

## A halál láttamoztatói

(A személyiségkivetítés kollektivistá modelljének  
néhány párhuzama századunk művészetében)

„Már csak az utópia maradt nekünk”, fogalmazta meg felismerését Hermann Obrist 1919-ben, azoknak az építészeknek a nevében is, akik az I. világháború utáni Németország fojtogató, reménytelenséget árasztó közegében arra kényszerültek, hogy a valóságtól sok szempontból elrugaszkodott álomvilágba meneküljenek. A távoli jövő új emberének építészeti igényei fantáziaszerű látomásokban vetültek ki: Bruno Taut 1918-as *Alpine Architektur* című litográfiai mappáját követően 1920-ban a Művészeti Munkatanács a fantasztikus műépítészeti terveknek egy egész gyűjteményét jelentette meg. A társadalmi valóság tagadásának hullámai az expresszionista festészetben és filmművészetben is magasra csaptak, abban a következtetésben oldódva fel, melynek Walter Gropius a következőképp adott hangot: „Amikor az eszmék kompromittálódnak, egyszerűen elhalnak”. Neki megadatott, hogy kétszer emésztődjön ennek a keserű érzésnek a hangulatában; másodsor 1934-ben, a Bauhaus végleges bezűntetésekor.

A náci totalitarizmus kollektív örületének folyamatai már korán felismerhetők. „Teljesen meg vagyok róla győződve, hogy ez a társadalom a megsemmisülésbe tart”, kesereg George Grosz 1918-ban, miután már túl van *Város* című apokaliptikus vásznának megfestésén, amelyen „öngyilkos palettájának” vérvörös tónusai a gyász-feketével konfrontálódnak. A vörös szín századunk művészetében kettős, egymással ellentétes szimbolikus meghatározást kap: a vér és a tűz színeként az életet elvszerűsíti, de a vér színmegfelelőjeként ugyanakkor a halált is felidézi. Grosz művein a halál nemcsak a színszimbolikán át manifesztálódik, hanem jóval egyértelműbben is: Oskar Panizza költő tiszteletére festett apokaliptikus képén a halál csontvázként, fekete koporsón lovagol az elembertelenedett tömeg felett.

Amikor a harmincas évek végén a rémuralomra és feltétel nélküli engedelmességre épülő német náciizmus szövetségre lépett az úgyszintén a parancsuralomra és az egyén elnyomására alapozó sztálinista kommunizmussal, nemcsak az emberi szabadság és élni akarás, hanem a művészet felett is kimondta a közös ítéletet. Az elfajzottnak bélyegzett modern művészet helyébe lépő, s a totalitarizmus igájában fuldokló náci és szocreál művészet a nagybetűs Művészet vereségének par excellence előidézőjévé vált. A művészetre Hitler is és Sztálin is propagandafeladatokat hárított: miközben erőteljes stílusbeli és tematikai megszorításokhoz folyamodott, a nemzetiszocialista ideológia a művészetet a giccs szintjére süllyesztette, vagyis meghatározott lélek- és szellemformáló szerepet ruházott rá a tömegek manipulálásának érdekében. A művészet pusztá eszköz lett, olyan forma, amelynek tartalma egy számára idegen értékrendszer, az ideológiai pragmatizmus viszonyait tükrözte.

A német államosított giccsművészet ismérveinek egyike, hogy a huszadik századot eredendően a szobrászat műfajának vélte, ezért a náci művészet termékeinek java része plasztikai alkotás. Az államhatalmi intézmények épületeit díszítő aktfigurák és a római birodalom valamikori dicsőségét idéző, hős katonákat ábrázoló klasszicizáló plasztikák kivétel nélkül a germán történelemmel és mitológiával való „immanens szellemi affinitás” hangulatát árasztják magukból: tulajdon monumentalitásukat a megingathatatlan és ez által csalahatatlannul igaznak tűnő ideológia szilárdságának a metaforáiként jelenítik meg.

