

A neoavantgárd (kelet-közép-európai tükrében) Bevezető

A *Helikon* jelen számában az újabb keletű neoavantgárd-kutatásokat és -konceptiókat igyekszünk összefoglalni, valamint példák, esetek során keresztül, a praxis felől próbáljuk bemutatni ezek hatókörét, működőképességét. A bevezetőn kívül, amelyben a neoavantgárd jelensége körüli, jórészt ismert vitát elevenítjük fel (mennyire tekinthető önálló, és főként, valódi értéket képviselő irányzatnak a neoavantgárd), a törzsanyag a kelet-közép-európai kontextust, illetve az ebben a közegben született (élet)műveket mutatja be. Nem csupán esetleges közelségük okán tartanak ezek számot érdeklődésünkre, hanem azért is, mert sokszor kihívást jelentenek a Bürger-féle neoavantgárd-konceptió néhány negatív értékeivel szemben. Ebben a sajátos kontextusban ugyanis nem merülhet fel vádként, hogy a neoavantgardisták tevékenysége ne jelentett volna lázadást, ne lett volna számos esetben politikai tétje, hogy kizárólag esztétikai transzgressziót követtek volna el, ekként – a közönség hozzászokásával – intézményesítve a művészetet. Az akciók politikai súlya a szocialista közegben minden bizonnyal kétszeresen megvolt a feminista jellegű performanszokban, fotókban vagy szöveges művészi teljesítményekben is. Az első tanulmányban Fenyő Dániel ugyancsak a történeti és a neoavantgárd folytonosságának és értékelésének kérdését feszegeti, de alapvetően magyar keretben, és annak a sajátosságának a fényében, ahogy Kassák Lajos és Tamkó Sirtó Károly maguk is keretezték és alakították ezt a folyamatot. Agnieszka Karpowicz egy lódz-i neoavantgárd művész, festő, költő-író, performer, zenész és intermédia művész, Jery Zachary otthoni archívumát mutatja be, amely az 1970-es években kialakult conceptualista irányzat és szamizdatművészet kései megvalósulásaként jellemezhető. A következő tanulmányban Balázs Imre József Vitéz Györgynek, az emigráns körök fontos szerzőjének, az *Arkánium* című amerikai folyóirat szerkesztőjének a portréját vázolja fel, s költészetének az avantgárd hagyományhoz való viszonyát vizsgálja. Orcsik Roland tanulmánya a jugoszláv neoavantgárd főbb vonásait tárja elénk horvát, szerb és szlovén példák alapján. Kürti Emese Ladik Katalin transzregionális együttműködéseiről ír emancipációs, kritikai és kortárs feminista szemzőgből. Ladányi István írása az újvidéki *Új Symposion* folyóirat 1971 májusától 1972 augusztusáig tartó időszakát nézi át vizuális szempontból, amikor Szombathy Bálint volt a lap tervezőgrafikusa. Havasréti József cikke Erdély

Miklós két kritikáját elemzi: mindkét írás látszólag a szürrealista Bálint Endre 1959-es fotómontážsaival foglalkozik, bennük azonban a szerző inkább saját esztétikai nézeteit fejti ki. Új, *Műhelyvita* című rovatunkban Müllner András ír Kóhalmi Péter Erdély-monográfiájáról.

Jelen számunkat FÖLDES GYÖRGYI szerkesztette.

The neo-avant-garde (in the mirror of Central and Eastern Europe)

Introduction

In this issue of *Helikon*, we try to summarize recent neo-avant-garde research and concepts, and to illustrate their scope and functionality through examples and cases from a practical perspective. Apart from the introduction, in which we will revisit the very well known debate surrounding the phenomenon of the neo-avant-garde (to what extent the neo-avant-garde can be considered an independent movement of real value), the main body of the volume will present the Central and Eastern European context and the works produced in this context. They are of interest not only because of their possible proximity to us, but also because they often pose a challenge to some of the negative values of Bürger's conception of the neo-avant-garde. In this particular context, it is impossible to accuse the neo-avant-gardists of not having been rebellious, of not having had a political stake in many cases, of having committed a purely aesthetic transgression, thus institutionalising art. In the socialist milieu, the political significance of actions was certainly doubled in feminist performances, photographs or textual artistic achievements. In the first paper, Dániel Fenyő also poses a question about the continuity and evaluation of the historical and the neo-avant-garde, but in a Hungarian framework and in the light of the specific way Lajos Kassák and Károly Tamkó Sirató framed and formed this process. Agnieszka Karpowicz presents the home archive of Jery Zachary, a neo-avant-garde artist, painter, poet-writer, performer, musician and inter-media artist from Łódź, which can be described as a late realisation of the conceptualist movement and the samizdat art of the 1970s. In the next essay, Imre József Balázs sketches a portrait of György Vitéz, an important author in the émigré circles and editor of the American journal *Arkánum*, and examines the relationship of his poetry to the avant-garde tradition. Roland Orcsik's essay examines the main features of the Yugoslav neo-avant-garde, referring to Croatian, Serbian and Slovenian examples. Emese Kürti writes on Katalin Ladik's transregional collaborations from an emancipatory, critical and contemporary feminist perspective. István Ladányi's article explores from a visual perspective the period from May 1971 to August 1972 of the *Új Symposion* magazine in Novi Sad, when Bálint Szombathy was the magazine's graphic designer. József Havasréti's paper

analyses two critiques by Miklós Erdély: both are concerned with the surrealist photomontages of Endre Bálint from 1959, however in them the author expresses his own aesthetic views. In our new *Workshop debate* section, András Müllner writes on Péter Kőhalmi's monograph on Miklós Erdély.

This issue was edited by GYÖRGYI FÖLDES.

La néo-avant-garde (dans le miroir de l'Europe centrale et orientale) Introduction

Dans ce numéro de la revue *Helikon*, nous essayons de résumer les recherches et les concepts récents de la néo-avant-garde et d'illustrer leur portée et leur fonctionnalité à l'aide d'exemples dans une perspective pratique. Outre l'introduction, dans laquelle le débat largement connu autour du phénomène de la néo-avant-garde (dans quelle mesure la néo-avant-garde peut-elle être considérée comme un mouvement indépendant de valeur réelle) est réexaminé, le corps principal du volume présente le contexte de l'Europe centrale et de l'Est et les œuvres produites dans ce contexte. Celles-ci sont d'intérêt non seulement en raison de leur proximité, mais aussi parce qu'elles remettent souvent en question certaines des valeurs négatives que comporte le concept de néo-avant-garde de Bürger. Dans ce contexte particulier, il est impossible d'accuser les néo-avant-gardistes de ne pas avoir été rebelles, de ne pas avoir eu d'enjeu politique dans de nombreux cas, ou encore d'avoir commis une transgression purement esthétique, institutionnalisant ainsi l'art. Le sens politique des actions en milieu socialiste s'est certainement doublé dans les performances, photographies ou réalisations artistiques textuelles féministes. Dans le premier article, Dániel Fenyő aborde également la question de la continuité et de l'évaluation de l'avant-garde historique et celle de la néo-avant-garde, mais dans un cadre fondamentalement hongrois et à la lumière de la spécificité de la manière dont Lajos Kassák et Károly Tamkó Sirató ont encadré et formé ce processus. Agnieszka Karpowicz présente les archives personnelles de Jery Zachary, un artiste néo-avant-garde, peintre, poète-écrivain, performeur, musicien et artiste multimédia de Łódź, que l'on peut décrire comme une réalisation tardive du mouvement conceptuel et de l'art samizdat des années 1970. Dans l'essai suivant, Imre József Balázs esquisse un portrait de György Vitéz, auteur important des cercles d'émigrés et éditeur de la revue américaine *Arkánium*, et examine la relation de sa poésie avec la tradition de l'avant-garde. Dans son essai, Roland Orcsik examine les principales caractéristiques de la néo-avant-garde yougoslave, en s'appuyant sur des exemples croates, serbes et slovènes. Emese Kürti écrit sur les collaborations transrégionales de Katalin Ladik d'un point de vue émancipatoire, critique et féministe. L'article d'István Ladányi porte sur la période de mai 1971 à août

1972, lorsque Bálint Szombathy était le graphiste du magazine *Új Symposion* à Novi Sad. L'article de József Havasréti analyse deux critiques de Miklós Erdély: toutes deux semblent traiter des photomontages surréalistes d'Endre Bálint en 1959, cependant l'auteur y exprime ses propres points de vue esthétiques. Dans notre nouvelle rubrique *Débat d'atelier*, András Müllner parle de la monographie de Péter Kőhalmi sur Miklós Erdély.

Ce numéro a été dirigé par GYÖRGYI FÖLDES.

TANULMÁNYOK

FÖLDES GYÖRGYI

A neoavantgárd (kelet-közép-európai tükörben)

Bevezető

foldes.gyorgyi@abtk.hu
ORCID: 0000-0002-2604-5800

HELIKON

The Neo-Avant-Garde (in the Mirror of Central and Eastern Europe) Introduction

Abstract

On the one hand, the introduction recalls the widely known debate surrounding the phenomenon of the neo-avant-garde (to what extent the neo-avant-garde can be considered an independent movement, and in particular, if it is a movement of real value). It also shows that works from the Central and Eastern European context, and from female art, often challenge some of the (negative) arguments of the neo-avant-garde 'debate', namely that the neo-avant-garde has given up the most important principles of its predecessor, the historical avant-garde: the rejection of institutionalism, the desire to reconcile life and art, and real subversiveness.

Keywords: neo-avant-gard, historical avant-garde, anti-institutionalism, subversiveness, Peter Bürger, Hal Foster

Helikon 71 (2025) 2
DOI: 10.57226/Hel.2025.2.1

A *Helikon* jelen számában az újabb keletű neoavantgárd-kutatásokat és -konceptiókat igyekszünk összefoglalni, valamint példák, esetek során keresztül, a praxis felől próbáljuk bemutatni ezek hatókörét, működőképességét. A bevezetón kívül, amelyben a neoavantgárd jelensége körüli, jórészt ismert vitát elevenítjük fel (mennyire tekinthető önálló, és főként, valódi értéket képviselő irányzatnak a neoavantgárd), a törzssanyag a kelet-közép-európai kontextust, illetve ebben a közegben született (élet)műveket mutatja be. Nem csupán esetleges közelségük okán tartanak ezek számot érdeklődésünkre, hanem azért is, mert – mint látni fogjuk – sokszor kihívást jelentenek a neoavantgárd „vita” néhány (negatív) érvével szemben, mármint hogy a neoavantgárd feladta volna elődjének, a történeti avantgárdnak legfontosabb elveit: az intézményesség-ellenességet, az élet és a művészet összeegyeztetésének szándékát, a valódi szubverzivitást.

VITA/VITÁK A NEOAVANTGÁRD KÖRÜL

Az első neoavantgárd művek, szereplők feltűnése óta – igaz, akkor még nem igazán nevezték így a jelenséget, inkább például neoadának vagy egy adott társulás külön nevét viselte (többek között: Bécsi Csoport) – folyamatosan merültek fel kérdések, sőt nem egyszer kifogások vele kapcsolatban. Létezik, létezett-e neoavantgárd önálló, autonóm irányzatként? Vagy az avantgárd meghosszabbítása, továbbélése lenne-e? S mint ilyen, éppen lényegét veszített utánpótlás volna-e vagy saját esztétikával rendelkező, innovatív újításokat hozó irány?¹

Ugyan az úgynevezett „neoavantgárd-vitát” már többször feldolgozták,² vagy legalábbis beszámoltak egyes fázisairól, itt összegzőképpen mégis érdemes feleleveníteni, bemutatni az egyes gondolatmeneteket, pro és kontra. (A *vita* szót azért érdemes idézőjelbe tenni, mert valójában nem élénk eszme-

¹ Az itt felvonultatott szempontoktól független, történeti jellegű megközelítés: KAPPANYOS András, „Másodszorra elvesz az első? A »klasszikus« avantgárd és a neoavantgárd közötti kontinuitás kérdéséhez”, *Palócföld* 55, 3. sz. (2009): 68–74.

² Részleteiben hivatkozott rá például: David Hopkins, Bart Vervaeck, Emilia Borowska, a jelen lapszámban Fenyő Dániel. David HOPKINS, „Introduction”, in *Neo-Avant-Garde*, szerk. David HOPKINS, *Avant-Garde Critical Studies* 20, 1–15 (Amsterdam–New York, Rodopi–Brill, 2006); Emilia BOROWSKA, *The Politics of Kathy Acker: Revolution and the Avant-Garde* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019), 33–36; ENAG – European Neo-Avant-Garde Collective, „Introduction: Neo-Avant-Garde, Why Bother?”, in *Neo-Avant-Gardes: Post-War Literary Experiments Across Borders*, szerk. Bart VERVAECK, 1–30 (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021); Nicolas HEIMENDINGER, *Avant-gardes et postmodernisme: La réception de*

csereként működött, inkább arról van szó, hogy több évtizeden keresztül érkeztek megszólalások a neoavantgárd értékességére vonatkozóan, és a hozzászólók mind Peter Bürger fontos írására hivatkoztak így vagy úgy – majd erre Bürger is válaszolt később.) A vita alappilléret tehát Peter Bürger marxista szempontrendszerű kritikája adta (*Theory of the Avant-Garde*, 1974),³ amely aztán hosszú ideig meghatározó volt a histográfiai diskurzus számára, s a neoavantgárd megítélését meglehetősen negatív irányban befolyásolta, szemben a történeti avantgárd egyértelmű felértékelésével.

Bürger szerint a század első felének avantgárdjában még valóban megvolt a lázadás potenciálja: a művészetet a mindennapi életbe igyekezett beolvasztani, s nagy vonalakban a politikára alapozta – igaz, ez nem azt jelenti, hogy praktikus műveket akart volna létrehozni egyértelmű politikai mondanivalóval, inkább az esztétikai tapasztalatot igyekezett ötvözni a realitással oly módon, hogy a mű kész legyen a mindennapi élet átalakítására. Ezzel párhuzamosan az avantgárd mű támadást indított a művészet intézményesítése ellen is. E szándékokat illetően azonban – összegez Bürger – végül elbukott, nem sikerült megszüntetnie a művészetet és az életet elválasztó határt, és a művészet intézményjellegét sem tudta felszámolni. Később transzgresszív és szubverzív módszereit fokozatosan átvette a kommersziális kultúraipar, az innovációkra érzékeny kapitalista piac, amelynek az avantgárd második világháború utáni verziója, a neoavantgárd egész egyszerűen behódolt, az ekkori művészet ugyanis azért támaszkodott a történeti avantgárdra és annak már elfogadott technikáira, hogy ezáltal legitimizálja saját művészetét, és divatossá tegye azt, csábítónak tűnjön a fogyasztók számára. Arra hivatkozva, hogy a neoavantgárd bevonult a múzeumokba és a galériákba, Bürger arra jutott, hogy ez a lázadás már nem autentikus, s a forradalmi éthosz kiiktatásával intézményszerűsült a művészet, az alkotások termékstátuszba kerültek minden végiggondoltságuk, kidolgozottságuk ellenére. Bürger interpretációjában tehát a neoavantgárd már eleve is kudarc, így bukása nem tragikus vagy heroikus, mint a második világháború előtti avantgardistáké: nem több cinikus bohózatnál. (A későbbiekben Bürger némileg módosította az álláspontját, Foster és Buchloh kritikáira válaszoló tanulmányában, 2010-ben már elfogadott bizonyos

la théorie de l'avant-garde de Peter Bürger dans la critique d'art américaine, hozzáférés: 2025.05.30, <https://journals.openedition.org/bssg/1214>, <https://doi.org/10.4000/bssg.1222>; a *Helikon* jelen számában: FENYŐ Dániel, „»Ki vágatott még a holnapba így? – Senki!«...”, 212–242.

³ Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde* (Stuttgart: Edition Suhrkamp, 1974). Magyarul: Peter BÜRGER, *Az avantgárd elmélete*, ford. SEREGI Tamás (Szeged: Universitas Szeged, 2010).

ellenvetéseket: itt már nem egyszerűen ismétlésről, hanem visszatérésről beszél, amely adaptálódik kontextusához, ezért képes újat mondani.)⁴

Hasonlóan hangzott Hans Magnus Enzensberger és Octavio Paz nyilatkozata is,⁵ akik ugyancsak a történeti avantgárd értelmetlen és lényegét veszített ismétléseként emlegették a neoavantgárdot. Enzensberger szerint míg a történeti avantgárd számolt a kényszerű bukással, a neoavantgárd, „egyetemi” (*academic*) tudományos zsargonba csomagolva kísérleteit, nem vállal felelősséget akcióiért: például a konkrét költészet képviselői semmit nem találtak ki, amit Marinetti nem valósított már meg, ráadásul obskúrus „tudományos” köntösbe bújtatják műveiket, kiiktatva az esetlegességet, a véletlen szerepét.⁶ Bürger nyomdokaiba lépve Donald Kuspit (*The Cult of The Avant-Garde Artist*, 1993)⁷ – aki pszichológiai megközelítéssel alapvetően terapeutikus hatást tulajdonít az általa értékesnek ítélt művészetnek, sőt, ezt a tulajdonságot tekintti annak legfőbb ismérvének – ugyancsak negatívan ítéli meg a neoavantgárdot. A történeti avantgárd szerinte még kockázatvállaló és lázadó volt, társadalmi korrekcióra, azaz gyógyításra törekedett, viszont a neoavantgárd művészek konceptuális műveiben nyoma sincs efféle intenciónak. A történeti avantgárdhoz képest a neoavantgárd pusztán egy negatív lenyomat, sőt Kuspit egyenesen ironikus életen túli életet vizionál a számára: szerinte ugyanis egy már halott kulturális tradíciót sajátít ki, nekrofil viszonyban van eredeti modelljével. (Tegyük hozzá, Kuspit meglehetősen konzervatív művészetkritikus volt, aki egy későbbi szövegében⁸ már egyenesen a művészet végét diagnosztizálta, amikor banális, üres és stagnáló poszt-artként azonosította az akkor dominánsnak tűnő posztmodern művészetet.)

Rosalind E. Krauss alapvetően már posztmodern perspektívából szemlélte az avantgárdot, ebből a nézőpontból kezelte eredetiségét szkepticizmussal. Pontosabban „örök” eredetiségét, azt az önbizalmat, ahogy újabb és újabb irányzatok és művészek léptek a porondra, és úgy pozicionálták saját tevékenységüket, mintha annak nem lennének előzményei. Krauss ezt a „rács”

⁴ Peter BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde”, *New Literary History* 41, 4. sz. (2010): 695–715.

⁵ Hans Magnus ENZENSBERGER, „Die Aporien der Avantgarde”, in *Einzelheiten II. Poesie und Politik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980), 50–80; Octavio PAZ, *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde* (Cambridge: Massachusetts and London: Harvard University Press, 1991).

⁶ ENZENSBERGER, „Die Aporien der Avantgarde...”, 69.

⁷ Donald KUSPIT, *The Cult of the Avant-Garde Artist* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511624308>.

⁸ Donald KUSPIT, „The End of the Art”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63, 1. sz. (2005): 85–86.

vagy „raszter” alakzattal illusztrálja, amelyet mint egy grafikont, egy új koordinátarendszert kell elképzelnünk, amelyet a történeti mozgalmak vagy aktivisták fektettek le a maguk számára alapként, s ebbe belehelyezkedve mintegy performatív módon beszéltek el a számunkra önnön abszolút eredetiségüket. Egyik művész a másik, egyik generáció a másik után vette át ezt a rácsot, s annak médiumán keresztül – mintha éppen akkor fedezné fel – fejtette ki tevékenységét.⁹

Hal Foster – akit a neoavantgárd legfontosabb teoretikusának szokás tekinteni – kritikával illeti¹⁰ Bürger koncepcióját, mivel szerinte konvencionális történetiség-fogalma miatt túl lineáris fejlődést feltételez. Foster ugyanis a történeti avantgárdot nem egy abszolút kezdetként, eredetként értelmezi, amely csak úgy egyik pillanatról a másikra előtermett a földből, s amelynek értelmetlen, kiüresített ismétlése lenne a neoavantgárd. Pszichoanalitikus fogalmakkal közelíti meg e két irányt, s a visszatérés, a késleltetés és a halasztás (Lacanon keresztül olvasott) freudi terminológiáját mozgósítja a problémát értelmezve – ugyanis a traumaelmélet szerinte alkalmazható kulturális folyamatokra is. Foster központi fogalma az utólagossággal jellemezhető „halasztott cselekvés” (*Nachträglichkeit, deferred action*), ugyanis az avantgárd sokkoló hatását a traumához hasonlítja: mint ahogy egy élettraumát azonnal nem lehet felfogni, megérteni, feldolgozni, csak később, némi idő elteltével, egy avantgárd esemény jelentősége is visszamenőlegesen értelmezhető, azaz a megelőlegezés és későbbi rekonstrukció („megelőlegezett jövők és rekonstruált múltak”)¹¹ viszonyrendszerében alakul. Foster ekként a történeti és a neoavantgárd közötti időbeli cseréről, várakozás és rekonstrukció (vagy: újraértelmezés) összetett kapcsolatáról beszél.

