi eleme (a tevé-
leges magatartás) a vallásgyakorláshoz hasonlóan a művészet gyakorlásában is megjelenik.
A happening és performansz művészet éppen a rítusai miatt tekinthető gyakran a vallás helyettesítőjének. A happening amint az Erdély Miklós írja, a vallás funkcióját kívánja átvenni.
„Nem titkolt szándéka szerint nem csak a művészet, hanem a vallás társadalmi funkciójának
utódlását is vállalni kívánja. »Istentisztelet a valósághoz.« A művészetek a vallás szolgálatá-
ban alakultak, másodlagos, partiális szerepük, ha más keveredésben is, de meg kell maradjon
az új rituálékban is. Ha valóban nélkülözhetetlen a bejelentett új liturgia, úgy az előzőek sze-
rint annak a régiekkel ellentétben egy folytonosan változó, ismételhetetlen szertartás-soro-
zatnak kell lennie.”⁷ A happening esetében a szertartásos jelleg a folytonos változásban, az
ismételhetetlenségben gyökerezik, a performansznál azonban ez az irányított ismételhető-
ségben ragadható meg, ami azért is érdemel külön figyelmet, mert az effajta ismétlés elveszí-
ti a vallásos rituáléknál megjelenő aurát. Beuys performanszában ez az aura még megfigyel-
hető, de a közönsége számára már hozzáférhetetlen. A figyelő már képtelen a fent említett
áldozatra, vagyis nem tud lemondani a felsőbb, racionális értelemről azért, hogy az esemény
részesevé váljon. Már csupán megfigyelő marad, csak mítoszt teremt, a kultusz, a rítus refle-
xióját. Beuys ezért fordul el tőlük, s magyaráz inkább egy halott nyúlra, aki még képes lehet
a kultikus megismerésre. A nyúl ezen állapota, vagyis a halál, olyan magasabb létszféraként is
értelmezhető – amint az a Caroline Tisdall⁸ által bemutatott telefonbeszélgetésből kiderül –,
melyben a gondolkodás „új létre ébred”⁹. Ezt a gondolatát Beuys az anyagság nyugati felfo-
gásához köti, melyben az anyag csak holtában válik megismerhetővé. Ennél fogva a gondol-
kodás, mely anyagi bázisának az üres, kemény, tükörszerű agyat tekinti, csak a halálban tel-
jesedhet ki, mert a halál egy magasabb létszférára nyit ajtót. Így a művészet megértése is
csak a halott nyúl számára, illetve a gondolkodástól megfosztott, ezáltal halál közelivé vált
ember számára válhat lehetségessé.

Beuys, hogy önmagát még jobban elkülönítse az ablakon túli közönségtől, fejét mézzel és
aranyporral kente be. Ezek az anyagok, valamint a performanszban megjelenő filc¹⁰ – mellyel
a sámli egyik lábát vonta be – gyakran feltűnnek művészetében. Az anyag számára már nem
puszta tárgyként, hanem változó, formálódó entitásként jelenítődik meg, mely csorog, olvad,

⁷ Erdély Miklós, A happeningről. Istentisztelet a valósághoz, *Filmvilág*, 1999/3. <http://www.c3.hu/scripta/filmvilag/9903/erdely.htm>

⁸ Caroline Tisdall: Joseph Beuysról. Egy telefonbeszélgetésből In: *Kapcsolatok*, szerk.: Bak Imre és Zelnik József (vitaanyag) kiadója a Népművelési Intézet, Budapest, 1980.

⁹ uo. 52.

¹⁰ „A filc sem statikus: anyagsűrűtmény (ti. nyúláször) lévén, nincs lánc- és vetülékfonala, s így lesz belőle mozgó szigetelő.” Caroline Tisdall: Zsírrol, mézről meg a többiről In: *Kapcsolatok*, szerk.: Bak Imre és Zelnik József (vitaanyag) kiadója a Népművelési Intézet, Budapest, 1980. 53-54.

romlik. Ez az a jelenség, mellyel szobrait képes akciókká alakítani. Az, hogy mézzel és arannyal kente be a fejét, nyilvánvalóan a gondolkodással áll kapcsolatban – mondja Beuys.¹¹ Ezzel a gesztussal a túlracionalizált gondolkodásmódját – mely gátolta a valódi megértést – tompította el. A kijelentést idéző tanulmány írója, Henry Garner hasonló jelenségre hívja fel a figyelmet. Nam June Paik 1962-es akciójában fejét egy nagy üveg tintába és paradicsomlébe mártotta, és ezt használta ahhoz, hogy egy vonalat fessen a papírra, ezzel magát mintegy megfosztva a racionális gondolkodástól, kompozíció teremtésétől, átváltozva élő ecsetté.