A náciizmus és a sztálinista kommunizmus saját méreteit túlhangsúlyozó építészete hasonlóan monumentális szobrászatot igényelt. A szemlélődben – az alattvalóban – azt a félreérthetetlen

benyomást kellett kelteni, hogy egyrészt biztonságban érezheti magát az állam karjaiban, másrészt pedig, hogy az ő halandósága sohasem érhet fel a megmintázott aktfigurák, hősök, katonák, politikusok és egyéb nemzeti eszményképek halhatatlanságával. Az öntudat, a határozottság, az erő, a legyőzhetetlenség, a büszkeség és a felülmúlhatatlanság patetikájának viszonylagos elvonatkoztatásával szintetizálódott egyetlen ideállá a germán Übermensch magasztos alakja.

A nietzschei felsőbbrendű ember mítoszának náci kiaknázásával egyidejűleg, 1938-ban, Jerry Siegel és Joe Schuster egy sci-fi regény nyomán új képregényhőst teremtett, Superman alakját. Az emberfeletti tulajdonságokkal megáldott figura személyiség-meghasonlásának a náci vezetők magatartápszichológiájával való egybevetése néhány megdöbbentő tudományos tanulsággal szolgált. Superman identitása mögött a hétköznapiakban meglehetősen szegénylős, félnék és visszahúzódó újságíró, Clark Kent állt, akinek földön kívüli tulajdonságai csak akkor jutottak érvényre, amikor magára öltötte a Superman kosztümet. Lényének kettőssége az egyszerű kisember és a természetfeletti tulajdonságokkal felruházott hős szimbiózisában nyilvánult meg.

A Superman személyiséganalízisére vállalkozó J. P. Bourgeron arra a következtetésre jutott, hogy hasonlóság mutatkozik a képregényhős alakja és a skizofréniaótól valamivel enyhébb elmebajban, parafréziában szenvedő beteg között. A fantasztikus delíriumnak is nevezett betegségben szenvedő ember szavai és tettei mögött nincs meg a kellő logikai háttér és a valóságfedezet, megalomániás és üldözési kényszerei vannak egyidejűleg, esendőnek érzi, ugyanakkor prófétának vagy istennek képzelet magát. Kent újságíró Superman negatívja, aki az álmok világában, a jó oldalán, az egyszerű emberek megmentőjeként válik hőssé, húzza alá Bourgeron.

A francia pszichiáter fejtegetései nemcsak a képregényhős esetében érvényesek, hanem arra is alkalmasnak mutatkoznak, hogy fényt vessenek a náci vezetők személyiségzavaraira, lelki-tudati elferdüléseire. Elég, ha csak Göring képmutató természetére gondolunk, aki – hogy eleget tegyen a Führer ízlésdiktátumának – környezetéből kiirtotta az „elfajzott művészet” darabjait, ugyanakkor titokban hatalmas mennyiségben halmozta fel őket. A náci vezetők meg voltak győződve küldetésük felsőbbrendűségéről. Üldözési mániájukat ideológiai messianizmussal ellensúlyozták, a rossz démonaivá pedig a bolsevizmust és a zsidóságot kiáltották ki. W. Langer pszichoanalitikus vizsgálatai kimutatták Hitler pszichéjének mazochista, depressziós és öngyilkosságra hajlamos tünetjegyeit. Szegénylős természetét és nem éppen férfias megjelenését betanult, természetellenes viselkedésmintákkal ellensúlyozta. A Kent-Superman-féle személyiség-meghasonlásnak a náci vezetők esetében maga az élet volt a próbaterepe, következményeit pedig ismerjük. Superman küldetése ezzel szemben azt szolgálta, hogy a gazdasági válság idején csillapítsa az amerikaiak millióinak frusztráltságát.

