

KOMMENTÁR ÉS PRÓFÉCIA

Joseph Beuys, az élő klasszikus

SZOMBATHY BÁLINT

Kevés alkotónak jut ki az a megtiszteltetés, hogy még életében a könyvek tucatjai foglal kozzanak munkásságával, s pártoló és ellenlábás művészetkedvelők csapjanak össze műveinek ürügyén. Joseph Beuys az első európai művész, akinek alkotásait különkiállításon mutatta be a New York-i Guggenheim Múzeum, de a nemzetközi művészeti piacon is az élen áll, megelőzve az amerikai Rauschenberget és Warholt. Két-háromszázezer márkára taksált alkotásai teszik egyben lehetővé számára, hogy egyedül finanszírozza az állami függőségektől elszakadt Szabad Nemzetközi Egyetemet, amelyen még mindig aktív pedagógiai tevékenységet fejt ki, s amelynek — a nagy érdeklődésre való tekintettel — immár Európán kívül, az USA-ban is vannak fiókkintézetei.

Ezek a tanintézetek egyébként a beuysi művészetfilozófia és társadalomkritika sajátosságos kivetüléseként, gyakorlati megvalósulásaként, az elavult közoktatási szabályzatok és konvenciók fellegváraként működő hagyománytisztelő akadémiai rendszer ellenpólusaiként is felfoghatók. Beuys ugyanis többek között azt vallja, hogy potenciálisan mindenkiben megvan a kreatív hajlam, csupán megfelelő körülményeket kell teremteni az alkotói kiteljesedéshez. Szinte szállóigévé vált az a mondása, hogy mindenkiből lehet művész. Ebből következik az álláspont gyakorlati vonatkozása is, ami azt jelenti, hogy minden pályázónak joga van az akadémiai tagságra. A Beuys által alapított Szabad Nemzetközi Egyetem a világon az első felsőoktatási intézmény, amely ezeket a látszatra szélsőségesnek tűnő elveket alkalmazni tudta.

Beuys 1921-ben született a féligmeddig holland városban, Kleveben, azon a zordon és misztikus tájon, amely Bosch és Brueghelt mondhatja szülőltérnek. Gyermekkorában előbb a botanika vonzotta, zongorázni és csellózni tanult, s rendszeresen eljárt Achilles Moortgat szobrász műtermébe. Itt érik az első komolyabb benyomások, itt ismerkedik meg a szobrászatnak C. Mennier és G. Minne kialakította stílusirányzatával, majd

fényképekről megbarátkozik W. Lehmbruck szobrászati alkotásaival is, amelyek — bevallása szerint — elsőként keltették fel benne a szobrászat iránti érzékenységet és vonzalmat. Egyre nagyobb érdeklődéssel fordul az északi germán népek történelme és mítoszvilága felé; 1933 és 1940 között a természet- és társadalomtudományok egyre összetettebb kérdéseit boncolgatja, megismerkedik Kienkegaard, Wagner, Satie és Richard Strauss műveivel. Későbbi tanulmányaiiban, művészetelméleti reflexióiban jelentős teret szentel a klasszikus és romantikus irodalom konfrontációs problémáinak, melyeknek egyik oldalán Schiller és Hölderlin, a másikon pedig Goethe és Novalis áll, s ez az az időszak egyben, amikor egyre inkább leköti figyelmét a skandináv irodalom, élén Knut Hamsunnal. Irodalmi élményeit vizuális vonatkozásban Edvard Munch nyelvi újításokkal dús festészete egészíti ki, ezzel szemben a kor ismert és divatos stílusirányzata, a Jugendstil, mindvégig, egészen napjainkig hidegen és érdektelenül hagyja.

A második világháborúban a légierőknél teljesít szolgálatot, zuhanóbombázóként elkerül Dél-Oroszországba: Ukrajnába és a Krím-félszigetre. Gépét találat éri, megpróbál a német frontvonal mögé repülni, de váratlanul hóviharba keveredik, és lezuhan. Tatárok bukkannak rá. Gondozásba veszik, nyolc napig fekszik eszméletlenül. Drámai pillanatokot él át az orosz sztyeppen, végül is a német felderítőosztagok megtalálják, és hadikórházba viszik. A fogságban töltött válságos napok és az ott szerzett benyomások egy életen át elkísérik, és művészetének meghatározó összetevőjévé válnak. A tatárok között — akik családtagjukká kívánják fogadni — több rajzot, vázlatot készít. Az orosz ápolónő portréja — egyszerűségénél, anyagtalanságánál fogva — már szinte előrevetíti a beuys stílusjegyeket. Később egy nyilatkozatában elmondja, hogy természetrajzain, pásztorokat, állatokat, Dzsingisz Kánt ábrázoló vázolatain a nomád világ jegyei rendszerint kimutathatók.