Garner külön kiemeli, hogy mivel nagyon kevés dokumentum létezik Beuys akcióiról, különösen fontosak az ezekről készült fényképek. A képek dokumentálják az eseményeket, s az utókor számára is hozzáférhetővé teszik ezeket a jelenségeket – mondja. Azonban nem csupán dokumentumokként, másodlagos entitásokként tekint rájuk, hanem a műtárgyak, akciók folytatásaként, vagyis a McLuhan nyomán sokat hangoztatott „*Medium is the message*”¹² jelenségnek megfelelően. Érdekes felfigyelni arra, hogy miközben Beuys a falon függő festményeket magyarázza a nyúlak, önmagát mint aktort egyben megfigyelés, szemle tárgyává is teszi, vagyis mintegy képet alkot magából. Az üveg mögé zárt nézők úgy tekinthetnek rá, mint egy galériában kiállított műtárgyra. Beuys elzárja, eltávolítja az embereket mint befogadókat a műtárgytól – nem enged taktilis viszonyt létesíteni – s így kizárja annak lehetőségét, hogy valóban megértsék azt. Mivel önmagához sem engedi közel őket – csupán annyira, hogy látni engedi – saját előadásban-létét is műtárgyként jeleníti meg. Ezt az elgondolást erősíti a performansz helyszínválasztása is, hiszen az esemény egy galériában zajlott le. Így válik Beuys mint magyarázó aktor magyarázandó tárggyá. S mivel önmaga csupán képként létezik a látó, de – a performansz szerint – meg nem értő közönség számára, felmerülhet bennünk a kérdés: Hogyan magyarázzuk Beuysot a megfigyelőknek? A valóság így csupán látványként realizálódik, s ezáltal a hozzáférés, a valódi megismerés elmarad.

Nem véletlen, hogy Tandori Dezső a *Joseph Beuys: Hogyan magyarázzunk el verseket...*¹³ című lírai alkotásában éppen ezt az állapotot vizsgálja a különbséggel, hogy azt mintegy meghatványozva (önmagát ismételve) egy az akcióról készült fénykép segítségével teszi. „*Joseph Beuys „Hogyan magyarázzunk el képeket egy halott nyúlak” című/ akciójának fényképén ott látható maga Joseph Beuys, maga a halott nyúl; és/ ez így maga egy kép. Mit magyaráz a kép, és kinek, Joseph Beuys és a nyúl/ jelenléte által?*”¹⁴ Tandori Beuys-hoz hasonlóan megértette(t)ni próbál, amint az új viszonyrendszerben párbeszédet teremt a két jelenség között. Olyan képet figyel, mely a Beuys-előadásnak egy kimerevített pillanatát ábrázolja: azt, amikor Beuys egy sámlin ülve néz el a nyúl fölött, s magyarázni próbál. Versében Beuys szemben áll velünk (képet nézőkkel), mégis megjelenik a kérdés, „*Hol vagyunk mi?*”, mely a néző valós helyzetére utal, vagyis arra, hogy ténylegesen nincs jelen. Nem vesz részt a pillanat eseményében, hiszen Beuys nem a nézőhöz szól, tekintete ezért nem rá irányul, hanem a semmibe mered. A versben csakúgy, mint az akcióban nem az ember, mint értelmező személy a lényeges, hanem az értelmezendő jelenség maga, tehát a médium. Tandori és Beuys költő és kép-

¹¹ Henry Garner: Beuys and the body http://www.codesign.co.uk/henry_garner/assets/essays/beuys_and_the_body.htm

¹² Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*, Trezor Kiadó, Budapest, 2001.

¹³ Tandori Dezső: *Joseph Beuys: Hogyan magyarázzunk el verseket...* In: Tandori Dezső: *Becsomagolt vízpart*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1987. 86.