A harmincas évek nemzetiszocialista művészete sokak számára csupán a század modernizációs törekvéseinek nemezise, bosszúálló sorsa, amely számottevően megkettőzi az élet és a művészet, valamint a kultúra és a gazdaság szféráit. A nemzetiszocialista, szocreál és akadémikus művészet egy azonos történelmi folyamat részeként ellenanyagként veszi körül a progressziót, másságával emelve ki annak pozitív jellegét. „Mint ahogy a náci ideológiának szüksége volt az elfajzott művészetre, a magas pozíciót képviselő győztes modernista kritikának és elméletnek is szüksége van a nem-művészetre, hogy általa szilárdítsa meg magát mint elitista hagyományt”, írja az egyik legkiválóbb Neue Slowenische Kunst-szakértő, Dejan Kršić.

A visszapillantás művészetének tükrében meghal a nagybetűs Művészet. Az elszemélytelenedés ideológiája feláldozza az egyént, aki a kollektívizmus oltárán lehel ki lelkét. Az individuum – az expresszionisták által kreált „etikus ember” – keresztre feszítése immár nem a vallás templomi világának kontextusában, hanem az újabb kori ideológia totalitáris szentélyében történik. A Művészetet képviselő „új ember” utolsó ítéletét a Laibach Kunst a maveicis szupremációt abszolutizáló, kozmologikusnak is mondható világképébe látja bele, amely a munchi kiáltás erejével ér fel, s amelynek esszenciájára Hermann Bahr 1916-os soraiban bukkanunk rá: „Mi nem élünk többé, már éltünk. Nincs többé szabadságunk, nem tudunk többé határozni, az embert megfosztották lelkétől,

a természetet megfosztották az embertől... Soha még kort nem zavart így össze a kétségbeesés, a haláltól való irtózás. Soha még temetőibb csend nem honolt a világon. Soha nem volt még az ember ennyire kicsi. Soha még nem volt ennyire nyugtalan. Soha nem volt az öröm távolabb és a szabadság halottabb. Íme a kétségbeesés üvöltése: az ember üvöltve kéri lelkét, egyetlen szorongásos kiáltás száll fel egész korunkból...".

A hitlerizmus és a sztálinizmus hazug művészete csupán a művészet egyik tulajdonságát, tudniillik médiumbeli pozitívumait kívánja felhasználni. Azt a képességét, hogy egy reális emberi igényt kielégítendő, eljut a kisember hétköznapi világába és annak specifikus értékrendjébe. A Művészet harmincas évekbeli halála egy hosszabb fejlődési folyamatnak – az egyéni felszabadulás, az individuális felelősség és az erkölcsi megtisztulás processzusának – a letörésével áll be, amikor a társadalmi hatóképesség szintjén kitapintható etikum a nullpontjára süllyed. A Neue Slowenische Kunst halálképe a modern művészet forradalmi lendületének megtörésében vetül ki. A szocreál ikonográfia klisévé koptatott jelképmotívumai – például a kalapácsos proletárfigura – a lélek tartományát kirekesztő, embertelen, az egyéni tulajdonságokat kiegyenlítő rendszer kinyilatkoztató ismertető jegyeivé válnak.

A Művészet halálát a Neue Slowenische Kunst nem az egyéni megélés prizmáján át látatja, hanem a rendszerbeli torzulások fenomenológiai síkján ragadja meg, a társadalmi-ideológiai felépítmény strukturális mozgásaiban éri tetten: ha a Művészet halott, akkor a társadalom, a civilizáció egésze is annak minősül. És megfordítva.

A Laibach Kunst jelentkezésével egy időben – a nyolcvanas évek elején – veszi kezdetét a vajdasági Rumán alakult Autopsia tevékenysége, amely sok tekintetben azonos vagy hasonló, ám a lényeges dolgokban merőben ellentétes művészetfilozófiát hirdet meg. A közös vonások egyike, hogy az Autopsia is névtelenségbe burkolózik, a köznek adományozza individuális javait, a másik pedig, hogy a visszatekintés elvére esküszik, s a letűnt stíluskorszakok nyelvi-társadalmi ismérveinek összeömlését szorgalmazza. Az Autopsia (Halottszemle) névválasztását nem elsősorban a jó hangzás indokolja. A név ez esetben öneleplező szándékú és azonnali fényt vet ars poeticájának eszmei szerkezetére, amelynek tartópillére nem más, mint a halál döbönt csodálata. A halál tiszteletének jegyében kimunkált doktrína metaforikus áttételezése a halál megígérő erejének imádatában fogant.