1945-ben szövetséges fogságba esik, s csak a következő évben kerül haza, ahol kapcsolatba kerül W. Brűx szobrásszal és H. Lamers festővel. Lamers által megismeri a francia művészet új törekvéseit, különösen a párizsi Café du Dôme művészköznének munkásságát, Brűxtől viszont a szobrászat alapismereteit igyekszik elsajátítani. Véglegesen elhatározza, hogy kitart a művészi pályán. Hamarosan felveszik a helyi művészegyesületbe, melynek tárlatain 1955-ig rendszeresen kiállít.

1945-ben iratkozik be a düsseldorfi Művészeti Akadémiára, ahol megbarátkozik Rainer Lynen krefeldi íróval, a *Kentaur lovak* (1963) című nagy sikerű regény szerzőjével, akivel filozófiai, irodalmi és művészetelméleti vitákat rögtönöznek, meghányják-vetik a görögök, a barokk, a középkor és a reneszánsz művészetfilozófiájának időszerű vonatkozásait. Ezeknek a véleménycseréknek a tetőzésként leginkább Rudolph Steiner antropozófiai tanai válnak beszéd tárgyává. Beuys 1946 táján ismerkedett meg e számára nagy jelentőségű — és későbbi politikai állásfoglalásá-

ra olyan döntő befolyású — teozófus tanaival, különösen jól megalapozott tudományelméletével.

1950-ben fedezi fel magának Joyce *Finnegans Wake*-jét, amely azonnal hatalmába igeríti. Beuysot nem annyira a mű extramodern nyelvezete ragadja meg, sokkal inkább világának spirituális és mitologikus eredete, melyet Beuys közvetlenül az indo-árja mondavilág realista elemeivel hoz összefüggésbe. 1958 és 1961 között vázlatfüzetben dolgozza fel az ír szerző másik jeles alkotását, az *Ulysses*t. Ez idő tájt keltik fel érdeklődését da Vinci és Galilei technikai-tudományos vívmányai. Munkásságukat tanulmányozva eljut a marxizmusig, melyet a reneszánsz pozitívizmus tizenkilencedik századi kiteljesedéseként, olyan jellegzetes burzsoá megnyilvánulásként határoz meg, amelyet azóta sem tudtak túlszárnyalni.

Természet- és társadalomismereti, művészetelméleti tanulmányai mellett Beuys természetesen a művészet gyakorlati részére fekteti a legnagyobb hangsúlyt. Az akadémiát 1951-ben fejezi be, s már ennek az évnek a tavaszán két fametszetet és húsz rajtot ad el a Van der Grinten testvéreknek. Magánrendeléseknek is elegendő tesz; a büderichi temetőben még ma is megtalálható Dr. Fritz Niehausnak készült sírköve. 1949 és 1952 között elkészül első jelentősebb szoborciklusa. Szobrait és rajzait ugyanaz a témakör foglalkoztatja; egyik műfajban sem törekszik teljes valóságűsége, túlzott anyagiasításra, plaszticitásra. A nyelvet metaforaként alkalmazza, nem a racionálisan érzékelhető valóság a fontos számára, hanem egy sajátos lélekábrázolás, egy belső, spirituális létélmény. Szívesen nyúl archetípusokhoz, különösen a természet, a primitív, érintetlen világ állatszimbólumaihoz, mint a nyúl, az őz és a szarvas, a jávorszarvas, a juh, a hattyú és a méh. A felsorolt állatok az ővenes évek elejétől rendszeresen jelen vannak Beuys művészetében, tekintet nélkül arra, hogy milyen műfajban fejezi ki magát. A gyermekkor pásztorélménye, a háborús évek nomádság-tapasztalása meghatározó erővel húzódik végig egész eddigi életművén. A népmesék állatvilága így válik művészetének kulcsrendszerévé.