¹⁴ uo. 86.

zóművész lévén, a megjelenítendőt a számukra leginkább kínálkozó médiumként, vers és kép¹⁵ formájában mutatják be. Wittgenstein *Tractatus* című művében az ismeretszerzés alapvető eszköze, vagyis a valóság megismerésének módja, a leképezés, tehát a konkrét képként, szöveggként vagy egyéb jelekként való megjelenítés. Ebben a leképezésben az egymásnak való megfeleltetés a fontos, mivel a képek és az objektumok egymáshoz rendelve jelennek meg.¹⁶ Tandori szövegében ez az együttállás a megértésre váró képként tárul elénk. „*Miféle semmibe néz el a nyúl gyengéden tartott teteme fölött Beuys? Mi az, amit igazából csak a halott nyúl – történetesen egy nyúl – ért meg... miből? Ez a kérdés, miből is! Vagy talán az együttlét az, amit érteni kell ebből a jelenetből. Nemcsak Joseph Beuysét, a nyúlét és a képek képzetét; nemcsak a fizikai lehetetlent; és nemcsak a szellemit. Hanem, hogy a képek megértésre vágyanak.*”¹⁷ Ebben az együttállásban a halott nyúl olyan közelségbe kerül, hogy a megmagyarázhatatlanságot gátoló korlátok ledőlnek, s a magyarázandó kimondhatóvá válik. A közlés módja azonban ellentmondásos, ugyanis a szövegben határozatlan és mutató névmások segítségével történik, tehát a lényegi még mindig fedésben, távol marad. A versben szereplő *tudjuk* és *tudta* idézőjeles kifejezések is az elhallgatott, ki nem mondott közös ismeretre utalnak. „*De hogy azt a nyúl »tudta«, hogy van »valami« nyúltság fölötti, biztosra vehető. Ahogyan mi is »tudjuk«, hogy van valami fölöttünk, a képeink fölött, a vers fölött, túl ezen, meg ami mondható róla.*”¹⁸

Tandori írása második részében a keletkezés körülményeire mutat rá. A vers írásakor Szpéró, a már-már ikonikussá váló madara elérte a nyolcéves kort, s így gyakorlatilag megkezdődött a halálnak, mint jelen nem lévőnek az előkészítése. „*Míg ezt írtam, madarunk, Szpéró, nyolcéves múlt, veszélyeztetett/ állapotú lény immár, a gyóglámpa alól hangokat adott a gépzajra. Egyszer el kell majd magyaráznom neki, tudom, miről is volt szó ezzel./ Egyszer ezt fogom magyarázni neki, ezt a verset. Addig – most/ például – megyek, etetni próbálok, hogy ezzel is távolabbra tolódjon/ minden utólagos magyarázat.*”¹⁹ Ez a folyamat vezetí Tandorit Beuys akciójához, s annak jövőbeli megismétlésére alkalmat teremt. Ez a jövőidejűség az, ami az elkészült verset annak gyakorlati felhasználhatóságát tekintve szükségtelessé teszi. „*Az etetéssel azt/ akarom magyarázni – neki, vagy annak, aki ezt olvassa –, hogy erre az írásra/ itt most nincs is olyan nagy szükség.*”²⁰ A vers csupán helyet jelöl ki, készít elő a majdan megjelenő számára.

Tandori *Beuys és a képmagyarázás*²¹ című versében már egészen más képet rajzol az olvasónak, olyat, ahol az élő és halott szerepet cserél. Tandori Beuysot látja halottnak, ő az, aki mintha halála után térne vissza a nézőkhöz. Erre utal a fején lévő maszk, melyet Tandori a

¹⁵ A szó és kép egymáshoz való viszonya, mely a mai napig értő tekintetek sokaságát irányítja maga felé, túl nagy téma ahhoz, hogy dolgozatomban elemzés tárgyává tegye. Ezért itt utalnék Lénárt Tamás: *A szó-kép probléma és a technikai médiumok* (In: Alföld, 2010 május) című tanulmányára, mely a jelenséget Heidegger 1938-as *A világgép kora* című tanulmánya kapcsán kezdi boncolgatni, s vázlatosan áttekinti a témával kapcsolatos legfontosabb szerzők gondolatait.

¹⁶ Lehmann Miklós: Wittgenstein korai és kései képfelfogásáról, In: Transindex, 2000. 15-16-szám, <http://kellek.adatbank.transindex.ro/pdf/15-16/004Lehmann.pdf>

¹⁷ Tandori, uo. 86.

¹⁸ Tandori, uo. 86.

¹⁹ Tandori, uo. 86.

²⁰ uo.