Az Autopsia esetében is egy multimediális törekvésről van szó, akárcsak a Neue Slowenische Kunst gyakorlatában, az ő multimedialitása azonban zárt keretek között, a közönséggel való közvetlen érintkezés kockázata nélkül megy végbe. Művészetét hangszalagokon, hanglemezeken, kiállításokon, a küldeményművészet csatornáin és videoszalagon terjeszti, a közlésnek olyan közvetett módokat kapacitálva, ami biztosítja a következetes névtelenséget (jellemző, hogy magam is levelezésben álltam az Autopsiával, de sokáig nem derült ki, név szerint kivel is voltam kapcsolatban, amikor pedig személyesen kívántam vele találkozni, nyílt elutasításra találtam. Mígnem fény derült rá, hogy a „kollektívát” egyetlen ember alkotja.). S ami a legelgondolkodtatóbb, hogy a féllilegalitásnak ezt a formáját egyáltalán nem politikai okok befolyásolják.

Az Autopsia korai credója az emberi tapasztalás archetípusainak kontextusában fürkészi a halál kóránát, s a kezdetekhez visszanyúlva az egyén létezésének és a valóság megélésének referenciáit kísérel megragadni. A halál láttamoztatása az 1985-ös *Enochian Key* című anyagon az alkímia világába vezet. John Dee és George Ripley neves angol alkímisták szövegeit idézve különösen azokra a motívumokra helyezi a hangsúlyt, melyeknek az volt a rendeltetése, hogy a sírbolt mellett énekelve spirituális kapcsolatot létesítsenek az elhunytal. A szerzemény végét tibeti harsonák hangja zárja, melyeket emberi combcsontokból faragtak, a letűnt korok szokásainak megfelelően.

„Nem gyűlölnék semmi létezőt, még a halált sem gyűlöljük. Az élet és az elmúlás lelkünket nem borzasztja meg”, énekl az Autopsia, hogy a következőkre hívja fel a figyelmet: az élettől való félelem egyúttal a haláltól való félelem, és megfordítva. Élni annyit jelent, mint kockára tenni saját életünket. A halál a létezés legmagánvalóbb foka, az a határ, ahol megszűnik a hatalomnak a lét

feletti fennhatósága. A mindenkori politikai hatalom csak az élet folyamataira fejtheti ki befolyását, a halál azonban kicsúszik karmai közül.

Nem csoda, hogy a társadalom egészen a XIX. századig bűnnek minősítette az öngyilkosságot, elvitatva az egyénnek a halálra való jogát. Az Autopsia nyíltan kijelenti: „Célunk a halál”. Az ellentmondásos jelszó mögött az a gondolatmenet húzódik meg, hogy az egyszerű, természetes halálesetek egyre ritkábbak, ma már a halál termelési folyamatáról beszélhetünk. A jelenkor embere nem meghal, hanem meggyilkoltatik. A kizsákmányolás a halál elfeledtetésének stratégiájára épül; amikor az ember tudatosítja saját halandóságát, már nem mindegy, hogyan tekint életének tartalmára, illetve arra az életre, melyet manipulál a hatalom. Amikor valaki feléri ésszel, mekkora súlya és jelentősége van az élet mindegyik pillanatának, egyszerre rádöbben saját kizsákmányoltságára. A halál tehát, az elmondottak vetületében, a szabadságnak a korlátozottság feletti győzelme. Így, ezért válik célá a halál:

„Halál! te vagy védőpajzsunk  
Mert amíg szemünk előtt vér folyik  
Amíg ölünk ből vér szívárog fel  
Érezzük közelséged  
Mindegyik parancsolatod maga az igazság  
Kelj fel és emeld meg sarlódat  
Vágd át üldözőink útját  
Kardjuk hadd hatoljon saját szívükbe  
Örvendjenek a Mennyek  
Örvendezzen a Föld is  
A Tenger pedig tarajozza fel az ő hullámaint”