A kiindulópont a német folklór jegyében lezajlott gyermekkor: „Ebben a folklórban a ló, a szarvas, a hattyú és a nyúl sokat szerepel: a létezés egyik szintjéről szabadon libbennek át a másikra, s ez a lélek vagy a szellemi lények földi formájának újjászületését, magasabb régiók lehetőségét sugallja.” Az említettek között a *nyúlnak* különösen jelentős szerep jut Beuys gondolatvilágában. A sztyeppnek ez a jellegzetes állata mindezekfelett a mozgás jelképe, amely a beuysi ikonográfiában a születés, pontosabban az inkarnáció szimbóluma. A nyúl emellett az Eurázsia-mítosz egyik főszereplője: „... a nyúl az alkimiai transzformáció és a kémiai változás jele: a vér mozgékonyasága, a nyúl vére és a menstruációs vér közötti összefüggés, a születés és az inkarnáció kapcsolata: a felső rész a léleké, az alsó a termékenységé...” *Hogyan magyarázzunk egy halott nyúlnak képeket* című 1965-ös düsseldorfi demonstrációjával kap-

csolatban a szerző így vall a nyúlról: „... a nyúl többet képes felfogni, mint sok ember a maga megátalkodott racionalizmusában”, továbbá: „A nyúl talán az embernél is jobban tudja, hogy az irányok az igazán fontosak.” Beuys a halott nyúl mozgását a galéria egyik szegletéből a másikba forradalminak nevezi. Hogy végső soron egy élettelen nyúlnak magyarázza el a falra aggatott képeket — miközben a közönség az eseményt csak kintről, az ablakon át szemlélheti —, ez a látszatra abszurdnak tűnő cselekvésalkció szempontjából mit sem számít, ha tudjuk, hogy a beuysi művészeti-filozófia vetületében a halál is másilyennek minősül, mint a racionális hétköznapokban. A beuysi kontextus mentén haladva lássuk csak Caroline Tisdall fejtegetését: „A nyugati gondolkodás célja a belőle sarjadó természettudomány célja az anyag, de az anyagot az ember csak holtában ragadhatja meg. Ha az anyagot tekintjük a gondolkodás anyagi bázisának, mely kemény és üres, mint egy tükör, akkor napnál világosabb, hogy a gondolkodás csak a halálban teljedhet ki, s hogy a tudat számára létezik egy magasabb létszféra, melyre a halál nyit kaput: a gondolkodás új létre ébred a halálban elszenderülve...” Ha ezt a költőien szép gondolatot Beuys törekvéseihez idomítva próbáljuk parafrazálni, akkor az következők, hogy lehet értékbeli különbség halott nyúl és élő ember között — de a nyúl javára.

Miért dolgozom állatokkal, amikor láthatatlan erőket akarok megjeleníteni? A ember akkor tud ilyen erőket felmutatni, amikor egy olyan birodalomba lépett, amelyről az emberek már megfeledkeztek, ahol felmérhetetlen erők működnek nagy személyiségekként. Amikor az állatok eme teljességének a szellemével próbálok párbeszédet kezdeményezni, felmerül a kérdés, hogy nem lehetne-e más, magasabb rendű lényekkel is érintkezésbe lépni..., ezekkel az istenekkel és természeti erőkkel...

A *juh* és a *birka* a gyermekkort idézi, amikor Beuys gyakran képzelte magát juhásznak, s az Eurázsia-bot elődjének tekinthető ikampós bottal játszadozott. Ugyanez vonatkozik a rótvadra, mindamélt, hogy az őz és a *szarvas* egyben keresztény jelkép, a keresztmotívum megtestesítője: „A szarvas balszerencsés időkben, nagy veszély esetén jelenik meg. Különleges mozzanatot, az élet meleg, pozitív vonzását hozza magával. Együttel szellemi erőkkel, intuíciókkal is viselő — kísérője a léleknek. Ha a szarvas sebesülten vagy holtan kerül elő, annak valami nagy szégyen vagy végzetes félreértés az oka. (...) A szarvas mercuriusi természetét fejezi ki agancsa is. Az agancs körül folyó vér a tizenkét hónapos évciklusra utal: a vér, a nedvek, a hormonok áramlására...”. Ezzel szemben a beuysi *hattyú* nem annyira kozmikus motívum, inkább olyan helyi mítoszokhoz kötődik, mint a kelevei Hattyúkastély, az ottani hercegek hattyúkultusza vagy a középkori alsó-rajnai Lohengrin-legenda.