Ennek például éppen az intézményesség elleni támadás tekintetében van jelentősége. Foster szerint ugyanis ezt az eredetileg az avantgárdnak tulajdonított projektet valójában a neoavantgárd vitte el a végsőig. A történeti avantgárd eredetileg az intézményes jellegről explicite nem állított semmit, még legszélsőségesebb képviselői is csupán közvetetten kerültek vele szembe. Rodcsenko inkább csak a konvenciókat kezdte ki, amikor a festészetet a végső stádiumba akarta eljuttatni alapszínekre bontott, egysíkú táblaképeivel, de az

⁹ Rosalind KRAUSS, „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodern Repetition”, *October* 18 (1981): 59–60 DOI: <https://doi.org/10.2307/778410>. Magyarul: Rosalind E. KRAUSS, „Az avantgárd eredetisége”, ford. VAJDOVICH Györgyi, *Enigma* 3 (1994): 88–101. Idézi még: MÜLLNER András, *Neoavantgárd mozaik* (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2023), 69.

¹⁰ Hal FOSTER, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996).

¹¹ FOSTER, *The Return of the Real...*, 29.

intézményekről közvetlenül nem nyilatkozott; Duchamp számára pedig nem az étellel való romantikus kibékülés vagy a művészet teljes tagadása volt a tét, hanem az ezekkel kapcsolatos konvenciók folyamatos tesztelése: azaz az avantgárd gyakorlat (sokféle irányzatával, széttartó elképzeléseivel) Foster szerint a maga korában még nem volt egyértelmű, legjobb esetben is csak „ellentmondásos, mozgékony és dialektikus, sőt rizomatikus” volt. Ráadásul, Bürgernek ellentmondva, úgy érvel, hogy valójában a neoavantgárd (annak is a második hulláma) az, amely kreatív módon foglalkozott az intézményesített művészet jelenségével, s mintegy dekonstruálta vagy szétironizálta azt. (Foster ugyanis nem osztotta Bürger egységes, homogén koncepcióját, úgy gondolta, hogy a neoavantgárdnak két hulláma volt, mármint természetesen Nyugaton: az első, az 1950-es éveké – melyet Rauschenberg és Allan Kaprow művei reprezentálnak –, a második pedig az 1960-as években bontakozott ki, amelyre Buren és Broodthaers említhetők példaként.)¹²

Foster így ír: „ezek a fejlemények a kritikai játék új tereit hozták létre, és az intézmény elemzésének új módzatait indították el. Az avantgárdnak ez az esztétikai formák, kulturális-politikai stratégiák és társadalmi pozíciók tekintetében történő átdolgozása pedig – legalábbis az elmúlt három évtizedben – a művészet és a kritika legfontosabb projektjének bizonyult.” (Ugyanakkor – Bürgertől eltérően – Foster nem normatív, egyszerűen csak rámutat, hogy „a kritikai elmélet az innovatív művészet velejárója, és hogy az esztétika viszonylagos autonómiája kritikai erőforrás lehet”).¹³

A továbbiakban több teoretikus vitte tovább Foster gondolatmenetét. Buchloh – a baloldali kritikával szemben – eleve sem kizárólagos elkülönülést, hanem dialektikus mozgást feltételezett a művészi alkotás és a kultúripar tevékenysége között, illetve rámutatott, hogy Bürger túlságosan egységesítette az amúgy is széttartó, és roppant színes elképzeléseket felvonultató történeti avantgárd – eredetileg: kubista, futurista, dadaista, szürrealista, expresszionista irányzatok – törekvéseit.¹⁴ Dietrich Scheunemann (*From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde*)¹⁵ ugyancsak árnyalni igyekezett Bürger állításait: ő a benjamini „konstelláció”-fogalom-

¹² Uo., 20.

¹³ Uo., 21–22.

¹⁴ Benjamin BUCHLOH, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003).

¹⁵ Dietrich SCHEUNEMANN, „From Collage to the Multiple. On the Genealogy of Avant-Garde and Neo-Avant-Garde”, in *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde*, szerk. Dietrich SCHEUNEMANN, *Avant-Garde Critical Studies* 17, 15–48 (Leiden: Brill, 2005) DOI: https://doi.org/10.1163/9789401202589_003.

mal világította meg a történeti avantgárd és a neoavantgárd viszonyát. Azaz nem egyszerűen egy korábbi (pozitív értékű) jelenség (negatív) ismétléséről van szó szerint, hanem egy olyan „konstellációról”, amelyet egy korszak egy előbbivel alkot: a neoavantgárd egyszerre ragadja meg, érti meg a történeti avantgárdot, valamint saját magát, s ebből új helyzet áll elő.¹⁶

Scheunemann hangsúlyozza a történeti izmusok törekvéseinek szétartó voltát, azaz felhívja a figyelmet arra, hogy míg a korai irányzatok a fotografikus reprodukció előretörésével szemben dolgoztak ki ellenstratégiákat, és a művészet mimetikus jellegét óhajtották megszüntetni, a dadaizmusnak és a szürrealizmusnak ez már nem volt tétje. Ráadásul a művészetnek az élet gyakorlatba való visszaintegrálásának kísérlete sem volt elterjedt széles körben, csak az orosz avantgárdra jellemző par excellence módon, ahol a programadó írásokban természetes módon mutatkozott szándék az új társadalom átalakítására¹⁷ Azonban – és gondolatmenetének ez a tendencia képezi alapját, szemben például Bürger koncepciójával – ő Duchamp ready made-jeit és a berlini dadaisták által kifejlesztett fotómontázs technikáit tartja a történeti avantgárd legjelentősebb fejleményének (utóbbi éppen kihasználta a fotónak mint új médiumnak a lehetőségeit, és nem szembement vele, mint például a kubista alkotók). Scheunemann – e téren is Benjamin által ihletett¹⁸ – véleménye szerint:

Duchamp readymade-jei és a berlini dadaisták fotómontázsai az avantgárd lázadás csúcsát jelentik a művészetekben. Az iparilag előállított tárgyak és a tömegesen előállított, előre feldolgozott képek készítése új anyagi alapot adott a művészeti termelésnek, és egy olyan síkra emelte azt, ahol már nem állt szemben az élet más szféráira jellemző eljárásokkal, hanem kommunikált velük. Ennek a gyakorlatnak nagy jelentőségű következményei voltak. Olyan régóta őrzött esztétikai kategóriák, mint a művészi alkotás eredetisége, egyedisége és autonómiája, az egyéni

¹⁶ Uo., 37.

¹⁷ Scheunemann itt nyilvánvalóan a konstruktivizmusra gondol, de az ezért más országokban is működött, nem csak Oroszországban.

¹⁸ Walter BENJAMIN, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936), in Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften I.2.*, szerk. Rolf TIEDEMANN és Hermann SCHWEPPEHÄUSER, 471–508 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980). Magyarul: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”, ford. KURUCZ Andrea, in Walter BENJAMIN, *Kommentár és prófécia*, 301–334, 386–394 (Budapest: Gondolat, 1969); vagy: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, KURUCZ Andrea új fordítását átdolgozta: MÉLYI József, hozzáférés: 2025.05.26, http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html

ecsetvonás és a kézzel alkotott művek értéke, a kreativitás hagyományos eszméje és minden művészet alapvető mimetikus funkciója radikálisan megkérdőjeleződtek.¹⁹

Szerinte ezek a kísérletek azok, amelyek igazán továbbmutatnak a jövő felé, és a neoavantgárd törekvések irányába is. Scheunemann itt párhuzamot von ezen műtípusok, főként a ready made, illetve Warhol pop art képei között. Ugyanakkor a Warhol-képek kettős természetére is rámutat: egyfelől a sokszorosítás tényét Warhol rendkívül hangsúlyossá teszi a fotográfiai eredettel, illetve a forrásanyag újra és újra történő sorozatosításával, a „futósza-laghatással”, másfelől viszont arra is ügyel, hogy a kézi alkotás se iktatódjék teljesen ki a műből: „A színeknek a kép egyes területeire történő durva felvitelével, valamint a kép élességének és az esetleges lenyomat »feketétének« variálásával a képek megőrizték a kézzel készített minőségének árnyalatát.”²⁰ A Warhol-életmű mérlege: a kép aurájának, egyediségének teljes megszüntetése és a szitanyomás mint technológia elfogadtatása, amellyel – ahogy Richter mondta – Warhol a művészetben örök időkre legitimálta a mechanikus-ság kategóriáját.

Scheunemann ennek megfelelően a technológiai vívmányokra adott sajátos, dialektikus válaszként is érti a neoavantgárdot, mármint hogy a materiális, illetve a technikai/technológiai újdonságok a művészet mimetikus funkcióját erősítik, ugyanakkor mint művészeti eszközök összekapcsolódnak más, nem a mimetikus ábrázolás felé mutató technikákkal is:

Legjobb pillanataiban a neoavantgárd egy elveszett gyakorlatot sajátított ki és emelt új szintre, ahol a ready made képek és a kézi festészet formái, a fotó és a mechanikus nyomtatási eljárások könnyen kommunikálnak egymással a képek előállítása során. Az avantgárd jövője és az avantgárd mint „folyamatban lévő”, bár megszakított projekt státusza szempontjából ez a kommunikáció jó előjel. A műalkotás autonómiájának látszata azonban végleg eltűnt.²¹

¹⁹ SCHEUNEMANN, „From Collage to the Multiple...”, 30.

²⁰ Uo., 41.

²¹ Uo., 44.

MI TEHÁT A NEOAVANTGÁRD?

Fektessek le tehát azokat a kritériumokat, amelyeket az Edinburgh University Pressnél 2021-ben megjelentetett *Neo-Avant-Gardes. Post-War Literary Experiments Across Borders* című, több mint négyszáz oldalas tanulmánykötet előszavában ajánlanak a neoavantgárd munkacsoport (ENAG, European Neo-Avant-Garde Collective) tagjai, és amelyeket nagy vonalakban elfogadhatónak vélünk a jelen válogatásunk számára is. Először is érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy a neoavantgárd kifejezést a könyv címében többes számban használja (*neo-avant-gardes*), amint a bevezető szövegében gyakran a történeti avantgárdot is (*avant-gardes*). Azaz ugyanúgy többféle – akár bizonyos sajátosságokat tekintve egymással inkompatibilis művészeti elképzelésekre, koncepciókra támaszkodó – izmusokra osztódó, némileg széttartó jelenségnek tekinti a vizsgálat tárgyát, mint a háború előtti előzményt: Zero, Fluxus, *arte povera*, minimal art, neoszürrealizmus, pop art, *nouveau réalisme*, neodadaizmus, konceptuális művészet, performanszművészet, happeningek, body art, mindez mind bevonható a neoavantgárd(izmusok) ernyője alá.

A könyv előszavában a Bürger-féle általános értékítélet- és előítélet-alkotás nélkül, s alapvetően az irodalomhoz kötődő (noha gyakran kétségkívül intergenerikus és intermedialis természetű) művek kerülnek szóba. Ezek jellemzői a következőképpen összegezhetők: a neoavantgárd gyakran kritikával illeti, támadja a mimetikus alapokon nyugvó, illetve az egyediséget és kreativitást előtérbe helyező esztétikát, s ennek jegyében hajlamos radikális formai megoldásokra; tétje technikai, anyagi és formai értelemben véve experimentális jellegű műalkotás létrehozása, s ennek megfelelően előszeretettel nyúl a kollázs, a montázs, a ready-made már az avantgárdban is alkalmazott technikáihoz; ezek az eljárások antinaturalisztikusnak tekinthető anyagi, stilisztikai vagy narratív eszközöket foglalnak magukban, vagy éppen transzgresszívek (kulturális, esztétikai vagy erkölcsi határokat hágnak át); a kísérletezés a szöveg, az olvasó és a kontextust közötti viszonyrendszerben jön létre, s a következőkben valósulhat meg: radikálisan szokatlan nyelvezet és stílus, szétesett vagy szétagolt szintakszis, abszolút metaforák halmozása, a szemantikai mezők ütköztetése, valamint a montázs és kollázs gyakori használata, ready made beépítése, aleatorikus kompozíciós technikák kihasználása, algoritmikus szövegalkotás, az absztrakció végsőkéig való fokozása. Ezen kívül az ENAG csoport arra is felhívja a figyelmet, mintegy reagálva Bürger kritikájára, hogy a neoavantgárd is törekszik – a saját körülményei mellett, az aktuális kontextus-

ban – a művészetnek az életbe való integrálására (akár csak ismeretelméleti vonatkozásban) és a művészet intézményességéből való kilépésre:

A neoavantgárd irodalmi művei ráadásul gyakran keverik az esztétikait az episztemológiai szándékokkal, így próbálják finomítani és aktualizálni azt a tendenciát, amely már a történeti avantgárdban is jelen volt, s amelyet Bürger úgy jellemzett, mint „művészetén kívüli hatásra” való törekvést és ellenállást a „belső”, intézményesített esztétikai jelenséggé való átalakulással szemben.²²

Mindezzel összefüggésben pedig – részint az adornói koncepcióra hivatkozva – az esztétikai, formai dimenziók, illetve a társadalmi, politikai vonatkozások szétválaszthatatlanságát hangsúlyozza, amit a neoavantgárd tekintetében különösen revelatívnek tart.

A neoavantgárd produkciók (akciók, happeningek és performanszok, vagy az ezekkel rokon, ezekkel határos művek) sajátosságaiként pedig itt érdemes felidézni – hiszen épp a már utalt vitában adhatnak érvet a neoavantgárd létjogosultságára – Paolo Bianchi ún. LKW (*LebensKunstWerk*) koncepcióját,²³ mely alapján a neoavantgárd szubkultúra és teljesítményei úgy is értelmezhetők mint az életvilág és a művészet határainak felszámolási kísérletei, amelyek között felfedezhetjük a tiltakozás, kulturális ellenszegülés jelentéseit is. (Az LKW fogalma, megközelítésmódja egyaránt vonatkoztatható az olyan jelenségekre, mint az életstílus és művészet közötti kölcsönhatások, továbbá az életvilág, a biográfia és a személyiség elemeinek művészi stilizálása is).²⁴ Mint látni fogjuk, ez az aspektus éppen a kelet-közép-európai környezetben, a valahai szocialista blokk erősen demokráciahiányos országaiban volt különösen fontos, noha feltétlenül érvényesült a (geopolitikai értelemben vett) másik oldalon is.

Itt jegyezhetjük meg, hogy a 20. század rendkívüli mértékben felgyorsult technikai-technológiai fejlődése is hozott számos olyan újítást, amelyek lehetővé tették a kísérletek kiszélesítését, és egyáltalán, az intermedialitás olyan magasabb fokozatba való kapcsolását, amely minden eddiginél szubverzívebben rákérdezett egyfelől az egyes művészeti területek mibenlétére, fogalmának problémamentességére, mint ahogy megrengette az alkotó szubjektum

²² ENAG, „Introduction...”, 17.

²³ Paolo BIANCHI, „Das LKW – Von Gesamtkunstwerk zum Lebenskunstwerk oder ästhetisches Leben als Selbstversuch”, *Kunstforum International* 142 (1998): 50–61.

²⁴ Lásd: HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek...*, 22.

feltételezésének létjogosultságát is (például a digitális, algoritmusokon alapuló művészet – irodalom, képzőművészet stb. – létrejöttével). Többek között hivatkozhatunk itt Nagy Pál – Papp Tibor közreműködésével készült – *Az irodalom új műfjai* című, a neoavantgárd fő csapásirányához képest viszonylag későinek számító könyvére,²⁵ amely a fő különbséget a viszonylag folytonosnak mutakozó avantgárd és neoavantgárd művészetek között²⁶ főként mintha a rendelkezésre álló eszközökben, médiumokban határozná meg: az új irodalomnak ugyanis új lehetőségeket kínál a technikai fejlődés. Az irodalmat – amelynek rendkívül kitágított értelmű fogalmába beletartozik a konkrét költészet, a hangzó költészet, a művészkönyv, a mail-art, sőt a performanszok egy jelentős része is – az „elektronikus korban” olyan multi-, illetve intermedialis jelenségnek tekintí, amelyben például nem csupán a vizualitás integrálása a szövegtestbe vagy az auditív dimenzió felerősítése, sőt, akár kizárólagossá tétele a diszkurzív értelem rovására lesz lehetségessé, mint a történeti avantgárdban (lásd: képversek és fónikus költemények), hanem mindezeknek videóra rögzítése (és manipulálása) vagy számítógépes feldolgozása, alakítása is – sőt algoritmusok írásával, a kezdő adatok betáplálásával (például szavak, versformák) maga a komputer is képes lesz művek létrehozására: mindez a műalkotás aleatorikus és/vagy efemer jellegét is segítheti.

A KELET-KÖZÉP-EURÓPAI FEJLEMÉNYEK – A BÜRGERI KONCEPCIÓ SZAKÍTÓPRÓBÁJA

A kelet-közép-európai fejlemények minden bizonnyal azért is külön tárgyalhatók (vagy éppen: tárgyalandók), mert ebben az esetben a bürgeri kritika teljes egészében – még saját szempontrendszere alapján is – megdőlni látszik. Ebben a sajátos kontextusban ugyanis még a legszigorúbb ítések sem vélekedhet úgy, hogy a neoavantgardisták tevékenysége általában ne jelentett volna lázadást, ne lett volna számos esetben politikai tétje,²⁷ hogy kizárólag esztétikai transzgressziót követtek volna el, ekként – a közönség hozzászokásával – intézményesítve a művészetet. Hiszen a kelet-közép-európai neoavant-

²⁵ NAGY Pál, *Az irodalom új műfjai* (Budapest: ELTE BTK Irodalomtörténeti Intézet–Magyar Műhely, 1995).

²⁶ Egyébként a szerző mintha majdnem tökéletes folytonosságot látna a történeti avantgárd és a neoavantgárd egyes műfjai/teljesítményei között.