(A halál védőbeszéde)

Az Autopsia grafikai munkáin úgyszintén a halál motívumai uralkodnak: a halálfejt a huszadik századot jellegileg meghatározó maszkban jelenik meg (*A huszadik század halott*), más retrográd képi kompilációkkal egyetemben, melyeken a rombolás, az erőszak és a szentségtörés szenvedélyessége tör felszínre. Az Autopsia vizuális munkáinak ikonikus elemei a tömegmédiumból kiemelt és multiplikált képtörédek, azok az ábrák, melyeket az átlagfogyasztó is azonosítani tud. A képhasználatnak ezt a szándékosságát az a felismerés indokolja, hogy az érzéki befogadás módja a mai világban leginkább az évéshez hasonlítható, szemben a görög és zsidó-keresztény hagyománnyal, ahol a látásnak, illetve a hallásnak jutott ez a szerep. A jelenkor embere a tömegkommunikáció hírózónét egyszerűen csak lenyeli, anélkül hogy megrágná és megemésztené. A képi sztereotípiák tudatos alkalmazásával az Autopsia a saját eredeti üzeneteit kívánja a „menübe” csempészni, hogy tudatosítsa: a halál nemcsak a háborúban indokolt, hanem jelen van a művészetben is, illetve – tágabb értelemben – az emberi megismerés folyamataiban. „A művészet a halállal szembeni állásfoglalás – a művészet a szépség anyja!”, fogalmazódik meg, hozzátéve: aki rendelkezik a halál felett, egyben a mindenkori hatalmat is kezében tartja. Amikor azt hangoztatják, hogy „Célunk a halál”, egyben arra is gondolnak, hogy az élet értelmetlenségének érzete az igazság kimondására való készségnek a jele, illetve az egészség megnyilvánulásának a tünete. Az emberek milliói betegnek mondhatók, mert még nem döbbentek rá az élet értelmetlenségére, megszoktak létezni az értelmetlenségben, s talán sohasem jutnak el szerencsétlenségük felismeréséig, mert a hatalom által rájuk kényszerített életmód ezt nem teszi lehetővé. E nélkül pedig nem tehetnek semmit az élet hiábavalósága ellen: a munka értelmetlensége párosul a szabad idő értelmetlenségével, holott – objektíve – ez utóbbi hivatott lehetővé tenni azt, hogy a feleszmélés feltételei létrejöjjenek.

A Neue Slowenische Kunst médiaértelmezésétől eltérően az Autopsia nem kíván beépülni a hatalmi góccok kommunikációs rendszerébe. Az állami hírközlést esztétikaellenesnek bélyegzi

meg, a fogyasztói mentalitás totalitárius megnyilvánulásaként könyveli el. Az esztétikai magatartás következetes ügyvivőjeként deklarálódó Autopsia elhárítja a hagyományos és nemzeti vonásokkal behatárolt hivatalos kulturális intézményekkel való együttműködés lehetőségét. Saját pozícióját az európai művelődés gócpontjainak azon térközeibe vetíti ki, melyeknek gyökerei az antik gondolkodás közös szellemi tövéről sarjadnak. A nemzeti keretekben való gondolkodás túlhaladott formái elfogadhatatlanok számára, a társadalmi szférán kívül kíván hatni, s az ismeretlenség homályában munkáló névtelen egyén egocentrizmusát szándékozik kiteljesíteni, mert nem kíván részt vállalni a tömegek félvezetéséből. A tömegből való névtelen kiemelkedés heroikus harcára esküszik, ezért tisztában van feladatvállalásának áldozati jellegével, e szenvedélyességének túlzott dimenzióival, amit képiles a lehetetlent célzó villámmal – más helyütt megfeszített íjjal – definiál (*Megcélozni a lehetetlent*).