A méhnek még ettől is megkülönböztetettebb s jóval fontosabb szerep jutott a beuysi életműben. Méhkirálynő-sorozatainak ikonográfiája kevésbé közelíthető meg Maurice Maeterlinck pantheista, naturális-mitológikus ábrázoló módszerével, amellyel a méhtelepet igyekszik leírni, sokkal inkább állik rá Steiner 1923-ban először és utoljára publikált *A méhéről* című tanulmányciklusának kevésbé szimbolista elemző módszere. Az amorf viasz léppé, méhsejté váló ikkristályosodásában, vagyis a szerves anyag és az életet, valamint a halált jelképező ikristályos képződmény polarizációjában Steiner az örökös feszültséget véli felfedezni. Beuys művészetének alappillérei viszont pont a polarizáción, az ellentétes erőfelállításon nyugsznak. A mézképződés művelete nem más, mint az amorf anyag szabályos, mértani ikkristályosodása ugyanazon a folyamaton belül, vagyis tényleges szobontképződés, szobor-összerakódás.

De térjünk vissza Beuys szobraihoz, melyeket jobbra a művészetnek ebben az ágában ismeretlen és hontalan anyagok adnak: zsírtömbök, filcdarabok, faggyúszeletek, kopott, ócska szimbolikus kellékek, melyeknek melegítő, gyógyító és védelmező hatást tulajdonít, s aztán valamivel megszokottabb alapanyagok, mint a vörösréz, a vas vagy a palack — egyből egyig a szellemi energia kollektorai.

Az állatvilág képviselőin kívül Beuys egyéb jelképeket is szívesen alkalmaz. Főként rajzain — mintegy negyven alkotásán — jelenik meg jéghegy-motívum mint a hideg és a meleg áramlási folyamatának hordozója, aztán gyakran fordul elő *vulkanikus képződmény* is, a láthatatlan hőenergia és az anyag találkozásának levezetőjeként, s úgy is, mint élő hegy, „az enteriőr átáramlása exteriőrbe; a Nagy Afrikai Vetődési Árok, amelyből, mint mondják, kikél a Hold”. Számos alkotásán van jelen a *bot*-motívum, mint például *Asszony zsákkal és görbe bottal*, valamint *Sugárzó sétapálca* című rajzain. A bot azonban nemcsak az élettelen táblakép alkotások velejárója, hanem Beuys elválaszthatatlan megjelenési kelléke is, akárcsak a szürke filckalap. A hajlított végű bot az Eurázsia-bot prototípusa a rajzon, annak a végeláthatatlan, egyesítésre váró kontinensnek a nyelvi megfelelője, „melyet átszelnek a nomádok, Dzsingisz Kán és a nyúl. A bot görbéje azért támaszkodik a földre, hogy láttassa: felülről jön az erő a földre”. A sugárzó sétapálca sem más, mint kapcsolat a menny és a föld, a szellem és az anyag között. Specifikus szerepet kap Beuys valamennyi előadásában, különösen első amerikai fellépését jelentő, egy hétig tartó performance-ában, *A Kojot: Szeretem Amerikát és Amerika szeret engem*. A kojottal egy zárt helyiséget megosztó művész filcgöngyölegbe bunkolózdik, csak botjának kampója mered ki a szürke burokból, így várja a kjojt reakcióit, miközben csupán botjával tesz meghatározott mozdulatokat: „A filckalap és a bot alkotta színtelen folt egyszersmind plasztikus alakzat is volt, s mint ilyen, sűrű egymásutánban változtatta alakját és ment át különböző állapotokon; először egyenesen meredezett fölfelé, a bot horgas végével a magasba mutatva,