²¹ Tandori Dezső: *Beuys és a képmagyarázás* In: Tandori Dezső: *Becsomagolt vízpart*, Koszmosz Könyvek, Budapest, 1987. 129.

lepusztulás maszkjának nevez. A halotti maszk minden kultúrában és korban arra volt hivatott, hogy megőrizze a halott arcának utolsó még ép vonásait. A maszk a halál állapotát rögzítette, de egyben az életre is utalt. A maga sajátosságában egyszerre jelenítette meg a halált, az utolsó gesztus rögzítésével, és őrizte az életet, az elhunyt arcának megjelenítésével, valamint azzal, hogy az élet utolsó jelét, a halálnak megadást örökéletűvé tette. Az elhunyt arca, a maszk, mely már tömegek számára is láthatóvá válik, hiszen múzeumok, temetkezési vállalatok „kínálatában” szerepel, a halált állítja ki, mikor a kiállító tér falára helyeződik. A nézők ezzel a halállal néznek szembe, úgy vizsgálják a halotti maszkot, mint a Beuys-akciót figyelők Beuysot. Tandori versében hasonló nézőként szerepel, olyan, mint a múzeum nézői, akik Beuys akcióját figyelték. Bár az az előadás élő volt, mégis Beuys elérhetetlenné téve magát az üvegfalal, képként jelenítődik meg, képként állítja ki magát. Tandori erről a képről készült képet nézve egy halotti maszkot lát, de még az ember fején lévő. Ez a maszk számára nem az életet, hanem a halál pusztításának örökkévalóságát jeleníti meg. Az általa látott képen a nyúl nem halottként, hanem alvóként jelenik meg, vagy úgy, mint Ophelia a Hamletből. „A nyúl, akinek a képeket magyarázzák, ő olyan, mintha élne./ csak aludna, vagy mintha Opheliát Hamlet még egyszer/ így”²². Ophelia párhuzamba állítása a nyúllal mindkettejük értelem nélkülségére, cselekvésképtelenségére utalhat. Ophelia örülete alkalmassá tenné rá, hogy Hamlet Beuys-hoz hasonlatosan titkokról meséljen neki, olyan dolgokról magyarázzon, melyet az értő fül képtelen lenne felfogni. Itt hívja fel a figyelmet Tandori arra, hogy a nyúlnak ezért semmi köze nincs hétköznapi megjelenéséhez: „a közkeletűhöz, hogy »nyuszi«”. Tandori ezután leírja Beuys öltözetét, helyzetét a képen, s arra a következtetésre jut, hogy a kép nem történetet mesél el, sem tragédiát, sem belenyugvást nem jelenít meg, csupán konstatál, a kép létezése a fontos.

k. kabai lóránt a fent említett első Tandori vershez, s ezen keresztül Beuys akciójához csatlakozik, ismételt *tandori dezső: joseph beuys: hogyan magyarázzunk el verseket...*²³ című versével. A mű szerkezete hasonlít Tandori verséhez, legtöbbször szó szerint átvesz sorokat abból, olykor azonban függőbeszéd-szerűen kommentálja a leírtakat. kabai Tandori írását magyarázza, úgy tekintve arra, mint egy képre. „*tandori dezső joseph beuys: hogyan magyarázzunk el verseket...(!)/ című versének elején a szerző egy képet »mutat«,/ beuys akciójának fényképét./ melyen ott látható maga joseph beuys egy halott nyúllal,/ és ez így maga egy kép «- mondja tandori;/ és ez így maga a »kép«, melyet a szerző mutat./ s melyben magától értetődően, benne áll maga tandori dezső is.”²⁴ Ezáltal Tandori vizsgálódása – melynek középpontjában szintén egy kép, a Beuys akciójáról készült fénykép áll – maga is képpé válik. A nézővé változtatott olvasó képet lát a képben. Kabai azonban feltesz egy kérdést, nemcsak azt, amit Tandori, vagyis, hogy hol van a néző/olvasó a képben, hanem azt is, hol van maga Tandori a vers írása közben? Hol áll ő? A megjelenítő, ahogy nevezi, láthatatlan az olvasó számára, tudja, hogy ott/benne van a képben, mégsem szembesül vele. Jelenléttelensége rokoníthatóvá teszi a Beuys-akcióban megmagyarázni szándékozott megmagyarázhatatlannal. Hiszen, ahogy kabai írja, Tandori soha nem jelenne meg előttünk Beuys zsír-maszkjában, illetve *semilyen fizikai mivoltában* sem. Csupán közvetetten jöhet létre a találkozás. A vers második fe-*

²² uo.

²³ k. kabai lóránt: *tandori dezső: joseph beuys: hogyan magyarázzunk el verseket...* In: k. kabai lóránt: *Klór: versek valakinek és bárkinek*: József Attila Kör : Prae.hu, Budapest, 2010. 41.