Az Autopsiát elsősorban az a felismerés fűti, hogy korunk gyűlöli a művészetet, a vallást és általában a lelki élettel kapcsolatos gyakorlati megnyilatkozásokat. A társadalom a művészet haszontalanságát hirdeti, komolytalan „költészkedésnek”, sőt szórakozásnak tartja. Az Autopsia átértelmezi ezt a művészetmeghatározást, de túl is lép ezen a ponton, és a művészet ideológiájának egészét is átlényegíti, mondván: a művészet nem tekinthető termelési folyamatnak, immár nem szemléltetni, bemutatni és előadni hivatott valamit, hanem a kommunikációt célozza meg, a ritmikusan ismétlődő információszórást. A posztindusztriális kor művészete az ismétlés elvére támaszkodik; mindig mindegy ugyanaz, nincsenek eltérő feltételek az új tudnivalók, a fejlődés és a haladás hatályon kívül helyezett fogalmi konstrukciók csupán. A nyíltan előkelő pozíciókra helyezkedő Autopsia továbbra is hisz benne, hogy a társadalmi struktúrát megtagadó elitista egyén vagy mikroközösség magányos hangja messzebbre hallatszik a társadalmi kommunikáció tartalmi uniformizmusánál. Ezért, érdekes módon, ám teljesen indokoltan, az Autopsia reklámügynökségként és tájékoztató központként határozza meg működésének kereteit, olyan szerveződésként, amely nem része sem a „tudatgyártó iparnak”, sem a tömegkultúrának.

Meggyőződésük, hogy a művészetet ki kell vonni a technológia és a társadalmi-politikai érdekek vonzásköréből, mert ez az egyetlen módja annak, hogy a művészettudomány megőrizze öncselekvési lehetőségeit és autonómiájának sérthetetlenségét, nem különben azt a képességét, hogy saját eszközeivel küzdjön a „tudatalakító ipar” monopóliuma ellen. A társadalmi újratermelés negatív irányzatainak leleplezésében Jacques Attali következő definícióját hívják segítségül: „Az áru felhasználásához szükséges idő beosztása, alapjában véve, a halál előérzetének tudomásul vétele”. Az árutermelés folyamata pedig egy bizonyos ponton kiegyenlítődik a halál termelési folyamatával, mert csak a hasznat hozó termelés a kívánatos: „...az utcán gyilkoló megszállottat a legsúlyosabb büntetésnek vetik alá, csak azért, mert cselekedete nem hasznat hozó”. A tőkefelhalmozás körforrásában részt vállaló gyilkolás viszont egész más elbírálás alá esik.

Az Autopsia a megkülönböztetés jogát hirdeti. Azt az emberi képességet kívánja fejleszteni, hogy a piaci szabványoktól eltérő egyéni standardokat teremtsünk. A Nagy Vétkes alakját eszményíti, aki átlépi a törvényes kereteket, és rendszerint a kor előtt jár, vállalva azt a megaláztatást és szenvedést, amellyel a köz sújtja (*A Nagy Vétkes nyomdokán*). Ezek közé a személyek közé sorolják a huszadik század legnagyobb alkímistáját, Nikola Teslát. A halál legtöményebb jelenlétét viszont a zenében ismerik fel: Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Otis Redding fizikai, illetve a The Beatles és a Rolling Stones intézményesített halálában. S azt sem tartják véletlennek, hogy a repetitív és a szeriális zene nyíltan az alkotás pusztítójaként fedi fel magát, egy olyan társadalom kellékeként, melynek valósága a gyilkolási készség normatívumaiban manifesztálódik. E körülmények között a háború az élet megszokott jelenségeként határozódik meg.