majd derékszögben meghajlott, kampóval a föld felé, ezután — mintha régóta csak erre várt volna — ismét függőleges helyzetbe lendült, ezúttal fejfelé lefelé, hogy egy újabb kanyart leírva a föld felé hajoljon.” A szerző szerint a kojot az indiánokkal együtt vándorolt az amerikai kontinensre, mindkét faj, az emberi és az állati is átvonult a sarkkörön, miszerint „a roppant kiterjedésű eurázsiai kontinens életének mindkét elváltozott hajtása végigfutotta a kelet-nyugat-nyugat-kelet áramlatok pályáját”. Az Eurázsia-bot mozgása a performance folyamán ezeknek a mozgásoknak, vándorlásoknak az irányát szemlélteti. A kojot Amerikában ennek a fő-áramlatnak a megtestesítője, folytatója, aki csatlakozott az organikus körbe, „a sztyepp állataihoz társult, a nyúlhoz és közeli rokonához, a szibériai farkashoz. Ezek az állatok — csakúgy, mint a fehér ló Beuys Iphigeniájában — az átváltozás (transzformáció) képzetének megfelelően igazságtalanok”.

Az átváltozás folyamata ismét csak a beuysi mű egyik kulcsmozzanata, hiszen már a nyúl vagy a szarvas inkarnációja is annak tekinthető, de vehetünk egy jellegzetesen beuysi élettelen anyagot is, a *zsirt*, amely a hőnek egyik állapotából a másikba való átalakulását jelöli, végső soron tehát nem is olyan statikus, mint a látszat mutatja. Akárcsak a filc: „anyagsűrítmény (ti. nyúlzsír) lévén nincs lán- és vetülékfonala, s így lesz belőle mozgó szigetelő”. Az anyagátváltozás folyamatát a korai rajzokon képek szemléltetik, az installációkon, az environment-okban és az előadói műfajokban pedig már szilárd anyagok, majd ezen a határon is túllépve hang- és nyelvformáló műveletek a Fluxus-koncerteken. „A rajzokon az átmenetet, a folyamatot leggyakrabban valamilyen metamorfózis érzékelteti: embernek hegygé, léleknek méhhé alakulása. S mindez mintha visszhangja volna a Goethe és Novalis hirdette fölcserélhetőségi elvnek: ha Isten emberré tudott lenni, akkor kőként, növényként, bármi másként is megjelenhetett”, állapítja meg Tisdall.

A halál és az evolúció úgyszintén az átmeneti folyamatok ciklikus eleme; a sámánizmusban mindkettő pozitív előjelű. Beuys 1960 táján tanulmányozza tüzetesebben a szibériai és középpázsiai sámánizmust, állatnak és embernek a totemizmusban megnyilvánuló mitikus kapcsolatát. Mint nyilatkozta, nem kívánt visszatérni a mágiák és a mítoszok világába, csupán ezeknek a jelenségeknek a vizuális elemzése ejtette rabul. Emellett hatványozottan fordult a *kereszt-motívum* felé, amely egyre több munkájában jelent meg, mind rajzain, mind szobrain, installációin és élő előadásáiban. Absztrakt, elvont formában, az antiikvitas és a kereszténység, a kereszténység és a materializmus metszéspontjaként, avagy e két látószög lelki párbeszédének jeleként alkalmazta, de úgy is megjelent nála, mint a halál és az emlékezet ősi jelképe.

A kereszt és a rózsák kapcsolata megint csak meghatározó érvényű a beuysi mű értelmezése szempontjából, e kapcsolat eredője mentén pedig eljuthatunk Beuys Krisztus-értelmezéséig. A keresztény rózsakereszt a

kiindulópont, amelyet öt szál rózsza képez, az így kapott konstelláció viszont pentagrammát, ötágú csillagot eredményez. Beuys szerint a kereszténység igazi szimbólumát nem a kereszt jelöli, sem pedig a túlságosan is absztrahált mértani formaként megszerkesztett zsidócsillag. A kereszt és az izraelita csillag túl statikus és merev, szemben az ötágú csillaggal, amely — részben annak köszönhetően, hogy egyetlen vonallal is meghúzható — jóval dinamikusabb, erőteljesebb hatású, maga a rejtett dialektika, Krisztus és a keresztény világ hiteles jelképe.