²⁷ Természetesen voltak olyan alkotók, csoportosulások is, ahol nem jelentkezett a társadalmiasság politikai ígéje, sőt olykor ezt vissza is utasították, mint a „transzavantgárdhoz” sorolt szerzők.

gárd nemcsak a konvencionális esztétikai határokat feszegette, hanem olykor – közvetlenül vagy indirekt módon – megkérdőjelezte autoriter állam társadalmi és politikai berendezkedését is, valamint – különböző, a nyelvet érintő vagy tematikai technikákat felhasználva – igyekezett is kijátszani vagy áthágni annak szabályrendszerét.²⁸ A Ludwig Múzeum, a Római Magyar Akadémia és a római Palazzo delle Esposizioni közös, 2020-as kiállításának kurátorai ezért is választották a neoavantgárd magyar művészeit bemutató tárlatuk számára *Az áthágás technikái. Felforgató gyakorlatok a batvanas-betvenes évek magyar neoavantgárdjában* címet: a kelet-közép-európai neoavantgárd praxis fő eszközeit – a testet, a nyelvet, valamint az utcai/természeti környezetet – ugyanis a transzgresszió, a szabályszegés eszközének tekintették, amelyek segítségével szembe lehetett helyezkedni a korszak erős, olykor diktatórikus szabályrendszerével, a cenzúrával, a megfigyeléssel és a szabadságkorlátozással – ami amúgy művészi értelemben rendkívül termékenynek bizonyult, hiszen párhuzamos világok, utópiák, disztópiák és képzeletbeli területek megteremtését eredményezte. E korszak és régió neoavantgárd törekvéseinek sajátos megoldásai voltak a hatalmi és az ideológiát megtestesítő szimbólumok (a vörös csillag, a sarló és kalapács, a macskakő) kisajátítása, illetve a bürokratikus rendszer kritikája, kisszerűségének felmutatása a szubverzív művészi megnyilvánulásoknak köszönhetően. Ez megvalósulhatott mindenféle műfajban vagy műfaji kereszteződéseknél. Máshol Orcsik Roland felhívja a figyelmet arra is,²⁹ hogy a korszakban ugyan a neoavantgárd az állami szocializmus és a szocreál esztétika kritikájaként jelent meg, ám beállítottsága többnyire baloldali volt, az újbaldalt képviselte.³⁰

²⁸ A Ludwig Múzeum és a Római Magyar Akadémia 2020-as kiállítása a római Palazzo delle Esposizioniban: *Az áthágás technikái: Felforgató gyakorlatok a batvanas-betvenes évek magyar neoavantgárdjában*. A kiállított művészek: Attalai Gábor, Baranyay András, Beke László, Csiky Tibor, Drozdik Orsolya, Ficsek Ferenc, Galántai György, Gellér B. István, Gulyás Gyula, Hajas Tibor, Halász Károly, Haris László, Károlyi Zsigmond, Kele Judit, Ladik Katalin, Lakner László, Maurer Dóra, Pauer Gyula, Pinczehelyi Sándor, Szentjóby Tamás, Sziájtó Kálmán, Szilágyi Lenke, Szombathy Bálint, Tót Endre. Kurátorok: Giuseppe Garrera, Készman József, Popovics Viktória és Sebastiano Triulzi.

²⁹ Amint azt Orcsik Roland Ladik Katalin életműve kapcsán jelzi: Roland ORCSIK, „What’s hiding under your covers? Inorganic metaphors by Katalin Ladik”, *Anafora* 2, 1. sz. (2015): 59–75. Az olykor ugyancsak szövetségesnek számító punkkultúra viszont olykor erősen jobboldali volt.

³⁰ Uo. Nyugat-Európában is mutatkoztak olykor antikapitalista szándékok, felforgató erő az egyes művekben, de egyrészt ez kevésbé volt magától értetődő, másrészt kialakult egy párhuzamos intézményrendszer (galériák stb.), amely szabadon működhetett.

Mindehhez kapcsolható a fent idézett LKW-konceptió is, hiszen ezzel összefüggésben érvényesülhetett a neoavantgárd szubkultúrának ez a fajta „minden behatárolást, azonosítást, definíciót kényszeresen kikerülő-kicszelező kulturális attitűdje” is.³¹ E vonulatnak például markáns része volt a politikai konceptualizmus, a szamizdatművészet, de éppenséggel megnyilvánulásai lehettek a különböző akcióművészeti kísérletek, a feminista (a női testet színrevivő) performanszok az egész társadalmat és művészetfelfogást átható patriarchális szemlélet ellenében, az olyasféle „kivonulások” és ellenművészeti rendezvények, mint Magyarországon például Galántai György szervezésében a balatonboglári kápolna kiállításai, az ezekhez kapcsolódó eseményekkel, vagy éppen a lakásszínházak előadásai, a periférián elhelyezkedő művészeti házak – olykor megfigyelt, olykor be is tiltott – alternatív színházi bemutatói, koncertjei, élőfolyóirat-estjei, az értelmiségiek és művészek összejátszása a punk kultúra képviselőivel stb.³² Ez utóbbi jelenséggel kapcsolatban jegyzi meg Havasréti József, hogy a neoavantgárdban megfigyelhető kulturális heteronómia, a stiláris, műfaji, kulturális heterogeneitás igen fontos szerepet játszott a kulturális ellenállás működésében és szerkezetében, példa erre számos neoavantgárd szerveződés (például Magyarországon a Spions együttes, vagy az irodalmárokat és avantgárd művészeket – olykor pedig: punk vagy alternatív zenészeket – tömörítő Fölőspéldány-, illetve Lélegzet-csoportoké), amelyek a kulturális ellenállás, az ellennyilvánosság szerveződésének jellegzetes formáit testesítették meg a korszakban.³³

A nyugati emigráción belüli, amúgy a neoavantgárd művészetben fontos szerepet játszó alkotói csoportok külföldi tevékenysége talán kevésbé releváns e tekintetben, noha semmiképpen nem elhanyagolható jelentőségük a szocialista művészetpolitika alakította szellemi környezet beoltásában külföldi, nyugati példákkal, a néha illegálisan becsempészett képekkel, folyóiratokkal, filmfelvételekkel stb. Valamint fontos szerepet játszottak a strukturalizmusnak, majd a posztstrukturalizmusnak és dekonstrukciónak minden merev ideológiát felbontó gondolati irányzatainak az importjában is.

³¹ HAVASRÉTI József, *Alternatív regiszterek: A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban* (Budapest: Typotext Kiadó, 2006), 23.

³² Ráadásul számos esetben a punkkultúrával való összekapcsolódás párhuzamosan történt az orosz konstruktivizmushoz való visszanyúlással. Ezzel a jelenséggel kapcsolatban lásd: David CROWLEY, „The People of the Future”, in *Notatki z podzemia / Notes from the Underground*, szerk. David CROWLEY és Daniel MUZYCZUK, 158–199 (Łódź: Sztuki Muzeum–London: Koenig Books, 2016).

³³ Uo., 13.

A műalkotás fogalmának kiterjesztése is az esztétikai szemléleten való túllépést bizonyítja, hiszen ez megtörtént mediális értelemben (új technológiák, design, építészet, művészet és ipari termelés, a test és a nyelvi modellek felhasználása), másrészt egzisztenciális értelemben (misztikus tanítások, pszichoterápia), harmadrészt elméleti-politikai értelemben (új baloldal) is.³⁴

Ennél absztraktabb módon megközelítve a kérdést, a neoavantgárd művészet látszólag inkább esztétikai jellegű elemei tételesen is összefüggésbe hozhatók a kelet-közép-európai politikai és társadalmi adottságokkal. Például – mint Havasréti József írja – a gazdasági-kulturális környezetet jellemző hiány motíválta azt a fajta, helyettesítő jellegű kreativitást, amelyet Lévi-Stauss antropológiájának „barkácsolás”-fogalmával (*bricolage*) illusztrálhatunk:³⁵ ez az adott környezetben található, de eredetileg más célt szolgáló elemek sajátos – némileg átértelmező – felhasználását jelenti a hiány pótlására. A barkácsolás a neoavantgárd szubkultúrában alapvetően három területen érvényesült: ide tartozik az (1) identitásbarkácsolás, vagyis hogy az alkotók különböző minták alapján alkotják meg szimbolikus-stilizált személyiségüket, szerepeiket; (2) az a jelenség, amelyet az alkotásfolyamatban és műalkotások konstrukciójában figyelhetünk meg (a töredék, a montázs, a szakítás); (3) továbbá a szubkulturális nyilvánosság formáinak sajátos értelmezése során (szamizdatkultúra, underground filmkultúra stb.).

A neoavantgárd akcióművészet jelenlét-kultúrája is érdekes lehet ebben a vonatkozásban, amely szembeszegülni látszik a nyelvrendszer segítségével, írásban rögzített szabályokkal, normákkal, törvényekkel megalapozott intézményeknek és politikai szisztémának. Igaz, ez ennél azért kicsit bonyolultabb volt: Müllner András például a (magyar) akcionizmus történetét egyszerre magyarázza ezzel a sajátossággal, vagyis a schilleri esztétika szimbólumfelfogásának megfelelő vonásokkal (jelenléten alapuló, pillanatnyi, megismételhetetlen, töredékes jellegű, a valóságban megalapozott, szerves – testies – akciókról van szó), másfelől a montázsszerűségnek mégiscsak megfeleltethető allegorikussággal (auravesztettség, szervetlenséggel, kontextusból kiragadottsággal). Utóbbi megfelel az egyes szereplők azon törekvésének is, hogy mégis nyelvivé tegyék, ismételjék, archiválják e művészeti törekvéseket: hogy forгатókönyvekkel, leírásokkal, kommentárokkal rögzítsék, technikai eszközökkel, azaz fotókkal, filmmel dokumentálják őket, esetleg mechanikus eszközökkel, pecsétek, indigó használatával ismételjék meg.³⁶ De mintha mégis-

³⁴ ORCSIK, „What’s hiding under your covers?...”, 59.

³⁵ HAVASRÉTI, *Alternatív regiszterek...*, 24–25.

³⁶ MÜLLNER, *Neoavantgárd mozaik...*, 41–42.

csak a jelenlétiség forradalmisága lenne az akciók tekintetében a döntő mozzanat. Müllner idézi György Pétert, aki Erdély Miklós „szelíd botrányművészetével” kapcsolatban veti fel,³⁷ vajon nem az volt-e Erdély tényleges szándéka, „hogya a múlékonytságot és múlandóságot – azaz a *csak* az esetleges források – a beszámoló, a kommentárok segítségével történő fennmaradást – vállalva megkerülje és legyőzze azt a mechanikus sokszorosítás révén még őrzött, a létező intézmények által óvott kultúrát, amellyel ő oly nyíltan szembe helyezkedett”.³⁸

FEMINISTA NEOAVANTGÁRD AKCIÓK – DUPLACSAVAR

Az akciók politikai súlya a szocialista közegben minden bizonnyal kétszeresen megvolt a feminista jellegű performanszokban, ezekről készült vagy beállított fotókban vagy akár szöveges művészi teljesítményekben is. Egyrészt ezek a gyakran botrányosnak szánt megnyilvánulások még a nyugati térfélen is viszonylag újszerűek voltak ebben a korszakban (ha nem számolunk például olyan, a történeti avantgárdhoz sorolható női alkotók, mint Leonora Carrington kisebb magánakcióival vagy Elsa von Freytag-Loringhoven sajátos öltözkében való nyilvános megjelenéseivel), tehát nem a korábbi avantgárd mintákat ismételték; másrészt – éppen ezért – kifejezetten szubverzívnek, politikainak és intézményellenesnek bizonyultak még a nyugati társadalmakban is, amennyiben a férfidominanciájú szemlélet és hatalmi leosztás a nyugati társadalmakban is erősen érvényesült. (Utóbbira példák a bécsi akcionizmus keretein belül többek között VALIE EXPORT nyilvános – legtöbbször body art – performanszai, fotói, filmjei, amelyeknek legfontosabb tétje a figyelemfelhívás eszközeként a provokáció volt. De mindezt megfogalmazza szóban is, amikor 1972-es kiáltványában, amelyben a női művészetet a női önmeghatározás médiumaként definiálja – arra hívva fel a nők figyelmét, hogy ragadják magukhoz a szót, változtassák meg a róluk alkotott képet, és a társadalmi megítélésüket. De ugyanígy példa lehet Kathy Acker – nagyrészt, bár nem kizárólag irodalmi – munkássága, aki innovatívan újrapoltizálta és újramate-

³⁷ De ugyanígy megtehetette volna például Hajas Tibor ennél jóval korporálisabb és bizonyos értelemben „agresszívabb” akcióival kapcsolatban is, amelyeket Vető János rendszeresen fotózott.

³⁸ GYÖRGY Péter, „Erdély Miklós – a szelíd botrány művésze”, *Holmi* 4, 8. sz. (1992): 1170–1181, 1177; idézi MÜLLNER, *Neoavantgárd mozaik...*, 125.

rializálta a régi avantgárdot³⁹ másfelől explicit módon beépítette művészetébe a feminista posztstrukturalista kritika – biszexuális – felfogását, valamint kapcsolódott a punkkultúrához is.) A keleti blokkban egy nőművész provokatív tevékenysége duplán implikálhatta a konfrontációt, egyrészt a rendszerrel, a diktatúrával, másrészt egyszerűen csak a patriarchális szemlélettel szemben – olykor még a neoavantgárd körök saját beállítódásaival szemben is.⁴⁰ E törekvések kontextusa a szocialista társadalom volt tehát, ahol ráadásul a body art művelése révén a meztelen testről a meztelen igazságra is asszociálhatott a befogadó: e munkákban ez a pluszjelentés is megmutatkozik. E vonulatba tartozik a hajdani Jugoszlávia területén a magyar Ladik Katalin, a szerb Marina Abramović és a horvát Vlasta Delimar munkáinak, performanszainak sok tekintetben hasonlatos, más pontokon igen eltérő eszköztára, testesztétikája (Ladik Katalinnak a költészete is jelentős), a lengyel Ewa Partumnak és a kelet-német Gabriele Stötzernek a meztelen női testet különböző kontextusokban és akciókban színre vevő „fellépései” (testfestés, olykor önsebző akciók, Ewa Partumnak van egy utcai aktsorozata is, ahol rendőrrel, a hatalom par excellence képviselőjével fotóztatja magát); magyar vonatkozásban még Drozdik Orshinak a nyugat-európai és amerikai harmadik generációs elméleti feminizmushoz is kapcsolt amerikai tánc- és fotósorozatai, performanszai említhetők itt, vagy éppen Kele Judit szövőszékes dupla akt önportréja, illetve az az akciója, amikor képeit mint önmagát árverésre bocsátja.

Jelen számunkba tehát a kelet-közép-európai neoavantgárdról kértünk szerzőinktől szövegeket. Az első tanulmányban Fenyő Dániel e bevezetőhöz hasonlóan ugyancsak a történeti és a neoavantgárd folytonosságának és értékelésének kérdését feszegeti, de alapvetően magyar keretben, és annak a sajátosságnak a fényében, ahogy Kassák Lajos és Tamkó Sirtó Károly, a régebbi nemzedék tagjai maguk is keretezték és alakították ezt a folyamatot. Agnieszka Kar-

³⁹ Ahogy monográfiaírója összegzi: „Acker helyett, hogy egyszerűen másolt volna, új életet adott a régi avantgárd irányzatoknak, átalakította őket, hogy alkalmasak legyenek forradalmi használatra itt és most, a jelenben” Illetve: „Arthur Rimbaud-nál, Blaise Cendrars-nál, Andrej Belijnél, az orosz konstruktivistáknál, a szürrealistáknál vagy a szituacionistáknál való látogatásakor azok radikális politikai örökségét, forradalmiságát ugyancsak figyelembe veszi”. BOROWSKA, *The Politics of Kathy Acker...*, 36.

⁴⁰ Mindezt a jelen lapszámban Kürti Emese tanulmánya ugyancsak bizonyítja, lásd: 292–307.

powicz egy lódz-i neoavantgárd művész, festő, költő-író, performer, zenész és intermédia-művész, Jery Zachary otthoni archívumát mutatja be, amely az 1970-es években kialakult konceptualista irányzat és szamizdatművészet kései megvalósulásaként jellemezhető. A következő tanulmányban Balázs Imre József Vitéz Györgynek, az emigráns körök fontos szerzőjének, az *Arkánium* című amerikai folyóirat szerkesztőjének a portréját vázolja fel, s költészetének az avantgárd hagyományhoz való viszonyát két módszerrel vizsgálja: egyrészt eddig publikálatlan anyagok, másrészt az avantgárd művekre való közvetlen utalások elemzésével. Orcsik Roland írása a jugoszláv neoavantgárd főbb vonásait tárja elénk horvát, szerb és szlovén példák alapján, valamint bemutatja, hogy a nyugati és a szovjet rendszertől egyaránt különböző geopolitikai sajátosságokkal rendelkező Jugoszláviában a neoavantgárd művészet alternatív – s korlátozott volt nyilvánossággal bíró – művészetnek számított. Kürti Emese Ladik Katalin jugoszláviai magyar költőnő és performanszművész transzregionális együttműködéseiről ír emancipációs, kritikai és kortárs feminista szemszögből: az ex-Jugoszlávia és Magyarország neoavantgárd művészkollektíváihoz való kapcsolódásait vizsgálja, bizonyítva, hogy a neoavantgárd női szerzőinek érdekérvényesítését és lehetőségeit szűkítette (de formálta is) a kiszélesedő neoavantgárd network, valamint a nukleáris családmódelben való helytállás és láthatatlan munka. Ladányi István írása az újvidéki *Új Symposion* folyóirat 1971 májusától 1972 augusztusáig tartó időszakát nézi át vizuális szempontból, ekkor ugyanis Szombathy Bálint volt a lap tervezőgrafikusa, aki tudatosan alakította a folyóirat vizuális arculatát a neoavantgárd művészeti gyakorlatok szellemében. Havasréti József cikke Erdély Miklós két kritikáját elemzi: mindkét írás látszólag a szürrealista Bálint Endre 1959-es fotómontázsával foglalkozik, bennük azonban a szerző inkább saját esztétikai nézeteit fejt ki. Havasréti állítása szerint Erdély kijelentései a konceptuális művészet globalizációjának kontextusában vizsgálhatók, amennyiben célja a szovjet blokkon belüli kulturális és politikai elszigeteltség meghaladása és megszüntetése. Új, *Műhelyvita* című rovatunkban Müllner András ír Kőhalmi Péter Erdély-monográfiájáról, szövege azonban több pusztá recenziónál: a részletes ismertetés mellett szól arról a több nemzedéken keresztül formálódó értelmezői közösségről is, amelynek keretében e könyv létrejött, valamint vizsgálja a monográfiászerző és tárgya viszonyát is.

FENYŐ DÁNIEL

„Ki vágatott még a holnapba így? – Senki!”

A történeti avantgárd és a neoavantgárd folytonosságának kérdése
Kassák Lajos és Tamkó Sirató Károly példáján keresztül

fenyoda@gmail.com
ORCID: 0009-0003-9887-3538

HELIKON

„Who else galloped into the tomorrow like this? – Nobody!”
The Question of Continuity between the Historical Avant-Garde
and Neo-Avant-Garde through the Example of Lajos Kassák
and Károly Tamkó Sirató

Abstract

This paper examines the issue of continuity between the historical avant-garde and neo-avant-garde, focusing on the canonization and self-canonization strategies of avant-garde actors of the two periods. Transforming the historical avant-garde into a tradition by the neo-avant-garde can be described as a selective procedure: managing the tradition means choosing different components from the historical avant-garde according to the context surrounding the neo-avant-garde. However, at the time when the avant-garde was becoming a historical tradition, many of its actors were alive, consequently they had the opportunity to frame and configure this process. The paper explores the tradition of the art by Lajos Kassák and Károly Tamkó Sirató, which took shape in the neo-avant-garde.

Keywords: avant-garde, neo-avant-garde, continuity, tradition, Lajos Kassák, Károly Tamkó Sirató

Helikon 71 (2025) 2
DOI: 10.57226/Hel.2025.2.2

Mobácsi Balázsnak, hazafelére

BEVEZETÉS

A történeti avantgárd és a neoavantgárd folytonosságának lehetősége idehaza – a nemzetközi neoavantgárd-kutatáshoz képest¹ – kevésbé került előtérbe, amelynek számos oka van. Az a művészet, amely Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban a második világháború után múzeumok és kiállítóterek állandó vendége lett, Magyarországon a korabeli kultúrpolitika miatt a szélesebb nyilvánosság előtt rejtve maradt – így a rendszerváltás utáni neoavantgárd-kutatás elsődleges feladata ennek a hermetikusan zártnak tűnő szubkultúra működésének, belső szabályrendszerének feltárása lett.² A hazai irodalomtudományon belül szintén háttérbe szorult a történeti avantgárdhoz való viszony kutatása, helyette a hozzá időben közelebbi nagy alakzattal, a posztmodernnel való kapcsolat feltárása vált kiemelt témává. Ez a neoavantgárd irodalom kanonizálhatóságának fedezetét is jelentette egy olyan teleologikus irodalomtörténeti elbeszélésben, amely a posztmodern felől visszamenőlegesen ítéli meg a korábbi irodalmi folyamatokat.³ A neoavantgárd így a posztmodern nyelvi fordulatának megelőlegezőjeként, a későmodern és a posztmodern közötti kapocsként értékelődött fel.⁴ A magyar avantgárd megszakítottóságának irodalomtörténeti toposza szintén azt sugallta, hogy a neoavantgárd kialakulásában nagyobb szerepet játszott a kortárs nyugati kultúra hatása, mint a történeti avantgárd öröksége. Mindazonáltal éppen az avantgárd jelentésének sajátos rétegzettsége (az, hogy konkrét történeti-szociológiai jelenségeként, művészeti eljárások és poétikák repertoárjaként, transzhisztorikus magatartásmódként vagy a modernség váltófogalmaként használjuk-e,

¹ Ennek összefoglalójához lásd ENAG – European Neo-Avant-Garde Collective, „Introduction: Neo-Avant-Garde, Why Bother?”, in *Neo-Avant-Gardes: Post-War Literary Experiments Across Borders*, szerk. Bart VARVAECK, 1–30 (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021) DOI: <https://doi.org/10.1515/9781474486118-004>.