Az Autopsia hajtóerejét a tömegből való kiválás szándéka motiválja, a tucateMBER tudati szintjétől való elrugaszkodás akarása fűti. A képzőművészetben szándékosan kerüli az eredetiséget, inkább a már létezőt szintetizálja eggyé. Hajlik a posztmodern eklektika felé, ám filozófiai értelemben meghaladja a Neue Slowenische Kunst művészetértelmezésének a kettősségét, azt a törekvést,

hogy a művészetet a politika maradéktalan szolgálatába állítsa, ugyanakkor a politikát is a művészet szolgádjává alacsonyítsa. Az Autopsia nem a senkiföldjén egyensúlyoz, hogy az alkalomnak megfelelően ide-oda ugorjon, hanem határozott távolságtartásra rendezkedik be, miután lerántotta a leplet a társadalmi felépítmény individualizmusellenes természetéről, a halál intézményesítéséről és a hatalmi szervezetek által kreált életvitel-koncepció alapvető értelmetlenségéről. Ám a negatív tapasztalatok ellenére mégsem a társadalomból való önkéntes kivonulást tartja hasznosnak, hanem a sejtek lázadását, monopóliumellenes magatartását. Nem a provokatív, hanem a leleményes, nem a destruktív, hanem a konstruktív elveket vallja magáénak. A látványosság helyett a külső megnyilvánulás rejtett formáit keresi, annak a jelszónak az ígésében, hogy „Hass, mintha itt sem lennél!”. Eközben pedig, ebben az áhítatos odaadásban, lassacskán felépül a megálmódott Katedrális.

A popkultúra sztáralúrjeiből és a totalitárius ideológiák militáns nyelvi frazeológiájából gyúródik össze a nyolcvanas éveknek egy másik vonatkozó mozgalma, a Kanadában fogant neoizmus. A dada művészetellenes beidegződésével rokonszenvező szubkulturális jelenség sokban hasonlít a Neue Slowenische Kunst és az Autopsia hitvallásának poétikai standardjaihoz, számos lényeges vonásban azonban merő ellentéte emezekének. A triász azonosságának természetbeli jegyei mindenekelőtt a multimediális jellegben nyilvánulnak meg; a neoizmus kifejezési eszközei között kiemelkedő helyet foglal el a popzene, a zenés performansz, a videóművészet, az utcai akció, a küldeményművészet, a sajtó és az irodalom. A neoizmus nem zárkózik el a nyilvánosságtól, ellenkezőleg, minden erejével keresi a „bázissal” való kapcsolatteremtés lehetőségeit, amit az sem nehezít, hogy a trend hívei rendszerint álnéven bontakoztatják ki konspiratív tevékenységüket. Akárcsak az Autopsia, a neoizmus is határozottan elveti a nemzeti értékrendszert; talán a leginternacionálisabb a kérdéses jelenségek közül: szintetikus nyelvezete a tömegkultúra sajátosságainak egyféle beszívó rendszere.

Az egyén és a tömeg, az individuum és a kollektíva problematikájának egyik legszembeötlőbb kiéleződése mindenképpen az, amikor Kántor István, a mozgalom elindítója kijelenti, hogy mindenki Monty Cantsin lehet, aki hajlandó használni ezt a nevet. A név felvétele lényegében semmire sem kötelez, ez egy kitalált műnév, egy „open pop star” fedőneve. A kollektív névhasználat dacára a Monty Cantsinek mindegyike megtartja egyéni azonosságát, s így a Monty Cantsinek egyetlen közös jellemvonásává maga a név válik.

Ennek az ötletnek a parafrázisaként születik meg az a doktrína, hogy mindenki neoista lehet, aki annak tartja magát, és végrehajt valamilyen tettet a neoizmus nevében. A neoizmusnak nincs szigorú értelemben vett, mindenkire kötelező ideológiai etikettje, a mozgalom eszmei támasztéka a Monty Cantsinek kollektívitas-értelmezésének abban a fonák tételében érhető tetten, hogy a kollektív aktus kizárólag az egoizmusra való törekvés szélsőséges kicsapódásaiban bontakozhat ki; a névazonosság ez esetben nem jelent személyiség-összemosódást (*Mindenki lehet Monty Cantsin*).