²⁴ uo.

lében a szöveg keletkezésének háttére kerül előtérbe: „*míg ezt írtam, macskáink, wittgenstein és kosztolányi, a bűdös és a radírpók egymást kergették körbe-körbe a lakásban*”²⁵. Míg Beuysnál és Tandorinál mindkettejük kiemelt jelentőséggel bíró állata, a nyúl és a veréb kerül be a művekbe, addig kabainál a macskák csak alibiként szolgálnak arra, hogy nevükkel a Tandori-versben megjelenő kép-elméletekre reflektáljon.

Marina Abramović és Thomas Kratz performansz-művészek egy év különbséggel megismételték az említett Beuys-performanszot. Abramović 2005 novemberében a new yorki Guggenheim Múzeumban adta elő *Seven Easy Pieces*²⁶ című (re)performanszát, melyben egy hét alatt hét művész korábbi munkáját elevenítette fel. Többek között Bruce Nauman: *Body Pressure*, Vito Acconci: *Seedbed* és Valie Export: *Action Pants: Genital Panic* című előadásai is helyet kaptak Beuys akciója mellett. Abramović Beuys kosztümjéhez hasonló ruhát és filc kalapot viselt, mézzel bekent teste aranyfüsttel volt bevonva, miközben egy halott nyúlhoz beszélt és fekete táblákat rendezgetett. A Berlinben élő Kratz 2006-ban mutatta be *How I Explain Pictures to a Dead Hare*²⁷ című előadását. A performansz Beuys '65-ös előadására úgy reflektál, hogy kicseréli a kérdés általánosságát (How to Explain), a megoldás személyességére: *How I Explain*. Kratz Beuys-hoz hasonlóan egy üveggel elzárt helyiségben jelenik meg, fejét mézzel és aranyporral bevonva egy nyúlhoz suttog. Hangját az elkülönített közönség hangosbemondó segítségével hallja. Az előadó tér szinte üres, csupán egy szobabicikli és egy robot található benne. Kratz az előadás közben olykor erre a szobabiciklire ülve suttog a nyúlnak meg-megállva tekerése közben; s a robot autó ide-oda járkal a 'Daisy, Daisy' kifejezést énekelve. Mindkét tárgy, a bicikli és az autó is újszerűen hat Beuys performanszához képest. A legfőbb különbség azonban az, hogy Kratz és Marina Abramović performanszából is hiányoznak a narratíva középpontját képező festmények. Kratznál csupán egy falon elhelyezett poszter tartalmazza a hivatkozott művek listáját, míg Abramovićnél csak fekete táblákkal találkozunk. Vagyis a magyarázat tárgya nincs is jelen, nem látható, nem érinthető. A magyarázat mikéntje ezáltal szükségszerűen megváltozik, hiszen a nyúl már nem lép, nem léphet taktilis viszonyba a képekkel. Így már nem is beszélhetünk a művészet kultikus jellegű, gyakorlati megismeréséről. Ezen performanszok célja tehát nem ugyanaz, mint Beuys esetében: mintha a két művész szkeptikusan nyilatkozna a megismerés lehetőségéről. Kratznál a sehová sem haladó szobabicikli, melyen a magyarázás folyik, mintha éppen a célba érés lehetetlenségét, a megértetés hiábavalóságát példázná. Mintha a magyarázat nem csupán a kérpározástól lenne izzadságszagú.

Thomas Kratz, Marina Abramovic, k. kabai lóránt és Tandori Dezső a művészetük számára leginkább kínálkozó formában (vers, performansz), Erdély Miklós szavaival²⁸ élve: a változó ismétlésben idézik, teremtik újjá Joseph Beuys 1965-ös akcióját, elgondolkodtatva, ki-zökkentve az olvasót/nézőt gyakran oly biztosnak hitt pozíciójából.

²⁵ uo.

²⁶ Najmányi László: *Marina Abramović: Hét könnyű darab*. http://artportal.sigmanet.hu/aktualis/hirek/marina_abramovic_het_koennyu_darab

²⁷ <http://www.ica.org.uk/17221/Artists/Thomas-Kratz.html>

²⁸ Erdély Miklós: Ismétléseleméleti tézisek, azonosításeleméleti vizsgálatok, 1973. In: *Ismétlődés a művészetben. Tanulmányok*. Szerk.: Horváth Iván és Veres András. Opus. Irodalomelméleti tanulmányok 5. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980. 168-176.