² HAVASRÉTI József és K. HORVÁTH Zsolt, szerk., *Avantgárd: underground: alternatív: Popzene, művészet és alternatív nyilvánosság Magyarországon* (Budapest–Pécs: Artpool Művészetkutató Központ–Kijarat Kiadó–PTE BTK Kommunikációs Tanszék, 2003).

³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1993).

⁴ Dánél Mónika például a neoavantgárd helyett azért javasolta a posztavantgárd fogalmát, mert utóbbi kifejezi a történeti avantgárdtól eltávolodó és a posztmodern irányába mutató jelhasználatot. DÁNÉL Mónika, *Nyelv-karnevál: Magyar neoavantgárd alkotások poétikája* (Budapest: Kijarat Kiadó, 2016), 90–97.

illetve hogy ezeket a fogalmakat milyen egyéb tulajdonságokkal ruházzuk fel) okozza a folytonosság kérdésének összetettségét is. Az e kérdésre adott válasz annak függvényében változik, hogy melyik fogalmat milyen mértékben tartjuk érvényesnek az avantgárd meghatározására.

Ha az avantgárd fogalmát a modernség radikális megvalósulásaként szemléljük, ahogyan azt Peter Bürger tette,⁵ úgy a neoavantgárd valóban művészetelméleti botránynak tűnhet, a történeti avantgárd inautentikus ismétlésének, amely már megjelenésével kétségbe vonja a modernség alapjául szolgáló eredetiség éthoszá, és amely művészeti autonómiája biztosítása érdekében elárulja az avantgárd alapvető célkitűzését, a művészet és a gyakorlati élet elválasztottságának megszüntetését. Bürger neoavantgárdra vonatkozó kritikája főként a neoavantgárd amerikai kutatói között váltott ki erőteljes reakciókat. Hal Foster döntő jelentőségű tanulmányában⁶ Bürgerrel szemben azt állította, hogy éppen a neoavantgárd igazította ki és teljesítette be az avantgárd projektumát, amennyiben reflektál a hétköznapi élet, a művészet és az intézményesülés közötti feszültségekre.⁷ Foster tehát megfordítja a két avantgárd közötti viszonyt: a neoavantgárdot nem valamiféle sikerületlen utánzatnak tartja, hanem a freudi, lacani pszichoanalízis visszaható trauma koncepciójára (*Nachträglichkeit*) alapozva az avantgárd visszatéréseként jellemzi, olyan eseményként, amely felől beláthatóvá válnak a történeti avantgárd bukásának okai.

Mindez persze a magyar avantgárd kontextusában, amelyben aligha lehet beszélni sikeres intézményesülésről vagy valamiféle politikai konformizmusról, kevésbé tűnik érvényes szempontnak. Ráadásul ezek az elméletek az álláspontjaik alátámasztására szolgáló példák kis száma és esetlegessége miatt aligha tarthatnak igényt arra, hogy a neoavantgárdra mint történeti jelenségre univerzálisan alkalmazhatók legyenek. Bürger és Foster elméletei mégis fontos szempontokat vetnek fel, ha arra figyelünk, hogy a két szerző melyik avantgárd irányából kérdez rá a kettő kapcsolatára: Bürger neoavantgárd-kritikája számos párhuzamot mutat azzal, ahogy a hatvanas-hetvenes években a dada még élő képviselői az általuk neodadaizmusnak nevezett művészet ellen

⁵ Peter BÜRGER, *Az avantgárd elmélete*, ford. SEREGI Tamás (Szeged: Universitas Szeged, 2010).

⁶ Hal FOSTER, „What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?”, *October* 70 (1994): 5–32 DOI: <https://doi.org/10.2307/779051>.

⁷ Bürger és Foster ellentétét lásd FORGÁCS Éva, *Történeti jelenség-e az avantgárd?*, hozzáférés: 2025.04.20, <http://laokoon.c3.hu/szamok/3.html>

ágáltak,⁸ Foster pedig saját elméletének jelentőségét éppen abban látta, hogy a történeti avantgárdra kidolgozott elmélet felőli elvárások érvényesítése helyett a neoavantgárd perspektívájából kérdezett rá az avantgárd mibenlétére. Ezeket az elméleteket tehát erőteljesen áthatotta, hogy a két avantgárd egyes szereplői miként gondolták el saját helyzetüket, illetve a másik avantgárdhoz való viszonyukat. Mindez felhívja a figyelmet arra, érdemes olyan nézőpontból is rátekinteni a két avantgárd közti kontinuitás kérdésére, amely az avantgárd és neoavantgárd két nagy, számos jelentésréteggel bíró értelmezői alakzatának egymással való ütköztetése helyett, mögéjük tekintve, az avantgárd szereplőinek kanonizációs és önkanonizációs stratégiáira, a két avantgárd közti kölcsönhatásokra és a hagyomány formálódására helyezi a hangsúlyt. E dolgozat ilyen perspektívát vall magáénak.

De lássuk, a két avantgárd kapcsolatára vonatkozóan milyen ajánlatok vannak jelen a magyar diskurzusban. Deréky Pál az avantgárd fogalmának történeti-szociológiai használata felől közelíti meg a kérdést; a magyar avantgárd irodalom hagyományszálának elszakadására hivatkozva a két avantgárd között nem lát folytonosságot, de felfedez köztük párhuzamosságokat és szerkezeti hasonlóságokat.⁹ Szerinte mindkettő élén egy-egy „központi, karizmatikus figura állt” Kassák Lajos és Erdély Miklós személyében;¹⁰ a különféle izmusok, művészeti irányok egyidejűleg voltak bennük jelen; a művészetnek társadalmi relevanciát tulajdonítottak; az intézményesülés és a lapkiadás je-

⁸ Bürger neoavantgárrdal szembeni kritikája számos ponton visszhangozza Raoul Hausmann és Hans Richter korabeli, neodada elleni véleményét. Hubert VAN DEN BERG, „On the Historiographic Distinction between Historical and Neo-Avant-Garde”, in *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*, szerk. Dietrich SCHUENEMANN, *Avant-Garde Critical Studies* 17, 63–74 (Amsterdam–New York: Rodopi, 2005), 68 DOI: https://doi.org/10.1163/9789401202589_005.

⁹ DERÉKY Pál, „A magyar neoavantgárd irodalom: Jelentéstelenítés, szabadság, levegő (lélegzet)”, in *Néma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál és MÜLLNER András, 11–38 (Budapest: Ráció Kiadó, 2004).

¹⁰ A két avantgárd történetének két fő alak köré szervezése szemléletes leírását képes nyújtani. Vö. Éva FORGÁCS, „Revolt and Authority: From Kassák to Erdély: Dada in the Hungarian Avant-Garde and Neo-Avant-Garde”, in *Cannibalizing the Canon: Dada Techniques in East-Central-Europe*, *Avant-Garde Critical Studies* 42, szerk. Oliver A. I. BOTAR, Irina M. DENISCHENKO, Gábor DOBÓ és Pál MERSE SZEREDI, 353–371 (Leiden–Boston: Brill, 2024) DOI: https://doi.org/10.1163/9789004526747_017. Ugyanakkor mind a neoavantgárd, mind a történeti avantgárd heterogénebb és színesebb volt annál, mint hogy története egy-egy alak köré felrajzolható lenne. Erről – többek között éppen Deréky avantgárdkutatásait olvasva bizonyosodhatunk meg. Vö. DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői: Magyar avantgárd költészet a 20. század második felében* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1992). Ráadásul a párizsi *Magyar Műhely*, a vajdasági *Új Symposion* vagy az észak-amerikai *Arkánium* köréből nézve bizonyosan nem tűnt Erdély Miklós jelentősége Kassákéhoz mérhetőnek.

lentősebb része az országhatáron kívül zajlott; kritikusaik mindkét esetben dilettánsnak, deviánsnak, a társadalomra károsnak bélyegezték őket. Megint másképp látszik, ha az avantgárdot transzhistorikus jelenséggént, magatartásmódként kezeljük. Ebben a keretben gondolkodott Kálmán C. György és Kappanyos András, akik a magyar neoavantgárd meglepető és provokatív művészi akcióiban a dadaizmus szellemét, a humor, az inkoherencia és kiszámíthatatlanság iránti vonzódását fedezték fel.¹¹ Ugyanakkor, a probléma összetettségének megfelelően, mindketten kellő óvatossággal fogalmaztak a két avantgárd közti kontinuitás vonatkozásában. Kálmán C. történeti vagy direkt hatás helyett a hasonlóságot hangsúlyozta: „Ezek a »művek« (akciók, happeningek, performance-ok) igen sok tekintetben hasonlítottak a dada fénykorára: meglepető és viccesek voltak, »érthetlenségükkel« sokkoltak, és össze nem illő részekből álltak, nem volt semmiféle érzékelhető ideológiai háttérük vagy rejtett üzenetük. Szerkezetük szeszélyes volt, elutasították a hagyományos műfajokat és szabályokat, a szabadságot és korlátozhatatlanságot ünnepelték.”¹² Kappanyos András pedig annak lehetőségét villantotta fel, hogy a dadaizmus szellemisége Palasovszky Ödön körén keresztül található folytatásra a neoavantgárdban. Kappanyos írása nemcsak a folytonosság lehetőségének felvetése miatt érdemes figyelemre, hanem amiatt is, mert rákérdez e folytonosság mibenlétére is:

A kontinuitás csak egy szó, különösebb értékmozzanat nélkül. Úgy szólván megállapodás kérdése, hogy a feltárt történeti tényekből milyen végső verdiktre jutunk (*van* vagy *nincs*), de az bizonyos, hogy a feltárt és feltárandó tények és összefüggések érdekesebbek magánál a végső válasznál. [...] Az a válasz tehát, amelyet a kontinuitás kérdésére adhatunk, voltaképpen az absztrakció szintjétől függ. Kikutathatjuk, hogy Erdély hányszor és milyen körülmények közt találkozott az idős Kassákkal vagy Palasovszkyval, de az ilyen faktuális kutatások mélyén mindig valamiféle bevallatlan miszticizmus sejthető: mintha valamilyen titok, egy spirituális talizmán átadásától függne a folyamatosság. Holott

¹¹ A dadaizmus a két avantgárd közti kontinuitása vizsgálatában egyébként is „hálás” irányzat, ugyanis a happeningek, akciók, valamint a dadaista színház között egyfajta morfológiai genealógiát tart számon a művészettörténet. Vö. BEKE László, „Utószó”, in *Dadaizmus antológia*, szerk. BEKE László, 313–325 (Budapest: Balassi Kiadó, 1998), 320–321; KÜRTI Emese, *A szabadság anti-esztetikája: Az első magyarországi happening*, hozzáférés: 2025.04.20, <https://exindex.hu/hu/flex/a-szabadsag-anti-esztetikaja/>

¹² KÁLMÁN C. György, „Folytatás, hasonlóság vagy szerkezeti azonosság? A »dada« a hetvenes években Magyarországon”, *Helikon* 63, 1. sz. (2017): 136–142, 140.

a gondolkodás automatizmusait, a diktatúra görcseit radikális provokációkkal szétoszlatni kívánó, a dadaizmus dühét és kajánságát magukban hordozó, eredeti művészek akkor is rokonai egymásnak, ha sohasem találkoztak.¹³

Valóban, a folytonosság feltárásának, a róla való gondolkodásnak a folyamata nagyobb izgalmakat jelent, és sokkal összetettebb is annál, mint hogy azt érdemes lenne egyszerű eldöntendő kérdéssé redukálni. Ugyanakkor kár alábecsülni a két avantgárd alakjai közötti direktebb kapcsolatokat. Persze, a történeti avantgárd műveivel és személyeivel való találkozás és kapcsolattartás elbeszélhető a Kappanyos által poentírozott kultuszképző narratívában is, amely e találkozásokban a titkos tudás átadását sejtje meg. Mégsem szabad megfeledkezni arról, hogy az avantgárd művészet milyen mértékben épített a személyes jelenlétre. A neoavantgárd kialakulása idején a történeti avantgárd még élő alakjai, mint amilyen például maga Kassák is volt, olyan erőterrel rendelkeztek, olyan történelmi súlyt hordoztak, amely nehezen volt megkerülhető mindazok számára, akik azt gondolták magukról, valamilyen formában részesei az avantgárd újabb történetének. Takáts József e hatástörténet néhány bonyodalmas szálát kibontó esszéjében éppen azokat a szellemi kapcsolatokat, „sokáig, máig nyúló kisugárzásokat” szemlélte, amelyek a hatvanas évek végén állhattak fenn a párizsi *Magyar Műhely* és vajdasági neoavantgárd, de főként Tolnai Ottó és a történeti avantgárd egyes alakjai, Kassák, valamint Méliusz József között.¹⁴ A személyes kötődéseket is számba vevő vizsgálatok olyan irányát tudják kijelölni a két avantgárd közti viszony kutatásának, amelyen keresztül a folytonosság direktebb nyomai lelhetők fel.

A két avantgárd közti viszony lehetősége a párhuzamosságokon, összetalálkozásokon és a művészi eljárasmódok genealógiáján túl a hagyománnyal való többé-kevésbé tudatos törődésen is alapul. A történeti avantgárd még élő alakjai ugyanis tisztában voltak azzal, hogy a hatvanas években az avantgárd nemzetközi elismerésének következtében korábbi művészeti tevékenységük számukra addig nem remélhető módon felértékelődött, ahogyan az újabb avantgárd is e hagyományban az államszocializmus kultúrájával szembeni alternatív, érvényes művészetet láthatta meg, és remélhette – legalábbis egy pillanat erejéig –, hogy a történeti avantgárd nemzetközi sikerével és magyaror-

¹³ KAPPANYOS András, „Másodszorra elvesz az első?: A »klasszikus« avantgárd és a neoavantgárd közötti kontinuitás kérdéséhez”, *Palócföld* 55, 3. sz. (2009): 68–74, 73–74 [kiemelések az eredetiben].

¹⁴ TAKÁTS József, „Avantgárd utazások”, *Jelenkor* 54, 9. sz. (2011): 935–945.

szági szerényebb elfogadásával az irodalmi nyilvánosságban is vállalható és érvényesíthető hagyományba léphetnek be. A történeti avantgárd neoavantgárd általi hagyománnyá alakítása szükségszerűen szelekciós eljárásokkal is jár: a hagyomány kezelője a maga érdekei és értékei alapján, az őt körülvevő kontextus diszkurzív teréhez igazítva válogatja ki mindazt, ami számára valamilyen formában a történeti avantgárdból lényeges lehet. Minthogy azonban a történeti avantgárd olyan hagyomány volt, amelynek hagyománnyá válását annak szereplői közül többen is megélték,¹⁵ lehetőségük volt arra, hogy megszólalásaikkal bizonyos mértékben maguk is alakítsák folyamatot.

A következőkben két ilyen esetet mutatok be. Kassák Lajos és Tamkó Sira-tó Károly művészetének a neoavantgárdban formálódó hagyományával foglalkozom. Kassák szerepének vizsgálata valószínűleg magától értetődőnek tűnik: a magyar avantgárd története sokáig az ő egyszemélyes történetét jelentette, így akár közeledni, akár távolodni akartak tőle, életművével és személyével az újabb avantgárd művészeknek számolni kellett. Ennél talán kevésbé tűnik egyértelműnek Tamkó Sirató Károly szerepe. Tamkó Sirató esete sajtóságos: a harmincas évek végén kidolgozott *Dimenzionista manifestuma* a hetvenes években a neoavantgárd egyes körei számára hivatkozási ponttá vált, miközben ő maga e korábbi művészeti korszakát a neoavantgárd megjelenésének időszakában már nem tartotta közvetlenül folytathatónak, újrafelfedezése idején más jellegű avantgárd költészeten dolgozott. A két eltérő habitusú figura életművére, legalábbis egyes részeire két eltérő hagyománykezelés épült rá. A *Magyar Műhely* a Kassák-hagyományra evolucionista módon tekintett, vagyis a kassáki örökséget olyan szellemiségnek látták, amelyet követve, az avantgárd újítás-eszméjének eleget téve magát Kassákot is meg kell haladni. Ezzel szemben Tamkó Sirató Károly esetében nominalista hagyománykezelésről beszélhetünk: a neoavantgárd egyes szereplői a Tamkó Sirató késői avantgárd költészetének figyelmen kívül hagyásával a hetvenes években az 1936-ban kiadott *Dimenzionista manifestum* által meghirdetett, ám félbemaradt program megvalósítására tettek kísérletet.

¹⁵ Közülük persze többen elfordultak az avantgárdtól, utólag fiatalkori útkeresésként keretezve azt, és integrálódtak az államszocializmus kultúrájába. Déry Tibor például a korai, avantgárd írásait, köztük az *Üvegfejű borbélyt* is tartalmazó *A felbőállatok* című kötetének utószavában így ír: „Mert élete rendje azt követeli, hogy végső számvetéseiben kísérletei se hallgattassanak el, tévedéseivel is megterheltekké”. DÉRY Tibor, „Utószó a verskötethez”, in DÉRY Tibor, *A felbőállatok*, 219 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970), 219.

KASSÁK FOGADTATÁSA A NEOAVANTGÁRDBAN

Kassák szerepe, ahogyan a történeti avantgárd, úgy a neoavantgárd esetében is, egyedülálló. Személye ugyanis többet jelentett nagy idők nagy tanújánál, akin keresztül az önmagukat új avantgárd művészként elgondoló alkotók az általuk képviselt művészet történetével megismerkedhettek. Kálmán C. György pontos észrevétele, hogy Kassák hatvanas évekbeli magyarországi elismertsége nem elsősorban az alkotónak, a költő-képzőművésznek szólt, „hanem magatartás-újra-alkotóként hozott létre valami egészen újszerűt”.¹⁶ Kálmán C. e magatartás főbb jegyeit a radikális újításban, a mozgalmi szerveződésben és a párt nélküli politikai elköteleződésben látta.¹⁷ Ezek a tulajdonságok jelentős szerepet kapnak a neoavantgárd hagyománykezelésében is, ugyanakkor – ahogy majd látni fogjuk – Kassák az avantgárd művészi magatartás képviselőtén túl a neoavantgárd alkotók számára ennél többet is jelentett: a beavató és a védnök szerepét is ellátta.

A hatvanas években Kassák és az avantgárd a nyilvánosság valamiféle köztes terében lebegett. Ekkoriban Nyugat-Európában felélénkült a történeti avantgárd iránti érdeklődés, amellyel párhuzamosan Kassák a húszas évek konstruktivista, absztrakt festményeivel szerzett újbóli nemzetközi ismertséget, munkái jelentős nyugati tárlatokon szerepeltek.¹⁸ A nyugat-európai képzőművészeti sikerrel párhuzamosan megkezdődött az avantgárd hazai szerepének újraértelmezése is, Kassák 1965-ben kapott Kossuth-díja pedig az avantgárd elfogadásának – a mából visszanézve hiú – reményét kelthette. Ahogy Sasvári Edit jellemezte, Kassák a konjunktúra és kiszorítás kettősségében volt kényszerítve: az irodalmár Kassák művei rendszeresen megjelentek, a szimbolikus kultúrpolitikai gesztusokon túl az államhatalom azonban igyekezett akadályozni, hogy – Nyugaton egyre elismertebb – képzőművészete a szélesebb hazai nyilvánosság számára is megismerhető legyen.¹⁹ Az avantgárd

¹⁶ KÁLMÁN C. György, *Élbarcok és arcélek: A korai magyar avantgárd költészet és kánon* (Budapest: Balassi Könyvkiadó, 2008), 21.