Az önkifejezés népszerű csatornáit kapacitáló nemzetközi mozgalom tartalmi foglalatában központi helyen áll a vér motívuma. Kántor sokáig a neoizmus himnuszának szerepkörével ruhazza fel Ady Endre *Vér és arany* című költeményét, mivel ebben a versben lel rá arra a magatartásbeli-érzésbeli mozzanatra, amelyre kiválóan ráépíthető egy ízig-veérg korszzerű attitűd bölcséleti magva. A vér – az emberi élet – és a pénz – az örök érték – összefüggésének példázata mindennél közelebb áll a totalitárius létfilozófia torzult formáihoz, annak a klasszikus tételnek a központi gondolatához, miszerint bizonyos helyzetekben a pénz kiegyenlítődik az emberi étellel. „Engem, mint egyént és mint alkotót, a hatalom és az individuális erők különböző formái izgatnak a legjobban. Ezért ezek a dolgok tevékenységem központi témái, beleértve (...) a diktatórikus, a totalitarista helyzeteket, az erők szélsőségesen radikális vívmányait, s a közép-kelet-európai tapasztalatokat” – nyilatkozta Kántor 1989-ben.

Kántor a vért nem szűkíti le annak fogalmi-metaforikus tartalmaira, hanem performanszainak cselekvés-mechanizmusát építi rá. Egy egészségügyi nővér a karjából levesz egy kémcsőnyi

vért, amit jelképesen áruba bocsát, illetve festékanyagként alkalmaz, megalkotva az úgynevezett „vérfestmény”-sorozatot, melynek ikonográfiai szerkezetében egy vérrrel felvitt X dominál. A vér jelentését így magyarázza: „Nagyon sok mindent szimbolizál, többek között a forradalom, az energia, a testi létezés jelképe... De a legfontosabb, hogy a vér az életet jelképezi, a vérfestmények X alakja pedig az embert...”. A friss, még alig megszáradt vér valóban az életet jelenti, ám patinássá szilárdulva – az X-alakzat satujában – a mozdulatlanságra is asszociál, vagyis a halálra. Kántor forradalomról beszél, holott a Neue Slowenische Kunst által már kimondatott a forradalom elbukásának a ténye.

Bábel tornya, Tatlin tornya, az Autopsia katedrálisa: sikerül-e valaha is valakinek felemelni az élő anyag örök körforgásának áldozati oltárát? Az Autopsia az elhalálozás iparággá fejlesztéséről beszél, Kántor viszont a *Vérgyár* kísérteties épületudvarát énekli meg, ahol vért tartalmazó vörös hordók tornyosulnak. Vajon a *Vérgyár* lenne a huszadik század kollektív katedrálisa? Vagy egy koponyatorony, melyet arany mázzal von be a történelem, az idő? Koponyatorony, melynek alapzatában már ott hever – sok másikkal egyetemben – Rudolf Schwarzkogler, Julian Beck, Gudrun Esslin, George Maciunas, John Cage aranyban fürdő koponyája? (*Szerelmi dal halott művészeknek*)

A vér és az X-szel ábrázolt emberalak vizuális szimbolikája mellett a neoista jelképtárban megjelenik a fekete Malevics-kereszt kiegészítő párja, a nemzetközi vöröskereszt-embléma, továbbá az ugyancsak halál-témát érintő „hat óra” szimbóluma (Kosztolányi Dezső: *Megállt az óra* című költeménye által inspirált motívum), végül pedig a lángoló vasaló, az önemésztő művész tárgyi metaforája. A lángoló vasaló forradalma az ego forradalma, a teljes önmegvalósítás posztulátuma. Mindegyik Monty Cantsin éli a maga életét. Nem katonák, nem egy eszme kiszolgálói, hanem szökevények, akik a haláltáborok és az intézményesített halál világát a költészet legmagasztosabb nyelvén utasítják el, s bár tisztában vannak elutasításuk abszurdításával, mégiscsak tagadják annak a latin mondásnak a helytállóságát, hogy „contra vim mortis non est medicamen” – halál ellen nincs orvosság.