Beuysot 1961-ben a düsseldorfi Művészeti Akadémia szobrászat szakos tanárává nevezik ki. 1962-ben veszi fel a kapcsolatot Name June Piaikkal és George Maciunasszal, a Fluxus-mozgalom alapítóival és fő ideológusaival. Munkássága ettől fogva jórészt e mozgalom keretén belül alakul, a közönséggel való közvetlen kapcsolat jegyében zajlik. Az európai Fluxus állomáshelyei 1962-ben Wiesbaden, Koppenhága és Párizs, 1963-ban pedig Düsseldorf, Amsterdam, Hága, London és Nizza. Beuys 1962-ben a következő évi düsseldorfi Fluxus-fesztivál szervezésével van lekötve, így nem vesz részt egyetlen közbeeső rendezvényen sem. Számára a Fluxusszal való kapcsolat három szempöngből fontos: lehetővé teszi egyéni törekvéseinek számbelileg jelentösebb közönség előtt való demonstrálását, közelebb viszi érdeklődését az interdiszciplináris műfajok,

A kojot szelleme oly hatalmas, hogy az ember nem képes felfogni mi-
benlétét, sem azt, hogy mit jelenthet számára a jövőben.

különösen az avantgarde zene- és hangművészet, valamint a koreográfia felé, s nem utolsósorban új, hétköznapi anyagok művészeti alkalmazásának helyességéről győzi meg.

A nemzetközi Fluxus-mozgalomnak nem volt valamilyen aprólékosan lefektetett, különálló ideológiája, csupán egy általános, globális koncepció létezett, melynek flexibilis keretei az egyéni ideológiák kiáramlását tették lehetővé. Az amerikai happeninggel szemben a Fluxus-akciók nem szorgalmazták a közönség közvetlen bevonását, nem aktivizálták visszafojtott cselekvőkészséget; a Fluxus-koncertek hallgatóságát általában nem tekintették a cselekmény esszenciális elemének. A Fluxust közösségi, inkább szociális, mintsem esztétikai célok éltették. Maciunas az 1929-ben jelentkező szovjet LEF-mozgalommal hozta párhuzamba: a LEF-hez hasonlóan a Fluxus is az úgynevezett szöpművészetek fokozatos eliminálását szorgalmazta az alkalmazott kifejezőformák — az ipari formatervezés, az újságírás, az építészet, a grafika, a tipográfia stb. — javára. Thomas Schmidthez intézett levelében Maciunas nem kis büszkeséggel jegyezte meg, hogy a Fluxus-tagok — kettő kivételével — valamennyien az alkalmazott művészetek valamelyik ágában keresték kenyerüket.

Beuys művészetének szempontjából nem hallgatható el, hogy szinte

külön koncepciót képviselt a Fluxus-tagoknak ahhoz a vonalához képest, amely a sokkoló, polgárpukkasztó újdadaizmus útját folytatta, és a korai dada — a Cabaret Voltaire, Hausmann, Tzara és Schwitters — nyomdokán haladt. Beuysot nem érdekelte az önmagáért való provokáció; a kihívást kiváltó cselekedetben elsősorban a hirtelen energiefelszabadítás lehetőségét tekintette mérvadónak.

Beuys első nyilvános Fluxus-fellépésére 1963-ban került sor Düsseldorfban. A rendezvény második estjén adta elő preparált zongorára írt, Satie-ihletésű *Szibériai szimfóniáját*, s ez alkalommal demonstrálta első ízben a halott nyulat mint az élet és a halál egyszeri megtestesítőjét. A Fluxus-koncerteken meghonosodott szokatlan tárgyak, kifejezőeszközök és anyagok révén Beuys az átmeneti formák új lépcsőfokához érkezett, a hang- és a nyelvformálás birodalmába. Mindez összhangban volt a tudatos hanghasználat koncepciójával, tudniillik azzal a felismeréssel, hogy a hang az erők legfontosabb közvetítője, s hogy a gondolatok megformálása olyan plasztikus folyamat, amely a nyelvvalakítésre is hatással van. A pályája kezdete óta foglalkoztató energiákat Beuys kezdetben rajzban, majd szoborban, később environmentális formában és akciókban fejezte ki, s ennek a folyamatnak a végkifejleteként jutott el a hangig, az emberi beszédig, amely a gondolkodásformák plasztikus megformálásának közvetlen szubsztanciájaként határozható meg.