¹⁷ Uo., 23.

¹⁸ Kassák hatvanas évekbeli újrafelfedezésének megindulásához lásd SASVÁRI Edit, „»A mi kultúránk nem lehet más itthon, mint külföldön«: Kassák 1960-as párizsi kiállítása”, in „...*fejünkől töröljük a regulákat*”: Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő, szerk. ANDRÁSI Gábor, 89–108 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Alapítvány, 2010); IMRE Györgyi, „Meghitt idegenek: Kassák Lajos párizsi kiállításai 1960-ban és 1963-ban”, in Uo., 109–141.

¹⁹ Kassáknak a Fényes Adolf Teremben szervezett életmű-kiállításakor önköltséget kellett vállalnia, és a háromhetes nyitvatartás alatt a tárlat összesen csak kilenc napon volt látogatható. SASVÁRI Edit, „Konjunktúra plusz kiszorítás: Kassák Lajos önköltséges kiállítása a Fényes Adolf Teremben”, *Forrás* 49, 7–8. sz. (2017): 59–68.

művészet elfogadásában való bizakodásra enged következtetni Tábor Ádám visszaemlékezése a *Kezdet* című avantgárd folyóirat 1967-es, végül sikertelennek bizonyuló megszervezéséről: a szerkesztőbizottság „felkereste az akkor már Kossuth-díjas Kassák Lajost, aki védnökséget vállalt a kezdeményezés fölött és megígérte támogatását. [...] Júliusban azután váratlanul meghalt Kassák. Ez egyben a *Kezdet* végétét is jelentette. Nem engedélyezték, sőt – ahogyan később Lukács György halála után tették az ellenzéki lukácsistákkal – különböző enyhébb retorziókat alkalmaztak”.²⁰ A *Kezdet* végül nem jöhetett létre, mégis jelzésértékű, hogy volt pillanat, amikor azt remélhették, miként Lukács szellemi védnöksége alatt a kritikus lukácsisták, úgy Kassák szimbolikus támogatásával az újabb avantgárd önálló hazai fórumot kaphat az irodalmi nyilvánosságban – ennek lehetősége azonban Tábor szerint Kassák halálával (és persze nem függetlenül a prágai tavasz utáni kulturális szigorításokkal) ellehetetlenült.

*

A *Kezdet* megalapításának sikertelen kísérlete mellett azonban két folyóiratban is különös jelentőséget kapott a történeti avantgárd és Kassák Lajos öröksége, ez pedig a vajdasági *Új Symposion* és a párizsi *Magyar Műhely*. A két lap nagyon eltérő módon viszonyult Kassák hagyományához. Tanulságos lehet ebből a szempontból az *Új Symposion* 1965/8-as lapszáma. Ebben jelent meg Tolnai Ottó *Az angyalok lázadása* című verse, amelyben Bányai János Kassák költészetének nyomait fedezi fel.²¹ Voltaképpen Kassák több korszakának versbeszéde is felismerhető a Tolnai-költeményben: a nyitányban („Világoszöld ágai nőttek még az agancsoknak is”) mintha a 70. számozott vers kezdete („A virágnak agyara van a felhőnek zöld kecskeszakáll”) visszhangozna; a verszárlat („Mert hajnalban, ha fent a vizeket vadkacsa veri / Harmat csapódik kutunk poros fenekére is. / ÉS AJKUNK ILYENKOR TÉNYLEG KAKTUSZVIRÁGGAL TELI”) pedig megidézi Kassák expresszionista beszédmódját. A Tolnai-versben megtaláljuk a konstruktivizmus jegyeit is, ám érzékelhető egy jelentős eltérés, mégpedig az, hogy az emelkedett, komolykodó építkezés mozzanatai Tolnai versében dadaista jegyekkel bővülnek: „Végzetünkől süttött kenyérillatú téglával / építeni. IGEN? HA MINDJÁRT FER-

²⁰ TÁBOR Ádám, „Hatvanas évek: A folytatás és a *Kezdet*: Egy irodalmi szabadságharc kezdeteinek krónikája”, in TÁBOR Ádám, *A váratlan kultúra: Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetről*, 15–35 (Budapest: Balassi Kiadó, 1997), 30–31.

²¹ BÁNYAI János, „Diszkontinuitás és versbeszéd: Az *Új Symposion* homályos útja az avantgárdtól a neoavantgárd és a posztmodern felé”, in *Né/ma?...*, 55–71, 59–61.

DÉN IS”. A különböző avantgárd irányzatok poétikái Kassák költészetében egyszerre voltak jelen, ugyanakkor saját önértelmező gesztusaiban az aktivista korszakán kívüli műveket is gyakran annak képzetköréhez kötötte.²² Minden bizonnyal ez azt is jelentette, hogy a hatvanas-hetvenes években ha valaki Kassákra gondolt, kevésbé a játékos, dadaista, mint inkább a világot megváltoztatni akaró aktivista alak juthatott eszébe. Tolnai verse mintha az utóbbi Kassák-képre reflektálna azzal, hogy a konstruktivista világépítés helyébe a funkcionalitást felfüggesztő közös játék kerül: „De akkor még nem tudtunk homokra írni. / Piramisból csinálni csigát. / Mondjuk a kútból meg sapkát. / És a társasjátékok mágnespatkóit sem verte / még akkor kisujjunkra a kovács”. Bányai szerint ebben a lapszámban, amelyben Tolnai verse is helyet kapott, vált láthatóvá az *Új Symposion* politikai és társadalmi kérdésekhez való viszonyának két eltérő útja: „a folyóirat egyik fele a művészet megőrzésére készül a társadalmi és történelmi elkötelezettség vonalán, a másik fele pedig a művészet halálának hirdetésével fenntartja a neoavantgárdnak (majd posztmodernnek) minősülő tendenciákat”.²³ Ezt a felosztást Bányai szerint Végel László *Egy makró emlékiratai* című regénye váltotta ki, amely folytatásokban jelent meg az *Új Symposion*ban, és amely számos informális beszélgetés apropója volt. Végelnek szintén ugyanebben a lapszámban olvasható a *Beszélgetés a metlikai tölgyfák* alatt című, a heteronóm, nemzedéki és közérzeti problémákat előtérbe helyező irodalom mellett érvelő esszéje, amelyet Bányai az *Egy makró... körül* kialakult diskurzusra adott reakcióként értékelte. Bányai Tolnai versét Végel esszéjének ellenpéldájaként, az esztétizmus és a művészeti autonómia kifejeződéseként látta. Ha *Az angyalok lázadására* az *Új Symposion* körében kialakult autonómia–heteronómia vita hozzászólásaként tekintünk, akkor tisztábban érthető, hogy milyen szerepe is van a versben a Kassák-beszédmódok megidézésének. Voltaképpen palinódiáról van szó, Tolnai verse Kassák aktivista-konstruktivista programjának felmutatásával, majd a komolykodó konstruktivizmus jövőépítésének dadaista kisiklatásával jelzi a direkter nemzedéki, társadalmias beszédmód érvényességének alternatíváját.

Az *Új Symposion* lapszáma azonban nem csak Tolnai verse miatt emlékeztet. Abban jelent meg Bori Imre Kassák-tanulmányainak első darabja,²⁴ a hát-lapon pedig Kassák Lajos 1922-es levele olvasható a vajdasági *Út* című avantgárd folyóirat munkatársaihoz. Az *Új Symposion* íróira nézve túlértékelnénk

²² SEREGI Tamás, „Irányzati poétikák együttélése Kassák Lajos költészetében”, in SEREGI Tamás, *Jövőbe szédülő lendülettel: Avantgárd és kultúra*, 13–28 (Budapest: Prae Kiadó, 2021), 21.

²³ BÁNYAI, „Diszkontinuitás...”, 60.

²⁴ BORI Imre, „Kassák Lajos-problémák”, *Új Symposion* 1, 8. sz. (1965): 26–27.

Bori Kassák-tanulmányainak jelentőségét, amennyiben azokból arra következtetnénk, hogy Kassák követendő mintaképként szolgált a lap szerzői számára.²⁵ Bizonyára fontosabb lehetett az a gondolat, hogy – Bori szavait használva – Kassák „életműve »geológiai rétegei« őrzik legmaradandóbban a magyar (s az európai) modernizmus múltját és történetét, változatait és buktatóit”,²⁶ ezáltal a Kassák-életmű a történeti avantgárd példatárát nyújtja, amelynek elemeiből – ahogy Tolnai verséből látható – bárki kedvére válogathat. Kassák 1922-es, Bécsből küldött levele azonban valamiféle allegóriaként funkcionálva megvilágíthatja, hogy az *Új Symposion* milyen pozíciót szánt magának az avantgárd történetén belül. Kassák az *Út* munkatársaiban igazolva látta a *Nyugattal* folytatott vitájának hasznosságát és eredményességét: „S ha ma vitám lenne a »nyugatosokkal« azt mondhatnám: ellenetek indultunk el és magunkhoz érkezünk a megszaporodásban. Az új nap, amit az égre kiáltottunk, új gyökeret értelt, és ma itt nyújtóznak mellettünk az új törzsek, nem a mi árnyékunkban, hanem a mi reggeli fényességünkkel”.²⁷ Fenyvesi Ottó *Magyar alkotók szerepe a szerb avantgárdban* című esszéjében az 1922 és 1925 között működő *Út* folyóiratot a magyar avantgárd egyik vidéki centrumaként értékeli,²⁸ és aligha látták ezt másképpen az *Új Symposion* munkatársai 1965-ben. A dokumentum mintha kilépne történeti szituáltságából, Kassák üdvözlése egyként szól az *Út* 1922-es és az *Új Symposion* 1965-ös körének. Mindez arra enged következtetni, hogy a folyóirat nem Kassák munkásságának hagyományát akarta elsajátítani vagy közvetlenül folytatni, hanem annak kulturális vívmányait felhasználva, ám attól függetlenül önálló centrumot kívánt létrehozni.

*

A párizsi *Magyar Műhely* Kassákhoz való viszonya az *Új Symposion*éhoz képest látványosabb. Bár a folyóirat körében nem zajlott olyan erős értelmezői munka, mint amely Bori Imrét jellemezte a vajdasági neoavantgárd kialakulásának idején, a *Magyar Műhely* tudatosan alakította ki a maga Kassák-hagyományát, voltaképpen sajátos Kassák-kultuszt intézményesített. A lap szerkesztői és Kassák közti viszony a *Magyar Műhely* önszemléletében, valamint a lap törté-

²⁵ Bori Imre Kassák-kutatásainak Tolnaira tett hatásához lásd TAKÁTS, „Avantgárd utazások...”, 938.

²⁶ BORI, „Kassák Lajos-problémák...”, 26.

²⁷ KASSÁK Lajos, „Az *Út* embereinek”, *Új Symposion* 1, 8. sz. (1965).

²⁸ FENYVESI Ottó, *Magyar alkotók szerepe a szerb avantgárdban*, hozzáférés: 2025.05.14, <https://www.es.hu/cikk/2024-03-14/fenyvesi-otto/magyar-alkotok-szerepe-a-szerb-avantgardban.html>

netét elemző írásokban is a történeti avantgárrdal való kontinuitás bizonyítékaként tűnik fel.²⁹ A legendárium állandósult elemei között van a két, első lapszámban megjelenő Kassák-idézet;³⁰ az első találkozás emléke 1964-ből, amikor Kassák biztatta a szerkesztőket a modernebb lapszerkesztésre;³¹ az 1965-ös Kassák-különszám; a Kassák 1967-es halálára írt rövid nekrológ egyértelmű hagyománykijelölése,³² valamint a Kassák-díj 1972-es megalapítása és későbbi működtetése. Ezek a gesztusok egyfelől jelzik a Kassák emlékezete és művészete iránti elköteleződést, de legalább annyira fontosak a *Magyar Műhely* intézményesülési, kanonizálódási folyamatainak vonatkozásában is. A következőkben a *Magyar Műhely* által formált Kassák-hagyomány kiépülését vázolom, előtte azonban érdemes áttekinteni azt, hogy miképp látta Kassák az iránta érdeklődő fiatalokat. Ezt világíthatja meg többé-kevésbé a *Magyar Műhely* szerkesztőivel folytatott levelezése, különösen a Kassák-különszámra adott reakciója:

²⁹ G. KOMORÓCZY Emőke, *Avantgárd kontinuitás a XX. században: A párizsi Magyar Műhely és köre* (Budapest: Hét Krajcár Kiadó, 2016), 7–150.

³⁰ „Az új törekvésekre gyakorta használjuk a formalista szót, mint megbélyegzést s ha ez a megbélyegzés jogos valakire, akkor az örökségünkől élő költők a valóban formalisták, mert nem formaalkotók, még pedig azért nem, mert nincs új formába kívánczoló mondanivalójuk... A mai művész, költő sem elégedhet meg az örökölt formarendszerek kultiválásával. Át kell törni a szűk határvonalakat még akkor is, ha ez pillanatnyilag anyagi vagy erkölcsi hátrányt jelenthet.” *Magyar Műhely* 1, 1. sz. (1962): 24. „A közönségnek írok én is, de nem fogadhatom el irányítónak, mértékadónak a közönség művészeti kultúráját, sokban csiszolatlan ízlését. Az írónak ugyanúgy elvitathatatlan feladata műve tartalmának, formájának megfelelő kidolgozása, ahogyan a tudós is a saját legjobb belátása szerint oldja meg problémáit, a szakmába be nem avatottak véleményére való tekintet nélkül.” Uo., 29.

³¹ „Személyesen 1964-ben ismerkedtünk meg Kassák Lajossal. [...] A kikötő a Flore kávéház volt, ahol Pátkai Ervin, Nagy Pál és jómagam vártuk a parton. Számunkra az volt a legnagyobb élménye ennek a találkozásnak, hogy szinte bevezetés nélkül arra buzdított bennünket a mester, hogy legyünk merészebbek, legyünk modernebbek, ne törődjünk a konzervatív kritikával. Ez azért volt meglepő számunkra, mert a Párizsba tévedő hazai íróemberek zöme ennek az ellenkezőjéről akart meggyőzni bennünket. Ne akarjunk mi újat, mondták, legyünk közvetítők a magyar és a francia kultúra között. Kassák Lajos a maga 77 évével, üde szellemiségével mintha velünk egykorú lett volna. És akkor rájöttünk, hogy így is lehet...” PAPP Tibor, „Kassák párizsi szemmel”, in PAPP Tibor, *Avantgárd szemmel az irodalmi világról*, 168–172 (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2008), 169–170.

³² „A *Magyar Műhely* szerkesztői Kassák tanítványának is vallják magukat, folyóiratuk a *Tett*, a *Ma*, a *Kortárs* szellemének, szándékainak is örököse.” *Magyar Műhely* 7, 21. sz. (1967): 63.

Igaz, az utóbbi időben, ha lassan is, de fordul a világ kereke és az Isten vad kutyái már csak addig érnek fel hozzám, hogy egész testem-lelkem helyett a bokámat rácsálják.

De ez sem aranyállapot és ezért is esik jól a maguk megértése. Messze vannak tőlem és mégis valamennyiüket egészen közel érzem magamhoz. Nem akarnak szétmarni, hanem az én példámon okulva és gyarapodva tovább kívánnak haladni, megmunkálni saját énjüket és kimunkálni saját szavaikat. Kívánom, hogy sikerüljön s akkor kialakult a szép láncsor, amit a hajlotthátú akadémikusoknak és gerinctelen konformistáknak nem sikerül széttépni, az előbbrejutás folyamatát megállítani.³³

Kassák számára fontos volt, hogy valamiféle visszaigazolását lássa annak, hogy az avantgárd élő és folytatásra érdemes, nem pedig a művészet- és irodalomtörténet mellékvágánya. Ebben erősíthette meg a korabeli nemzetközi siker, illetve a fiatal művészek érdeklődése. A *Szénaboglya* naplójegyzetei között található egy bejegyzés 1964 februárjából, amelyben Kassák két fiatal látogatását kommentálja: „az ilyen látogatások nem ritkák nálam. Kritikusaim egy része hiába mond rám kígyót, békát, a fiatalság nem szakad el tőlem, nemzedéki problémák nem vetődnek fel köztünk, megértem heves izgulékonyságukat, és ők tisztelik koromat és élettapasztalatomat”.³⁴ Kassák hasonló módon látja a *Magyar Műhellyel* való kapcsolatát is, a lap munkatársaiban az avantgárd kontinuitásának, „a szép láncsor”, „az előbbrejutás folyamatának” szereplőit véli felfedezni. Fontos azt is megjegyezni ugyanakkor, hogy Kassák ezt a kapcsolatot nem elsődlegesen a poétikai folytonosságban látta: mintaképként pozicionálja magát, akinek személyes életútját és magatartását példaként véve az újabb avantgárd saját művészeti eljárásait önállóan kidolgozhatja.

A folytonosság kérdése mellett az avantgárd „mestert” azonban pragmatikusabb elvek is vezérelték. Más kutatások is rávilágítottak arra, hogy Kassák igyekezett kontroll alatt tartani saját recepcióját.³⁵ Erre nyilvánvalóan kevesebb lehetősége volt nemzetközi szinten, ugyanakkor a *Magyar Műhellyel* való kapcsolattartásból kirajzolódik a recepció alakításának igénye is: „Milyen jó lenne már egyszer áttörni azt a falat, amit nem tudom kik és miért tartanak fenn, és egy francia vagy német vagy akár angol [...] kiadónál megjelentetni

³³ Kassák Lajos a Magyar Műhely szerkesztőinek, Budapest, [1964. nov.] – 1966. febr. 6., Magyar Műhely szerkesztőségi gyűjtemény, MNMKGK PIM Kézirattár, jelzet: PIM V. 6000/623/6 (1965. december 23.).

³⁴ KASSÁK Lajos, *Szénaboglya* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988), 401.

³⁵ PENOVÁČ Sára, „Interperszonális viszonylatok: A Bori–Kassák-levelezés hangsúlyos szöveghelyei”, *Híd* 81, 4. sz. (2017): 69–76.

egy Kassák-kötetet, akár válogatott verseket akár az *Egy ember életét*. Egyszer a világ elé tárni, hogy ez a költészet és ez a költő is van Magyarországon. [...] Furcsa dolog lesz, hogy kifelé Kassákot a festőt fogják ismerni és nem fognak tudni arról, hogy Kassák a költő legalább olyan jelentős.”³⁶ Kassák, és az imént idézett levelet író felesége pontosan érzékelte a hazai és a nemzetközi fogadtatás aszimmetriáját. Amíg Magyarországon sorban jelentek meg Kassák irodalmi munkái, képzőművészete alig volt látható, Nyugaton éppen írásai voltak – nyelvi korlátok miatt – szűk körben hozzáférhetők.³⁷ Kassák saját pályájának értelmezésében ugyanakkor életművének e két része szorosan összetartozott. A *Magyar Műhely*től azt remélhette, közreműködésükkel Franciaországban is szélesebb körben válik elérhetővé irodalmi munkássága.³⁸

*

Ahogy már említettem, Kassák (idézteként) az első lapszámtól kezdve szerepelt a *Magyar Műhely*ben, ám ez nem feltétlenül jelentette az avantgárd egyedüli hagyományának vállalását a munkatársak részéről. Kétségtelen, az autodidakta párizsi csavargó, a kétkezi munkásból a nemzetközi modern művészet élvonalába jutó, ám saját hazájában el nem fogadott, elvei mellett mégis határozottan kitartó Kassák alakja imponáló lehetett az ’56-os forradalomban való részvétel miatt Párizsba disszidált, és ott nyomdászként dolgozó fiatalok számára, akik a nemzetközi művészeti folyamatok közelébe kerülve maguk is részesülni vágytak azokból. Mindazonáltal a korai lapszámokból az látszik, hogy az avantgárdnál tágabb modern irodalmi hagyomány vállalása körvonalazódik a lapban. Az 1965-ös Kassák-különszámban például Papp Tibor *A tölgyfa leveleiről* írt kritikájában a „földhöz-helyhez-időhöz ragadók népes táborával”, vagyis a magyar irodalom realista irányjaival szemben Kassák

³⁶ Kassák Lajos a *Magyar Műhely* szerkesztőinek, Budapest, [1964. nov.] – 1966. febr. 6., *Magyar Műhely* szerkesztőségi gyűjtemény, MNMKK PIM Kézirattár, jelzet: V. 6000/623/4 (1965. február 3.).

³⁷ Kassák műveinek francia közvetítőjeként Gara László működött közre. Kettejük kapcsolatahoz lásd Györgyi FÖLDES, „Profession: traducteur, organisateur littéraire, ange gardien: Correspondance de Lajos Kassák et László Gara”, *Revue d’Études Françaises*, különszám (2019): 221–228.

³⁸ A *Magyar Műhely* szerkesztői a maguk korlátai között igyekeztek is tenni Kassák francia recepciójáért. 1967-ben *Convergences* címmel indított francia nyelvű folyóiratuk egyetlen megjelent lapszámát Kassáknak szentelték, Papp Tibor pedig az 1979-es *Magyar Aktivizmus*, *L’Activisme Hongrois* című kiállítás katalógusának összeállításában segédkezve többedmagával fordította avantgárd szerzők írásait, köztük Kassák *Egy ember életének* részleteit. PAPP, „Kassák párizsi szemmel...”, 170–172.

„egyetemesebb hovatartozását” Füst Milánéval és Weöres Sándoréval rokonítja.³⁹ E három szerző által fémjelzett modernség szellemében készülnek el a hetvenes években a folyóirat további különszámai is Weöres, Füst, valamint Szentkuthy és Joyce munkásságáról. A Kassák-számot áttekintve az is érzékelhető, hogy a *Magyar Műhely* hatvanas évekbeli Kassák-képe nagyban támaszkodott az *Újbold* körének értékelésére. Nemes Nagy Ágnes és Rába György visszaemlékezéseiben,⁴⁰ valamint Lengyel Balázs értekező írásaiban a költői életművön túl Kassák példázattá válik: a szabályokkal való szembeszegülés, a megalkuvás nélküli öntörvényűség, „a mélyből feltört, a mondanivalójához való hűségből mindig nehéz utat járó, a magát következetesen fejlesztő jellem nagy parabolája” ő.⁴¹ Ez a gondolat folytatódik a különszámban szereplő Lengyel Balázs-esszéiben is, miszerint Kassák tette alkalmassá a magyar költészetet a modern kor megragadására, az avantgárd művészet mint a modern irodalom *Nyugatot* követő, második nagy fordulata azonban a történelem szerencsétlen alakulása miatt félbemaradt. Ez azt is jelenti, hogy az avantgárd beteljesítésre vár, e beteljesítés pedig a kassáki hagyomány közvetlen folytatásán túlmutató folyamatot jelent: „senki sem buzdíthat arra, hogy csupán őhöz, az ő stílusához érkezzék el, hanem hogy önmagában, a saját lírai világához. Nem epigonizmust propagálunk, – ellenkezőleg: bátorságot, meg óvatosságból nem használt, köztulajdonba nem vett eszközök kézbe vételét.”⁴² Hasonló következtetésre jut Papp Tibor is *A tölgyfa levelei* című Kassák-kötetről írt, már említett kritikájában: „Ezt teszi Kassák Lajos – az adott világgal méri össze erejét, saját világát, életének igazi otthonát. Újabb kötetében folytatja a nagy munkát: építi, láthatóvá teszi az otthon – aki szemmel tartja, talán rátalál a sajátjára is”.⁴³ Ebben a megközelítésben a hagyomány folytatása nem elsősorban a szövegszervező eljárásmodok, hanem az esztétikai magatartás követésétől függ. A Kassák módján való alkotás helyett tehát a Kassák szellemiségében való, megalkuvás nélküli, az eredetiséget és az újat szem előtt tartó, a közízlésnek ellentartó, a maga korára és körülményeire figyelő alkotás és kultúraszervezés értékelődik fel.

Ez a szemlélet kitartott a hetvenes évek végéig, a *Magyar Műhely* vizuális-experimentális költészet felé való fordulásának következtében azonban

³⁹ PAPP Tibor, „A tölgyfáról és leveleiről”, *Magyar Műhely* 13 (1965): 42–51, 51.

⁴⁰ POMOGÁTS Béla, szerk., *A virágnak agyara van: In memoriam Kassák Lajos* (Budapest: Nap Kiadó, 2000).

⁴¹ LENGYEL Balázs, „A Kassák-parabola”, *Kortárs* 2, 9. sz. (1958): 423–436, 436.

⁴² LENGYEL Balázs, „Kassák Lajos és a magyar versízlés”, *Magyar Műhely* 13 (1965): 6–12, 12.

⁴³ PAPP, „A tölgyfáról...”, 51.

Kassák és az avantgárd hagyományának magatartásként kezelése, a mindig újat akarás és a jelen meghaladásának hevülete a *Magyar Műhely* szerkesztői számára elvezetett a hagyomány evolucionista szemléletéhez. Ennek a szemléletnek legplasztikusabb megnyilvánulása Nagy Pál írása a *Kassák Lajos emlékkönyv*-ben, amely a két avantgárd közti folytonosság megteremtésének kísérleteként olvasható.⁴⁴ Az esszében Nagy az „új művészet” alapelveit *Az izmusok történetéből* válogatott idézeteken keresztül határozza meg. A szöveg számos részlete figyelmet érdemel. A *Magyar Műhely* önpozicionálása szempontjából különösen jelentésszerű, hogy Nagy Pál Kassák bohém-romantikával való leszámolását emlegeti, valamint hangsúlyozza az alkotás kész jellegét. Kérdéses, hogy ez mennyiben értelmezhető olyan gesztusként, amely a *Magyar Műhely* valóban kézzel fogható, olvasható, újraolvasható műveket létrehozó gyakorlataival szemben leértékeli a hatvanas-hetvenes évek informálisabb, kevésbé szervezett és kevésbé dokumentált budapesti underground, avantgárd művészeti közegét – melyből Nagy Pál írásának megjelenése idején, 1988-ban alig valami volt érzékelhető.⁴⁵

A legfontosabb talán mégis az, hogy Nagy Pál mintegy implicit módon jelzi: amit a *Magyar Műhely* Kassáktól örökölt, az leginkább a művészeti újítás és a politikai elköteleződés, az absztrakció és a valóságra vonatkozás közötti viszonyok antinómiája. A Nagy Pál által használt Kassák-idézetek többsége *Az izmusok történetének A korszerű művészet él* című bevezetőjéből származik, amely *Az új művészet él!* címmel 1926-ban jelent meg először a *Korunkban*. Ebben az írásában vállalkozik Kassák először arra, hogy rendszerben láttassa az izmusokat. 1926-ra Kassák a konstruktivizmus mellett kötelezte el magát, írása pedig – miként azt Kappanyos András felvetette – felfogható sajátos kanonizációs gesztusnak is, amely a további, aktualitásukat veszített izmusok ellenében helyezi előtérbe a konstruktivizmust.⁴⁶ Kassák elbeszélésében a századeleji izmusok

⁴⁴ NAGY Pál, „Az új művészet: Szélgjegyzetek *Az izmusok történeté*-hez”, in *Kassák Lajos emlékkönyv*, szerk. FRÁTER Zoltán és PETŐCZ András, 106–112 (Budapest: Eötvös Könyvek, 1988), 110.

⁴⁵ „Kassák történetesen ebben is példamutató – nem magánéletének fordulatai jelzik pályafutásának állomásait, hanem lapalapítások. »A bárókban, a kávéházakban és a bohém-tanyákon ma már csak a semmittevés zsenii és a börcék söpredéke tanyázik.« Korán leszámol a bohém-romantikával, talán azért, mert hosszú fiatalkori vándorlása rádöbbenette, hogy útközben vagy bohém-tanyákon átmenetileg formálódik ugyan az ember, de újat maradandót alkotni nem tud. Már pedig Kassák többször kifejti, hogy »nem a megcsinálendő magyarázatára, hanem a kész alkotásra vagyunk kíváncsiak«, az a fontos, hogy »produkált-e kész eredményeket az új művészet.«” NAGY, „Az új művészet...”, 107.

⁴⁶ KAPPANYOS András, „Izmusok az aktivizmusban: Aktivizmus az izmusok között”, *Literatura* 36, 2. sz. (2010): 103–112.

a társadalmi körülmények háború utáni megváltozásával érvényüket veszítették, helyzetértékelése szerint immár nem felforgatásra, a dadaizmus romboló szemléletére van szükség, hanem építésre – a művészet feladata így a háború után újjáépülő társadalom struktúráinak leképezése, a „kialakítandó új, kollektívebb életforma megteremtésének bizonyítékait és fundamentális értékeinek”⁴⁷ megjelenítése. A szubverzivitás elapadásának tapasztalatát ismeri fel Nagy Pál is saját korának avantgárdjában, amikor Kassákot idézi: „nemcsak az első világháború rombolt, romboltak a futuristák, dadaisták is. De Kassák már 1925-ben ezt írhatta: »a művészet destruktív jelentősége ma másodrendűvé lett. Ebből következik: az új művészet [...] az építő eszme képviselője és első materializációja legyen«”.⁴⁸ Nagy Pál a két avantgárd közti eltérést a művészet és politika közötti viszony megváltozásában érzékeli, az újabb avantgárd főbb megkülönböztetéseként a művészetközpontúságot jelöli meg: „Elődeink messianizmusából keveset örököltünk. Nem akarjuk megváltani a világot, ki-ki törődjék a maga üdvösségével. Legtraumatikusabb gyerekkori-kamaszkori élményünk az üdvözítő és üdvözítő tanaik totális csődjé”.⁴⁹ A történeti avantgárd szellemiségétől idegen művészeti alapállást azonban enyhíti, amikor Nagy a művészet társadalmi szerepéről szintén Kassák konstruktivizmusának retorikáját felhasználva ír:

Az új művészetnek nem látnokokra, hanem feltalálókra és konstruktőrökre van szüksége, akik a mai technika csodái között magát törpének érző, politikai elnyomásnak, vak gazdasági erőknek kiszolgáltatott, szorongó ember önbizalmát úgy adják vissza, hogy megtanítják gondolkodni, játszani, alkotni, önmagán uralkodni. [...] Így válik érthetővé például a ma új művészetének az a törekvése, hogy a kor sokszorító és közvetítő eszközeit, főként az elektronikus hang- és képközvetítőket minél előbb birtokba vegye. [...] »Korunk szüli új mondanivalónkat, s az új tartalom kényszeríti ki belőlünk az új formát« – írja Kassák. Van-e racionalistább, haladóbb magatartás, mint az, ha az alkotó saját korának és környezetének kihívására a kor színvonalán, a kor új eszközeivel igyekszik válaszolni?!”⁵⁰

A Nagy Pál, és úgy általában a hetvenes évektől formálódó újabb vizuális-experimentális költészet előtt álló megoldandó feladat az volt, hogy miként

⁴⁷ KASSÁK Lajos, „Az új művészet él!”, *Korunk* 1, 2. sz. (1926): 89–102, 92.

⁴⁸ Uo., 106.

⁴⁹ NAGY, „Az új művészet...”, 110.

⁵⁰ Uo., 109.

lehet összeegyeztetni a történeti avantgárd társadalmiasságát olyan avantgárd művészettel, amely a megváltozott történeti kontextus miatt már nem látja elképzelhetőnek a művészet tágabb hatását az egyéni befogadáson túl. A kassági szellemiség megőrzése e hagyomány evolucionista kezelésében válik megvalósíthatónak: „túlléptünk az izmusokon azért is, mert egyetértettünk Kassáknak azzal a gondolatával, hogy a »művészetben elődeinket nem követnünk, hanem túlhaladnunk kell«.

A gondolatmenetet logikusan folytatva eljutunk arra a pontra, ahol Kassák Lajost is túl kell haladnunk.”⁵¹ A kassági örökség folytatása tehát éppen Kassák meghaladásán keresztül válik megvalósíthatóvá. A *Magyar Műhely* körében a hetvenes évek végétől az „éljük a mi időnkben” kassági imperatívusza az aktuális kor újabb technikai vívmányainak művészeti felhasználására korlátozódik, ezáltal Kassák – és úgy általában a modern irodalom – hagyománya is leszűkül a vizuális költészeti eredményekre.⁵²

TAMKÓ SIRATÓ FOGADTATÁSA A NEOAVANTGÁRDBAN

A történeti avantgárd és a neoavantgárd folytonosságának kérdése körül formálódó recepciónak vissza-visszatérő alakja Tamkó Sirató Károly. Derék Pál a *Né/ma?* című tanulmánykötetben a két avantgárd esetleges párhuzamosságain túl éppen őt említi, mint akinek vizuális költészeti törekvései folytatásra találtak a neoavantgárdban;⁵³ hasonló megállapítást tesz Seregi Tamás Tamkó Sirató költészetéről írott esszéjében,⁵⁴ illetve a történeti avantgárd késői művészi programjait tárgyaló tanulmányában Kappanyos András, aki szerint Tamkó Sirató teoretikusan is kidolgozott vizuális-kinetikus költészete nyomán „számos, mélységében és szellemességében igen eltérő, planistának nevezhető mű található például a nevezetes *Ver(s)ziók* antológiában, valamint

⁵¹ Uo., 110 [kiemelések az eredetiben].

⁵² Vö. PAPP Tibor, „Kassák hatása a mai magyar irodalomra”, in PAPP Tibor, *Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról*, 139–149 (Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2004). A *Magyar Műhely* szerkesztői saját művészeti tevékenységük és ehhez kapcsolódó evolucionista hagyománykezelés mellett kritikákban és esszéikben a történeti avantgárd értékeinek – olykor harcias – védelmezőiként is felléptek. Vö. PAPP Tibor, „Egy rossz nevű költő dicsérete”, *Tiszatáj* 42, 9. sz. (1988): 48–58; NAGY Pál, „Egy hiánypótló Olvasókönyv”, *Magyar Műhely* 102 (1997): 79–83.

⁵³ DERÉKY Pál, „A magyar neoavantgárd irodalom...”, 21.

⁵⁴ SEREGI Tamás, „...itt halok meg finnugorul: Tamkó Sirató Károlyról”, in SEREGI, *Jövőbe szédülő lendülettel...*, 123–137, 125.

Petőcz András vagy Tandori Dezső munkásságában”.⁵⁵ A szerző helyzete azért is különleges, mert életművének éppen azt a részét emelték ki az avantgárd folytonosságára rákérdező írások – és a neoavantgárd alkotók egy része szintúgy –, amely Tamkó Sirató számára a hatvanas-hetvenes években, a neoavantgárd általi felfedezése idején már elvesztette aktualitását. Kassákkal ellentétben Tamkó Sirató nem csupán a neoavantgárd indulását, fórumainak korai alakulását élhette meg, hanem 1980-as haláláig annak aktív időszakát is követhette. Mindez azt is jelenti, hogy miközben szemtanúja volt saját munkássága hagyománnyá válásának, lehetősége volt arra, hogy – amint látni fogjuk – érdemi reflexióval, korrigáló kommentárjával kísérje e folyamatot, és ütköztesse azt saját hatvanas-hetvenes évekbeli művészetének irányával.

A szerző ma – gyerekversei mellett – elsősorban a *Dimenzionista manifestum*áról ismert, amelyet 1936-ban adott ki párizsi tartózkodása alatt. Ez a manifestum a korábbi izmusokétól eltérően nem hirdet határozott körvonalakkal rendelkező esztétikai programot, maga Tamkó Sirató a manifestumot „általános tudatosulásnak” tekintette, amely a művészet alakulásának belső törvényszerűségeit, fejlődéelméletét foglalja össze.⁵⁶ Tamkó Sirató elképzelésében a különböző művészeti ágak az idő során mindig egy újabb dimenzióval gazdagodnak, a művészet fejlődése tehát leírható az N+1 képletével: költészet esetében az irodalom kilép a vonalból és behatol a síkba, a festészet kilép a síkból és behatol a térbe, a szobrászat meghódítja a negyedik dimenziót, a fejlődési folyamat végpontján pedig az utópikus Kozmikus Művészet áll. A manifestum megjelenése idején nem invenciózusságával tűnhetett ki, annak főbb megfigyelései, célkitűzései már forgalomban voltak a korszak művészeti gondolkodásában, ugyanakkor Tamkó sikerrel szintetizálta ezeket az addig csupán egymás mellett, párhuzamosan futó törekvéseket.⁵⁷ A projekt valódi elismertségét, későbbi legendájának alapját az adta, hogy a manifestumra a kor legnagyobb avantgárd alkotóinak, köztük Arp, Duchamp, Picabia, Picasso, Kandinsky, Miró és Moholy-Nagy aláírása került. Tamkó Sirató tragédiája, hogy mielőtt ebből valamiféle általa vezetett csoportosulás válhatott volna, súlyos betegsége következtében kényszerűen visszaköltözött Magyarországra. Évtizedes gyógykezelései és a történelmi körülmények szeren-

⁵⁵ KAPPANYOS András, „A magyar avantgárd poétikai spektruma – és két későn érkezett ajánlat”, *Híd* 83, 7. sz. (2019): 74–84, 81.

⁵⁶ TAMKÓ SIRATÓ Károly, *A Dimenzionista manifestum története: A dimenzionizmus (nemeuklideszi művészetek) I. albuma* (Budapest: Artpool–Magyar Műhely Kiadó, 2010).

⁵⁷ A *Dimenzionista manifestum* kultikus megközelítésével szemben kritikus, széleslátó-körű értékelését adja LENGYEL Imre Zsolt, „Prokruszthész vagy Prométheusz?”, *Jelenkor* 54, 10. sz. (2010): 1099–1103.

csétlen alakulása következtében korábbi francia kapcsolatai megszakadtak, a párizsi *plastique* című lap – Tamkó Siratótól függetlenül megjelent, általa utólag „szerényke füzetnek” titulált⁵⁸ – 1937/2-es különszámát leszámítva a dimenzionizmus-projekt félbemaradt.

Bár életművének középpontjába a dimenzionizmus került, annak megfelelő alkotásokat Magyarországra érkezésével többé nem készített, és a korábbi időszakból is nagyjából egy tucatot lehetne összegyűjteni.⁵⁹ Tamkó Sirató számára nyilvánvalóan fontos volt a *Dimenzionista manifestum*, a nemzetközi avantgárd mozgalmaihoz való hozzájárulásaként gondolt rá, levelezőkártyáinak hátoldalán is a *Manifeste Dimensioniste* szerzőjeként hivatkozott magára.⁶⁰ A dimenzionizmust azonban a hatvanas, hetvenes években elsősorban történeti feldolgozás tárgyának látta. Egy 1977-ben készült interjúbán például Szombathy Bálintnak arra a kérdésre, hogy későbbi kötetein miért nem lát-szik a dimenzionizmus hatása, Tamkó Sirató a magyarországi kulturális-politikai körülményekre hivatkozva határozottan kijelenti: „A dimenzionizmus engem ma nem foglalkoztat [...] Csak akkor foglalkoztatna, ha újra Párizsban lehetnék. Erre azonban, 68 éves lévén, már alig van kilátásom”.⁶¹ Kappanyos András jegyezte meg, hogy a Tamkó Sirató által fogalmazott manifestum aláíróinak névsora olyan sikert jelez, amelyről maga „Kassák sem álmodhatott volna”.⁶² Talán a látens sikerélmény – miszerint Tamkó Sirató akár a harmincas évek nemzetközi avantgárd mozgalmában vezető szerepet tölthetett volna be – okozhatta, hogy Tamkó Sirató megbízást kapott a Kiadói Főigazgatóságtól 1959-ben a *Dimenzionista manifestum* történetének megírására.⁶³ Az album 1966-ra vélhetően elkészült, ám Tamkó Sirató életében nem jelent meg.

*

⁵⁸ TAMKÓ SIRATÓ, *A Dimenzionista manifestum...*, 103–104.