Beuys azt vallja, hogy a nyelv univerzális átalakító erő, s hogy minden kérdés a nyelv kérdése, mert a nyelv hozza létre az új formát, az új plasztikát. A beszélt nyelv plasztikává való minősítése vitathatatlanul a Duchamp utáni művészet legforradalmibb felismeréseinek egyike. De maga a nyelv sem valami szilárd, rögzített kifejezőforma, ellenkezőleg: örökmozgó, folytonosan változó, tudatformáló, a szabadság megszerzésének eszköze: „Felettébb szükséges, hogy az ember végre elkezdjen beszélni, és kilépjen a nyelvnélküliség állapotából, ami az utca emberét minden másnál jobban jellemzi. Rá kell jönnie, hogy tulajdonképpen kísértetiesen sokat tud, csak az állami nevelés elrontotta számára azt a lehetőséget, hogy gondolatait és érzéseit szabadon fogalmazza meg, ami egyszerre ahhoz vezetett, hogy egyre lehetetlenebb lesz számára, hogy más emberekkel szellemileg érintkezzék”, továbbá: „Számomra az összes képzet felidézője a SZÓ. A szó az összes formaképző és szervező folyamat kulcsa. Amikor beszélek és egy elméleti kifejezést használok, annak az erőnek az impulzusait próbálom közvetíteni, amely abból a teljesebb nyelvfogalomból fakad, ami a szellemi fejlődés foglalata.”

Téves lenne azonban, ha csak a szabályosan megformált, értelmes beszédet tekintenénk nyelvnek, amelyet manapság egyre inkább a politika, a gazdaság és a tudomány fogalomrendszerének béklyója tesz lehetetlenné. Az őstudatban, a tudat alatti régiókban ott vannak még — bár lekötvén, passzivitásra ítélve — a valamikori ősnyelv csírái: „Túl a nyelven mint verbalizáción egy másik világ terül el, a tiszta hangok és formaimpulzu-

sok világa, szemantikai tartalom nélküli hangokból álló ősnyelv, mely teljesen más szintről származó információk hordozója.” Ez hát a beuysi nyelv, amelyen akcióin, koncertjein megszólal, amellyel kapcsolatot, bensőséges viszonyt tud teremteni az ősi világ visszamaradt képviselőivel, a nyúllal és a kőjottal — az eurázsiai szellemmel. S ez az a Fluxus-koncerteken először hallott felbuggyanó hangerő, amely a dadaista megbotránkoztatás profán eszközéből átminősülve az őszállapotok irányába kutató, visszaasó mai hangköltők avatott fogódzója egyben. Pedig a hangköltészet eredetének és történetének kutatói leginkább mellőzik azt a tényt, hogy a nyelv totálissá tételére irányuló erőfeszítések nagyobbik része Joseph Beuys nevéhez fűződik.

Művészettágító elveivel összhangban Beuys olyan, energiákkal kapcsolatos anyagokra (zsír, vér, méz) és eszközökre (generátorok, szivattyúk, akkumulátorok, telepek) támaszkodik, melyekre egyúttal műfajátértékelő, a szobrászat fogalmát kiterjesztő feladat ruházódik át, vagyis megfordítva: a művészet aurájának kitégítése a hagyományos szobrászati anyagok

Most értük el azt a tudatállapotot, amely az ember számára azt is lehetővé teszi, hogy a szabadság iránti érzéket az állapotoknak — így például a kőjottnak — is visszaadja. Ez már önmagában is egy további lépés lenne a fejlődés útján — s nemcsak az emberi faj, hanem a természet szempontjából is. Úgy gondolom, hogy a rajzomon az egymást keresztező vonalakon túl feltüntetett világra nézve felettébb jelentős, hogy ott a jövő szabad tevékenységből és szabadságban fogant ideákból fog kialakulni. A szabadság ereje egyre növekszik, és azzá fog fejlődni, amit az elmélet futrológiai aspektusának is nevezhetnénk: Napállam. Melegkomp. Szociális plasztika.