⁵⁹ A dimenzionista művészet Tamkó Sirató életművére vonatkozóan legalább három, egymástól részben eltérő dolgot foglal magában: a linearitásból kilépő, meghatározott olvasási iránnyal rendelkező planista verseket (például a *Budapest/Paris*), a klasszikusabb műalkotás olvasási irányát dinamizáló „számkinetikus konstrukciókat”, villanyverseket (például a *Ballada-készülék*), valamint az egyedi narratív szerkezeteket morfológiai elemekre bontó kombinatorikus alkotásokat (például az *Eposz az emberről*). Tamkó Sirató dimenzionista alkotásainak más jellegű szegmentálásához lásd KAPPANYOS, „Két későn érkezett ajánlat...”, 81–83.

⁶⁰ Tamkó Sirató Károly Bajomi Lázár Endrének, Budapest, 1958. dec. 12. – 1978. okt. 9., Magyar Műhely szerkesztőségi gyűjtemény, MNMKK PIM Kézirattár, jelzet: V 3509/3.

⁶¹ SZOMBATHY Bálint, „Kérdések Tamkó Sirató Károlyhoz”, *Híd* 41, 3. sz. (1977): 378–382, 381.

⁶² KAPPANYOS, „Két későn érkezett ajánlat...”, 79.

⁶³ TAMKÓ SIRATÓ, *A Dimenzionista manifestum...*, 106.

Tamkó Sirató 1963 körül vette fel a kapcsolatot Martyn Ferencen keresztül a *Magyar Műhely* szerkesztőivel,⁶⁴ akikben utóbb az avantgárd újabb hullámát ismerte fel, legalábbis ezt jelzi a lapnak írt lelkes levele: „Tény, hogy a magyar szellemi élet élvonalán lovagoltok, ezt nagyon nagy elismeréssel kell leszögez-nem. És igen nagy örömmel is. Mert végre van mozgás és előre haladás!!! Én, aki bepácolódva évekig vártam türelemmel, »míg idő jön a csodákra« ezt nagyon nagy lelkesedéssel látom és ujjongom”.⁶⁵ Tamkó Sirató a levél folytatásában az újvidéki *Híd* folyóirat mellékleteként megjelent versfordítás-gyűjteményét ajánlja a *Magyar Műhely* szerkesztőinek figyelmébe: „Én a magyar irodalmat szeretném e fájdalmas stagnálásából kissé kimozdítani. Ezért fordítottam le a francia szürrealista líra csúcsai verseket is. [...] Így [hogy Újvidéken, nem pedig Magyarországon jelent meg – F. D.] épp az a célom, hogy a magyar közönség elé kerüljenek a fordítások, épp ez nem valósulhatott meg. Mert itthon nem tudják, mi a szürrealizmus”.⁶⁶ 1966-ban az újvidéki *Híd*-ben Tamkó Sirató közölte a *Dimenzionista manifesztumot*, beszédes azonban, hogy 1969-ben nem dimenzionizmushoz köthető művészeti munkák válogatását közli,⁶⁷ hanem a szürrealista versek fordításait jelenteti meg. A mottóként használt Mezei Árpád-idézet mellett⁶⁸ Tamkó Sirató fordítói jegyzetében a szürrealizmust a világirodalom „legartisztikusabban modern” részeként jellemzi, amelynek „a sokszor szóba kerülő »irodalmi áttörés«-hez és irodalmunk felfrissítéséhez ismeretét előnyösnek” érzi. Tamkó Sirató tehát nem a feléledő dimenzionizmushoz gyűjt híveket, saját feladataként azt jelöli ki, hogy a korabeli magyar irodalmi és művészeti diskurzusba visszacsempéssze a történeti avantgárd eredményeit. Voltaképpen ebben a programban talált társra a *Magyar Műhely* (valamint *Híd* és később az *Új Symposium*) szerkesztőségében is.

A *Magyar Műhely* szerkesztői sem a dimenzionizmus vagy a vizuális költészet vonatkozási rendszerében gondolkodtak Tamkó Sirató Károly jelentőségéről ekkoriban. Az 1969-ben megjelent *A Vízöntő-kor hajnalán* című verses-

⁶⁴ Tamkó Sirató magának és Mezei Árpádnak kért előfizetést.

⁶⁵ Tamkó Sirató Károly a *Magyar Műhely* szerkesztőinek, Budapest, [1962–63] – 1970. nov. 4., MNMKG PIM Kézirattár, jelzet: V. 6000/718/8 (1969. április 21.).

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ A 2010-ben megjelent albumban szerepelnek azok a művek, lebontva művészeti ágakra, amelyeket Tamkó Sirató a dimenzionizmus körébe tartozónak vélt. TAMKÓ SIRATÓ, *A Dimenzionista manifesztum...*, 119–167.

⁶⁸ „Hitte volna valaki, hogy a szürrealista líra, amelynek első kísérletei apró kis füzetekben jelentek meg, a szerzők költségén, ilyen óriási hatást fog gyakorolni a világirodalomra. S ez a hatás még most is tart. Sőt egyes országokban éppen most kezdődik.” TAMKÓ SIRATÓ Károly, ford., „A francia szürrealista líra csúcsai”, *Híd* 33, 1. sz. (1969): melléklet.

kötetéről Papp Tibor írt kritikát.⁶⁹ A könyv külsőségeiben megjeleníti Tamkó Sirató húszas, harmincas évekbeli tevékenységének rekvizitumait: függelék-ként tartalmazza a *Dimenzionista manifestum* szövegét, a borító előlapján látható a manifestumon lévő aláírások másolata, a hátapon a dokumentum francia szövegezése, a belső borítófülön pedig Tamkó Sirató 1927-es kétnyelvű villanyverse, a *Budapest/Paris*. Papp Tibornak a gazdag dokumentációhoz fűzött rövid kommentárjában még nyoma sincs a vizuális költészet iránti elköteleződésnek, amely később oly jellemző lett a *Magyar Műhelyre*. Csupán e műfaj elhagyatottságát rögzíti: „A kötet végén, a borítólap fülén reprodukált kétnyelvű villanyversről is meg kell emlékeznünk — ez a fajta kísérletezés, melynek lényege, hogy a vers anyagát nemcsak papíron lehet rögzíteni, a magyar nyelvű alkotások között ma is ritkaság számba megy (s nem biztos, hogy kitudódik, ha valaki megpróbálja)”.⁷⁰ Ráadásul Papp Tamkó Sirató költészetének azokat a jegyeit kritizálja, amelyek az általuk nagyra tartott Kassák költészetében még inkább érzékelhetőek voltak: „A dyt utánözva, kinek hatásával gyakran találkozunk a korai versekben, meg-meghazudtolja az eddig emlegetett modern költői szemléletet: nem következetes, prófétai pózban tetszeleg, jósol, zászló akar lenni”.⁷¹ Amit Papp Tamkó Sirató költészetének erényeként tart számon, az a (magyar avantgárdtól sem idegen) váteszköltészeti attitűdöt feloldó dadaista és szürrealista versnyelv működtetése, a különös szóösszetételek és képzettársítások, a tudományos szókészlet beemelése, amely a versek szemantikai nyitottságát, „tudattágító” szerepét biztosítja.

A folyóirat 1963-ban Kormos Istvánnal közreműködve nagyszabású, harminc kortárs szerzőt tartalmazó antológiát tervezett *Magyar Orpheus* címmel, amely „arra volt hivatva, hogy helyreállítsa a magyar költészet igazi értékrendjét, amelyet a Rákosi-rendszer is, a Kádár-rendszer is meghamisított”.⁷² Az antológia végül nem készült el, ugyanakkor a négy válogató (Kormos István, Pomogáts Béla, Nagy Pál, Papp Tibor) listája olvasható Nagy Pál idézett önéletrajzában. Megjelenés esetén eklektikus anyag került volna az olvasók kezébe, valószínűleg az egyik mintapéldája lett volna annak, hogy az államszocializmus kultúrpolitikai nyomása mennyire eltérő poétikai beállítódottságú és világnézetű szerzőket képes egymás mellé préselni: így kerülhetett volna egymás mellé a kötetbe például Bakucz József, Csoóri Sándor, Ágh István és Tandori Dezső. Bár a Kormos által véglegesített listában nem szere-

⁶⁹ PAPP Tibor, „Szavak határfoka”, *Magyar Műhely* 35 (1969): 60–64.

⁷⁰ Uo., 64.

⁷¹ Uo., 62.

⁷² NAGY Pál, *Journal in-time: Él(e)tem* 2 (Budapest: Phoenix Könyvek, 2002), 200.

pelt, Papp Tibor és Nagy Pál is felvette javaslatai közé Tamkó Sirató Károly *Igen* című versét. E költemény, bár használ szokatlanabb tipográfiai megoldást (az *Igen* cím alatti lénia függőlegesen halad vers törzse mellett, mintegy felhívva a figyelmet arra, hogy a cím az egyes verssorok mondatkezdő szavaként olvasandó), a Magyar Műhely szerkesztői számára valószínűleg mégsem ezért, hanem a Papp kritikájában is említett dadaista, disszeminatív képalkotása miatt vált jelentőssé. A cím által sugallt *Igen* bizonyossága éles ellentétben áll az egymás után sorjázó képtelenségekkel (ugyanakkor persze, performatív gesztusként, az „Igen” nyomatékosítja, megerősíti a megszólított jelenvalóságát): „Igen / [...] te lángoló csipkelekvár az éléskamrák sionhegyein / [...] / te szőkezenéjü homokfutókocsi”. Mindez csak annyiban fontos, hogy bár a *Magyar Műhely* szerkesztői ismerték Tamkó Sirató dimenzionista darabjait, mégsem a történeti jelentőséggel felruházott *Ballada-gép* vagy *Budapest/Paris* című alkotásokat látták elsősorban olyan műveknek, amelyeknek megmutatásával helyreállítható lenne a magyar avantgárd folytonossága, megmutathatónak bizonyulna „a magyar költészet igazi értékrendje”. Egészen mást láttak jelentősnek Tamkó Sirató életművéből, mint ami Tamkó Sirató avantgárd múltjának legendáját képezte.

*

Sajátságos helyzet tehát, hogy nem a később vizuális költeményeivel elhíresült *Magyar Műhely* szerkesztői váltak Tamkó Sirató dimenzionizmusának kanonizálóivá a neoavantgárd tradícióban. Ennek hagyománya sokkal inkább Tóth Gábor hetvenes évek eleji munkáiban, valamint az újvidéki neoavantgárd körül éreztette hatását, és ugyancsak kiemelt szerepet kapott a nyolcvanas évek újabb vizuális avantgárdjában, különösen a Tamkó Sirató életművel behatóan foglalkozó Petőcz Andrásnál. Tamkó Sirató Károly dimenzionizmusának hagyományként való kezelése azonban eltér a Kassák példáján látott evolucionista módtól. Tamkó Sirató esetében inkább a hagyomány nominalista kezeléséről beszélhetünk. Ez azt jelenti, hogy az újabb avantgárd az életmű egy szűk, ám leginkább látható részét tette meg saját hagyományává a dimenzionizmussal, amelynek nem a meghaladását célozta, hanem e harmincas években mozgalommá nem váló projekt felélesztését – Tamkó Sirató művészeti teóriája mögé a műalkotások felsorakoztatását végezte el.

A hagyomány nominalista kezelésének példája Tóth Gábor 1972-es dimenzionista albuma.⁷³ Tóth Gábor voltaképpen mentoráltja volt Tamkó Siratónak a hetvenes évek elején.⁷⁴ Szombathy Bálint monográfiájából azt tudhatjuk meg, hogy Tóth rejtőzködő, ám kiterjedt életművel rendelkezik, benne konceptuális alkotásokkal, hangköltészeti és fotóművészeti darabokkal, mail arttal; a dimenzionizmus tehát korai munkásságának rövid szakasza csupán.⁷⁵ Ezek a dimenzionista műalkotások azonban formailag nagyon is erőteljes hasonlóságot mutatnak Tamkó Sirató darabjaival, a befogadó aligha láthatja másképp őket, mint Tamkó Sirató korai művészetének meghosszabbításaként. Így voltak ezzel az album megjelenése idején is, Szombathy 1977-ben *A konkrét költészet útjai I.* című írásában ekképp jellemzi Tóth szerepét a dimenzionizmus történetében: „A dimenzionizmus korai felismerése és célkitűzése, hogy területére bevonja a tudományágakat, valamint a nyelvészetet és az információelméletet, Tóth Gábor korai munkáiban vált valóra, mintegy ismételten igazolva a dimenzionista művészetkoncepció helyességét és életképességét”.⁷⁶ Úgy tűnhetett, hogy a technikai eszközök és a kommunikáció fejlődésével Tamkó Sirató művészeti elképzeléséből számos dolog lehetségessé vált a hetvenes évekre, az utópiából valóság lett. Tóth Gábor dimenzionista művészete így a Tamkó Sirató-féle utópikus projekt megvalósulásaként és beteljesítéseként értelmeződött. Mindez azonban csak az újabb avantgárd felől látszódott így, Tamkó Sirató és a neo-avantgárd szereplői valószínűleg más következtetésre jutottak arról, hogy mi is a *Dimenzionista manifesztumban* szereplő új, a fejlődés végpontján elhelyezkedő művészet célja és mibenléte:

S azután fog kialakulni még egy teljesen új művészet: a Kozmikus Művészet (A Szobrászat Vaporizálása). A négydimenziós, eddig abszolút üres térnek a művészet általi meghódítása. E művészet alapja az anyag nem szilárd, hanem gáznemű állapota. Az ember ahelyett, hogy kívülről nézné a műtárgyat, maga lesz központja és alanya a műalkotásnak,

⁷³ Az album lapjai megtalálhatók az Artpool Művészetkutató Központ online archívumában. TÓTH Gábor, *Dimenzionista albuma*, hozzáférés: 2025.04.20, <https://artpool.hu/Poetry/Toth/album1.html#01>

⁷⁴ SZOMBATHY Bálint, *Art Tot(h)al: Tóth Gábor munkásságának megközelítése 1968–2003*, Aktuális avantgárd 13 (Budapest: Ráció Kiadó, 2004), 47–49.

⁷⁵ Uo., 50–72.

⁷⁶ SZOMBATHY Bálint, „A konkrét költészet útjai I”, *Új Symposium* 146 (1977): 9 (melléklet).

mely az emberre mint öt érzékszervű alanyra összpontosított érzékszervi hatásokból áll egy zárt és teljesen uralt kozmikus térben.⁷⁷

A dimenzionizmus utópikussága a neoavantgárdban technikai-információelméleti-jelelméleti kérdéssé redukálódott. Ezt a folyamatot jelzi Petőcz András írása, aki a nyolcvanas évek végi transzavantgárd⁷⁸ előfutárának tartotta Tamkó Sirató költészetét: „Tamkó a kiáltás-típusú avantgárd apálya, kiüresedése idején, »transzavantgárd-szituációban« lép a porondra, méghozzá új, korszakos jelentőségű művekkel. Szükséges tudatosítani magunkban, hogy Temkót (sic!) – amint az a glogoista kiáltványból és egyéb megnyilvánulásai-ból kiderül – egy nagyon lényeges különbség választja el Kassákéktól, és ez a különbség rokonítja őt a nála jóval később jelentkező lettristákkal, konkrétistákkal, spacionistákkal, rokonítja őt – bizonyos tekintetben – a ma alkotó *Magyar Műhelyesekkel*.⁷⁹ Ez a különbség pedig Petőcz szerint az, hogy Tamkó Sirató költészetében a kassáki aktivizmustól, kiáltás-típusú avantgárdtól⁸⁰ eltérően elsősorban az alkotásban szereplő jelek egymáshoz való viszonya, a vizuális-nyelvi jelre való fokozott reflexió válik fontossá: „Tamkó mindezt is példaadó művész. Benne a legfontosabbnak és a legjellemzőbbnek az anyagra való koncentrációt, a társadalmi kérdésektől való elfordulást érzem: olyan befelé forduló műhely-munkát értek ezalatt, amely az experimentalizmus elengedhetetlen feltétele, amely önmagát a nyelv anyagiaságában mutatja meg, és éppen napjainkban [...] fiatal magyar költészetben ismerhetjük fel”.⁸¹ Mindez azonban többet árul el a korabeli hagyománykeresés mikéntjéről, mint Tamkó Sirató dimenzionizmusának célkitűzéseiről.

Tamkó Sirató húszas, harmincas évekbeli műalkotásai ugyanis nem mondtak le a társadalmiasságról. A szerző legendáriumának kiemelt része az a történet, amelyben a planista-glogoista darabokat is tartalmazó *Papírember* meg-

⁷⁷ TAMKÓ SIRATÓ, *A Dimenzionista manifestum...*, 8.

⁷⁸ A transzavantgárdot a nyolcvanas évek újabb művészetének leírására alkalmazta Hegyi Lóránd, a posztmodern és az új szenzibilitás váltófogalmaként. HEGYI Lóránd, „»Transzavantgárd« – »posztmodern« – »új szubjektivizmus«: Avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén”, in HEGYI Lóránd, *Élmény és fikció*, 111–130 (Pécs: Jelenkor Irodalmi és művészeti kiadó, 1991).

⁷⁹ PETŐCZ András, „Napjaink vizuális költészeti előfutára: Tamkó Sirató Károly”, *Tiszatáj* 42, 4. sz. (1988): 62–77, 69.

⁸⁰ Petőcz saját elképzelésének kidolgozásához Szabolcsi Miklós *Jel és kiáltás* című tanulmánykötetének főbb gondolatát veszi alapul, amely szerint az avantgárdnak két típusa létezik: a politikaibb kiáltás típusú, illetve a nyelvi jelekre összpontosító jel típusú. SZABOLCSI Miklós, *Jel és kiáltás: Az avantgarde és neoavantgarde kérdéseiből* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1971).

⁸¹ PETŐCZ, „Napjaink vizuális...”, 75–76.

jelentetésén dolgozik, s a *Budapest* című villanyverse érthetlensége ellenére tetszik a kiadójának, Tamkó Sirató vershez fűzött magyarázata után azonban visszaretten a közléstől, mert azt gondolja, ezért akár még börtönbe is csukhatják: „Tevan Andor, az igazgató bevallotta, hogy minden bámulatuk mellett, tulajdonképpen – egy szót sem értenek az egész glogoizmusból. [...] Mikor a *Budapest* című villanyverset, amelynek ábráját és szövegét azelőtt gyönyörködve nézte csak, teljesen megértette, így szólt: – Uram, ez egész biztos, hogy társadalom elleni izgatás! Igaz, művészien és újszerűen, de biztos, hogy az! Sőt: kommunista propaganda. – Kérem, ne így fogja fel. Ne erről az oldaláról. Tekintse azt: ez tény és valóság! Budapest társadalmi szerkezete jelenleg pontosan ilyen.”⁸² A *Papírember* végül 1928-ban megjelent, benne a *Budapesttel*. Nem könnyű eldönteni, hogy a Tamkó Sirató szerint Budapest (majd francia fordításban Párizs!) valóságát megmutató alkotás kapcsán kommunista agitációs eszközről beszélni valóban jó helyzetfelismerés volt-e, vagy csak egy felelős kiadó paranoid öncenzúrájáról van szó a Horthy-korszak antikommunista légkörében. Az viszont egészen biztos, hogy ami a neoavantgárd számára társadalmiasságtól távoli, jelelméleti kérdésként vetődött fel, az a maga idejében képes volt riadalmat kelteni agitációs potenciálja miatt. Érdeemes azt is megjegyezni, hogy Tamkó Sirató ezekre a versekre nem elzárt, „befelé forduló műhelymunkákként” tekintett: ahogy a glogoista kiáltvány is jelzi,⁸³ azt gondolta, vizuális munkáival a tömegművészet új alapjait fekteti le, olyan művészetet hozhat létre, amely hatalmas villanyplakátokon megjelenítve az információt gyorsan és könnyen hozzáférhetővé teszi.