és eszközök átértékelésével összhangban valósul meg. A meleg és a hideg, amorf és a kristályos, az élet és a halál, a káosz és a rend szembeállítás, polarizációja következtében felszabaduló energia anyagiasítása — vizualizálása — a mindenséget felölelő plasztikai alakzatba csap át. A Beuys-féle plasztika-fogalom pont ellenkezője annak a szoborképzetnek, melyet oly meggyőző fölényességgel vernek az emberek tudatába: mozgó, képlékeny, alakítható, hőmpölygő (Fluxus-szerű), határtalan erőátviteli lokáció, végső soron pedig tudatfolyamat, amely képes az élet összes jelenségének, mind a lelki, mind a fizikai tapasztalás attribútumainak a befogadására. Beuys művészeti stratégiája expanzív, folytonosan terjeszkedő, akár az einsteini alapokon nyugvó fizika vagy matematika, vagy akár a táguló univerzum. Olyan képi láttatás, amelyben a megtapasztalt világ torzítása egy új, emberi mértékkel nem is mérhető valóságot eredményez a permanens evolúció képében.

Beuys nemcsak a művészetet, az életet is meg szeretné reformálni. Az antropozófus Steiner mellett főleg az anarchista Bakunyin az útmutatója; meg kívánja szüntetni az állami szervezeti formából adódó kényszert egy olyan társadalom javára, amely a szabad elhatározásból eredő kölcsönös segítségre helyezi alapelveit. Az 1967-ben általa alapított Német Egyetemista Párt programnyilatkozata például az egyesített és fegyvermentes Európáért, továbbá a jogrendszer, a művelődés és a közgazdaság önkormányzatáért száll síkra azoknak a tételeknek az alapján, melyeket Steiner fektetett le az első világháborút követő nehéz esztendőkből. Steiner népi államának víziójában az egyenlőség eszménye lebeg. Az egyenlőség viszont csak úgy szavatolható, ha az állam lemond a gazdasági vállalkozásról, s az egyéneket teszi érdekeltté a természetben, az elosztásban és a fogyasztásban. A lélek szabadsága, az egyenlőség elsőbbsége a jogrendszer felett, szövetség a gazdasági életben; a francia forradalom ideáljainak Steiner által meghirdetett — jóval reálisabb keretek közé vetített — üdőszerűsítése egyben Beuys szociálpolitikájának kiindulópontja. Ő persze elsősorban a kreativitásra apellál. Az egyedüli forradalmi erő az emberi kreativitás, mondja 1971-ben, majd továbbmegy: az egyedüli forradalmi erőt a művészet képviseli. Kiindulópontja a következő: a művészet egyenlő az emberrel, egyenlő a kreativitással, egyenlő a szabadsággal. Minden ember kreatív, ennél fogva szabad is. A szabadság és a kreativitás megteremti számára az önmeghatározás, az önformálás és az önváltoztatás lehetőségét, ami minden emberi teremtmény legmagasabb célja.

1971 folyamán Beuys kidolgozza a közvetlen demokrácia stratégiáját, melynek a szabadság, annak a lehetősége az előfeltétele, hogy minden ember a maga teljességében valósítsa meg önmagát, tulajdon személyiségét. Csupán a kreatív ember képes a történelem megváltoztatására és cselekvő erejének forradalmi célokra való felhasználására, szögezi le. A szabad, demokratikus társadalom eszményét új művészeti kategóriává emeli, minék szellemében kijelenti: a művészet koncepciója antropológiai értelemben szociális architektúrává minősül át. A szociális architektúra vagy szociális plasztika fogalma a hetvenes évek első felében kibontakozó elméleti munkáiban egyre nagyobb létjogosultságot nyer. Ennek a gondolatmenetnek az essenciája, hogy maga a társadalom is műalkotás, szociális szoborszerűség: „Igen, ez a képesség, hogy szabadságot teremtsünk, majd nagyobb és mind nagyobb szabadságot, s ezt tegyük meg irányító erőnek, hogy ezzel a társadalom romlott organizációs formáit átalakítsuk — valójában ez lenne a méltányos »politika«. Tisztázni kell, hogy a szabadságtermelés alapvető termelési eszköz, ami a jogtermelést és a szociális termelést is meghatározza. Ily módon mind a művészetfogalom — mint mindenkire kiterjedő és a társadalom összes erőterében érvényesülő kreativitás —, mind a gazdaságfogalom mindezekben az erőterekben totálissá válna.”

A cselekvő, kreatív egyéni tudat esélyét a folytonos önszembesítés kockázatában látja. Világképe mélyen emberi, humánus, ez a világkép azonban nem szakad el az ősi forrásoktól, nem tépi fel eredetének gyökereit. A megtett út nem merülhet homályba, hiszen benne van összes jövőviziónk nagy esélye.