Az, hogy Tamkó Sirató megbízást kapott a dimenzionizmus történetének feldolgozására, saját késői költészetét sem hagyta érintetlenül. A hetvenes évekre Tamkó Sirató új költészeti mítoszt dolgozott ki: a természettudomány újabb vívmányainak versbe emelésével megjelenik nála a *Dimenzionista manifestumban* a művészet végpontjaként leírt „ kozmikus művészet” utópikus képzete. Voltaképpen az N+1 képletének négyzetre emelése történik meg: a költészet síkba való kiléptetése helyett Tamkó Sirató új művészeti programja a kozmosz meghódítása, a jövő nyelvi belakása lett, e programot pedig folytonosként érzékelt a harmincas évek dimenzionizmusával. Aczél Géza monográfiájában ennek a fordulatnak kulcsműveként említi a *Szózat a Pontemberhez* című verset: „a költemény keletkezésének két időpontja (1963–1968)

⁸² TAMKÓ SIRATÓ, *A Dimenzionista manifestum...*, 36.

⁸³ „A glogoizmus / megnyilvánulásában / a jövő speciális művészete / a technika: / a transparens / a villanyplakátok / költészete / az új tömegművészet” (Az eredeti kiáltvány szövegének vizuális elrendezését folyó szövegben nem lehet visszaadni, a sorokat törtvonallal jelöltem – F. D.) TAMKÓ SIRATÓ, *A Dimenzionista manifestum...*, 31–32, 32.

olyan periódust határol, melyben lényegében lezajlott az a szemléletváltás, alkotói megújulás, mely a pálya emlékezetétől az aktivizálódó és autentikussá váló költői magatartás kialakulásáig húzódik”.⁸⁴ A *Vízöntő-kor hajnalán* című kötet végén található, atomkorszakot megéneklő versekben, majd az 1975-ben megjelent *Kozmogrammmok* költészetében a dimenzionizmus a korai pálya emlékezeteként, a szerzői önmitizálás retorikai alakzataként épül be, és előtérbe kerül a történeti avantgárdból ismerős jövő-romantika, az új világ eljövetelenek üdvözlése. Fontos kiemelni, hogy költészetről van szó: a dimenzionizmus bár magában hordozta a különböző művészeti ágak egymáshoz való közeledésének az ígérését, Tamkó Sirató életműve nem terjedt ki a költészeten túlra. Ellentétben a neoavantgárd művészek legtöbbjével, akik a dimenzionizmus utópikusságát nem a világűr meghódításában, hanem a szemantikailag nyitott műben és az intermedialitásban találták meg.⁸⁵

*

A történeti avantgárd jövőorientált retorikája és a neoavantgárd jelelméleti kérdések felé fordulása közötti feszültség különleges lenyomata Tamkó Sirató Károly három verse, amelyek az *Új Symposion* 1979-es évfolyamában jelentek meg.⁸⁶ A verseket egy-egy olyan szerzőnek ajánlotta, aki valamilyen formában foglalkozott az életművével: a *csak egy* című verset Tamkó Sirató Danyi Magdolnának, aki 1969-ben kritikát írt *A Vízöntő-kor hajnalán*-ról; a *rengő töprengőt* Szombathy Bálintnak, a *helyzetkép 70–90-t* pedig Tóth Gábornak. Mindhárom vers hasonlóan épül fel, egyrészt megtalálható bennük Tamkó Sirató korai pályájának emlékezete („Ki vágatott még a holnapba így? – Senki!” – *csak egy*), illetve az a törekvés, hogy a dimenzionizmust összeegyeztesse a hetvenes évekbeli költészetének utópikus, atomkorszakot megéneklő beszédmódjával. A *csak egy* című versben Tamkó Sirató a dimenzionizmus jelentőségét Mengyelejev

⁸⁴ ACZÉL Géza, *Tamkó Sirató Károly* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981), 165.

⁸⁵ A történeti avantgárd jövőorientált retorikája és a neoavantgárd jelelméleti kérdések felé fordulásának feszültsége jelentkezett Tamkó Sirató és Tóth Gábor mester–tanítvány-kapcsolatában is. Szombathy ezt a fordulatot Tóth *T-K modul* című objekt elkészítésének idejére teszi, amely az 1973-as balatonboglári kápolnatárlaton került bemutatásra. Az alkotás három függőlegesen fellógatott, külön-külön forgatható téglalapból állt, amelyeknek mindegyik oldalán különböző, a felület jelentős részét kitöltő, T és K betűt megjelenítő geometrikus formák voltak. A tárlat látogatója ezeket a téglalapokat szabadon forgathatta, így kombinatorikus módon maguk is hozzájárultak a térbeli műalkotás pillanatnyi formájához. Szombathy leírása szerint Tamkó „erre már nem eléggé nyitott, sőt olyan dezintegrációs veszélyt lát benne, amely megbontja a dimenzionizmus általa képzelt vonalát”. SZOMBATHY, *Art Tot(h)al...*, 56.

⁸⁶ TAMKÓ SIRATÓ Károly versei, *Új Symposion* 15, 168. sz. (1979): 132–134.

periódusos rendszeréhez hasonlítja: „csak zűr van / zűr / káosz és / tohuvabohu / az avantgárd-művészetek világában / (akárcsak az atomsúlyok közt volt / a Mendelevjev táblázat előtt) // De az én Manifesztum-törvényem / rendet teremtett / rendet teremt / célokat tűz ki / és / megmagyaráz mindent!” Tamkó Sirató az életműve két része közötti folytonosság megteremtése érdekében létrehozott narratívában a „nagy ember-jövő”, „AZ ŰRKOR” azáltal tud létrejönni, hogy a dimenzionizmusban kijelölt úton halad az újabb művészet felé. Ugyanez a narratíva épül ki a Tóth Gábornak ajánlott versben is: „ma / 1970 – 80 – 90 – ben / a dimenzionizmus törvény-vonalán / az új szintézis: / AZ ATOMKOR MŰVÉSZETE”. A három közül a Szombathy Bálintnak ajánlott vers, a *rengő töprengő* a leginkább figyelemre méltó, amely a dimenzionizmus és Tamkó Sirató késői költészete közötti folytonosság mellett reflektál az avantgárd hagyománnyá válásának sajátosságaira is, érdemes egészében idézni:

Ha az avantgarde korlátlan futama
oly kitűnő művészet-elv lett
és oly kitűnő kultúr-irány
VILÁGVEZÉRSÉG
– Franciaországnak
és ha eredményeit
külföldre szakadt magyar hazánkfiainak
magyar földből indult magyar munkáit:
Schöffer, Vasarely, Hajdu, Tóth és mások...
– át vesszük, megszeretjük, propagáljuk és
utánozzuk... – 10, 20, 30 éves késéssel
ekként víg világ-elsőkből fájdalmas után-
ballagókká válunk
akkor
rengék rengék töprengék
(és kérdelem négy szemközt halkán)
mért nem engedhetjük meg
saját visszszakadt magyar hazánkfiainak
hogy magyar földből indult magyar munkáikkal
előre vágtassanak
– a z é l r e
és innen
Budapest-Központból szervezzék meg

az avantgarde most már napnál is világosabb
célját:

az Űrkor

Atomkor

Vízöntőkor

új művészeteinek létrehívását

a m ű v é s z e t f o r r a d a l m a k

levegőben lebegő

S Z I N T É Z I S É T !

Az én nagy élet-célomat!

A szövegben annak feszültsége jelenik meg, hogy miként lehet viszonyulni a hetvenes években az avantgárd történetivé válásának tapasztalatához. A versben két jól elkülöníthető csoport körvonalazódik. Egyik oldalt a „külföldre szakad magyar hazánkfiái” vannak, akik bár a maguk idején az avantgárd szellemiségének megfelelően a művészet élén álltak, megkésett „propagálásukkal”, „utánzásukkal” azonban e hagyomány követői csak „utánballagókká” válhatnak. Voltaképpen itt az avantgárd hatvanas-hetvenes évekbeli újrafelfedezésére és konjunktúrájára adott választ láthatjuk, amely szerint a történeti avantgárd vívmányai immár nem visznek közelebb a jövőhöz, ez csupán a múlt része. A versben azonban megjelenik egy másik csoport, a „visszaszakadt magyar hazánkfiái”, akik – ha lehetőséget kapnak – „Budapest-Központból” az élre törve meg tudnák szervezni az új avantgárd művészetet. Hogy ki lenne ez a személy, a vers utolsó szakaszát olvasva nem tűnik talányosnak. Az a művészet ugyanis, amelyet Tamkó Sirató verse a jövő, „az Űrkor / Atomkor / Vízöntőkor” művészeteként ír le, a sajátja: „Az én nagy élet-célom[...]”. Tamkó tehát nem a harmincas évekbeli dimenzionizmusban jelöli ki az avantgárd ma is érvényes hagyományát (amelyet Szombathy Bálint is az új avantgárd művészet előfutáraként tartott számon), hanem az abból kifejlődő, de a korszak aktuális technikai-tudományos helyzetéhez igazodó, az űr-jövő elképzelhetővé tételén dolgozó késői költészetében. Mintha Tamkó Sirató a saját életművének dimenzionista szakaszára ráépülő nominalista hagyománykezelés ellenében maga tenne javaslatot saját pályája korai szakaszának evolucionista kezelésére.

Hiába Tamkó Sirató ambiciózus hagyománykijelölése, mai kanonikus helyét továbbra is a dimenzionizmus elméletének megalkotása határozza meg. Különös, hogy Tamkó Sirató életművének korai szakasza mennyi mindent kitakar késői költészetének abból a részéből, amely különféle szálakon szintén

a neoavantgárd művészet felé vezethetne el. Seregi Tamás esszéjében Tamkó Sirató kései verseinek főbb erényét az öniróniában látja, ám „a hetvenes évek egyre szélesebbé váló neoavantgárd közege a Tamkó-lírának önkéntelenül is éppen ezt a rétegét fedte el”.⁸⁷ Sereginek részben igaza van; abból a neoavantgárdból, amelyben Tamkó Sirató életműve az újabb vizuális költészet előfutáraként tűnt fel, kevésbé lehetett rálátni a kései életmű humorára. Más perspektívából azonban a *Kozmogrammmok* számos darabját a budapesti neoavantgárd törekvései mellé lehetne helyezni. A *Tartamok* című vers antropológiai pesszimizmussal kevert iróniája méltó párja lehetne⁸⁸ Erdély Miklós egyes verseinek, de bizonyosan a *Cédulák gyógyszerek mellett* című vers – amely a betegtájékoztatók mintájára különböző felszólításokat rendel az olvasáshoz („E vers olvasása közben limonádé nem fogyasztható!”, „Csak fejen állva érthető meg!”) – zárata is másképp végződött volna („Csodálkozom is, hogy ilyesmi még egyetlen írónak sem jutott eszébe, az óriási irodalmi válság közepette. Hiába! A gyógyszer-ipar – ötletességben is vezet.”), ha Szentjóbý Tamás pop-arthoz sorolható verseit, például a *Költemény. Cím: Együtt* című darabbal („Ezt a költeményt akkor éled át, ha / Ketten olvassátok egyszerre”) Tamkó Sirató megismerkedett volna.⁸⁹

BEFEJEZÉS HIÁNYÁBAN

A két avantgárd közti kapcsolat összetettségét mutatja, hogy más szerzők kiválasztásával, akár a budapesti neoavantgárd alakjaira, akár az Amerikában működő *Arkánium* körére fókuszálva az avantgárd hagyomány kezelésének egészen más folyamatai válnának láthatóvá. Erdély Miklós a *Jó és rossz pásztorok* című írásában például a Kassák-féle szereptől való idegenkedés jelenik meg: „ő pásztorabb volt a pásztornál. Ahogy csúcsosan hordott kalapjában és fából faragott arcával megérkezett az észak-magyarországi havasokból, már külsejével is éreztette, hogy neki senki nem magyarázhatja el, hogy viselkedik

⁸⁷ SEREGI, „...ítt halok meg finnugorul...”, 135–137.

⁸⁸ „A rómaiak 250 évig éltek errefelé / a húnok 80 évig a Duna-Tisza tájain / az avarok 150 évig / az onugorok máris több mint 1000 éve... / Az őszember azonban / – 30 000 évig élt / a Subalyuki barlangban / Tehát még komoly feladatok előtt állunk... / – Csak nem szabad elbizakodnunk!” TAMKÓ SIRATÓ Károly, „Tartamok”, in TAMKÓ SIRATÓ Károly, *Kozmogrammmok*, 58–59 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975), 58.

⁸⁹ A vers számos hasonló Szentjóbý-verssel együtt jelent meg: *Magyar Műhely* 39 (1971): 5–7, 5.

a »jó pásztor«”.⁹⁰ Kassák, a pásztor merev, vezető szerepe helyett Erdély az Európai Iskolát és Bálint Endre fotómontázsait méltatja, mint amelyeknek sikerült kitörni a „pásztorok szellemi szorításából”. Erdély Bálint fotómontázsából éppen azt emeli ki, ami saját művészetének is sarkalatos pontja volt, mégpedig a trauma humor általi oldását: „Akárhány montázsának címében és motívumaiban kerül elő a gyász, ez mindig üde fölényt jelez. Jó kedélyű szarkazmussal kezeli az elmúlást, mint valami olyant, ami nem tartozik az élethez, s így a gyász maga nem a halált, hanem az élőket jellemzi”.⁹¹ Az *Arkánum* körének szerzői számára sem volt vonzó Kassák avantgárdja, de Vitéz György *Missa agnostica* vagy Baránszky László *Zarándoklat* című könyvei agnosztikus bölcsekedésének előképét nem nehéz az Európai Iskola környezetében dolgozó Határ Győző írásaiban felismerni. Ahhoz tehát, hogy valaki avantgárd művész legyen a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas években, nem kellett szükség-szerűen Kassák vagy a történeti avantgárd más hagyományát affirmálni, a második világháború után szerveződő Európai Iskola és köre legalább ilyen fontos, ám kevésbé látható hatással bírt a neoavantgárdra.⁹² Mindazonáltal a fentebb vázolt hagyománykezelések is jelen voltak a neoavantgárdban. Nincs mit tenni, ez egy befejezhetetlen történet.

—HELIKON—

⁹⁰ ERDÉLY Miklós, „Jó és rossz pásztorok”, in ERDÉLY Miklós, *Művészeti írások*, szerk. PETERNÁK Miklós, 93–98 (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991), 95.

⁹¹ Uo., 97.

⁹² Az utóbbi időszak Európai Iskolával kapcsolatos kutatásai már szűk betekintést engednek neoavantgárddal való viszonyba. BALÁZS Imre József, *A szürrealizmus története a magyar irodalmi mezőben* (Budapest: Ráció Kiadó, 2021); HAVASRÉTI József, „»Mezei és Kiss urak metafizikai humbugját gyűlölöm...«: Szentkuthy Miklós és az Európai Iskola kapcsolatáról”, *Jelenkor* 66, 4. sz. (2023): 433–445; „Tanúságtétel, szürrealizmus, archaizálás: Mándy Stefánia és az Európai Iskola kapcsolatához”, *Literatura* 49, 2. sz. (2023): 159–182 DOI: <https://doi.org/10.57227/Liter.2023.2.1>.

AGNIESZKA KARPOWICZ

A konceptuális művész archívumában

A neoavantgárd peremén

a.karpowicz@uw.edu.pl
ORCID 0000-0001-9593-2350

HELIKON

In the Archives of the Conceptual Artist. On the Margins of the Neo-Avant-Garde

Abstract

This article presents the home archive of the Lodz-based neo-avant-garde artist Jerzy Zachary, painter, poet-writer, performer, musician and intermedia artist. This work was shown as a late realisation of the conceptualist tendency developed in Polish art in the 1970s (samizdat, unofficial circulation and distribution of art, simple and poor materials and means of expression). His logo-visual works and visual poetry were analysed in particular, and the combination of word and image in a single work was pointed out as one of his most important artistic practices. On the one hand, it was presented as the realisation of Zachara's conceptual project related to the exploration of processuality and temporality. On the other hand, the autobiographical dimension of this practice was pointed out – the art therapy and self-therapy that Zachara, an artist diagnosed with schizophrenia, undertook by means of art and looking for alternative forms of expression. His work is presented in the background of Polish conceptualism, especially the Lodz trend and milieu, as well as in the context of european concretism.

Keywords: Jerzy Zachara, neo-avant-garde, Polish conceptualism, word and image, concrete poetry, non-normativity

Helikon 71 (2025) 2
DOI: 10.57226/Hel.2025.2.3

AZ ARCHÍVUM ESZTÉTIKÁJA

Jerzy Zachara, az 1954-ben Łódźban született, kevésbé ismert neoavantgárd művész munkáit a házában lévő archívumban őrizték, amelyet a művész halála után, 2023-ban meg kellett volna semmisíteni. A tervek szerint csak a festményeknek kellett volna megmaradniuk. Ez végül nem következett be, hála a művész barátai által tett erőfeszítéseknek, ugyanakkor Zachara műveinek „felesleges papírokként”, „haszontalan lomként” vagy „értéktelen” dolgokként való kezelése, amelyek csak úgy, szemétként hevernek a lakásban, jellemző a neoavantgárd művészetre. Ez a gesztus rávilágít arra a finom, képlékeny határvonalra, amely a megőrzésre érdemes műalkotás vagy értékes gyűjteményi tárgy, illetve a hulladék, a haszontalan holmi között húzódik.¹ Ez még inkább igaz akkor, amikor egy ismeretlen művész hátrahagyott műveivel van dolgunk, akinek a neve nem legitimálja automatikusan az archívumában talált minden egyes kis jegyzet, papírdarabka és „fírka” értékét.

A Zachara halála után a házban maradt művek esete a neoavantgárd kreativitás szélsőséges megnyilvánulásaihoz kapcsolódó általánosabb problémákra is rávilágít: többek között ilyen a ready-made, az assemblage vagy az arte povera, amelyek a törmelék és a hulladék feltárására és újrahasznosítására irányulnak, vagy ilyen a mindennapi élet² „ilyen-olyan” anyagaiból készült elemeinek átalakítása, valamint az olyan konceptuális tevékenységek, amelyek az efemer folyamatokra, szövegekre, a művészi alkotás dokumentálására, a cserére vagy a kommunikációra (például a mail art) összpontosítanak.

A tét ugyanis nem az, hogy olyan kész műtárgyakat állítsunk elő, amelyeknek magas esztétikai értéket tulajdonítunk. Különösen az utóbbi, konceptuális esetben, amikor szövegek vagy vázlatok nagy példányszámban kerülnek forgalomba, vagy amikor a művészi folyamatot dokumentálják, a művészek archívumai „papírhalmokhoz” hasonlíthatnak: azaz például a különböző bizonytalan státuszú feljegyzések, vázlatok esetében. Ugyanakkor „ezek a művészi kísérletezés hordozói, és néha érdekesebbek, mint maguk a végső produktumok”.³ Zachara munkássága szinte ezen összes tulajdonságot magában foglalja, és ezzel együtt egy sor problémát is. Az archívum tele van strukturálatlan anyaggal: esszékkal, kiáltványokkal, rajzokkal, művészkönyv-prototí-

¹ Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise XVI^e-XVIII^e siècle* (Paris: Gallimard, 1987).

² Marek KRAJEWSKI, „Śmieci w sztuce, sztuka jako śmieć”, *Zeszyty Artystyczne* 13 (2004): 51–66.

³ Piotr SŁODKOWSKI, „Miejska rewolta: Awangarda w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie”, *Szum* 19 (2017/2018): 169.

pusokkal, makettekkel, regényekkel, versekkel, művészetelméleti állásfoglalásokkal – ezek gyakran ugyanazok, többszörösen lemásolva vagy kinyomtatva. Mi nyerhető vissza ebből a rengeteg anyagból, amelyet a szemétből visszanyertek?

A SZAMIZDAT ESZTÉTIKÁJA

Zachara versesköteteinek és más logovizuális műveinek szegényes képi formája és anyagvilága elsősorban a keletkezésük körülményeinek köszönhető. Az 1980-as évektől a 20. század végéig Zachara minden könyvét saját kezűleg és szerény eszközökkel készítette, „házi” technikák, valamint olcsó, egyszerű és könnyen hozzáférhető anyagok felhasználásával: iskolai és irodai kellékekkel, amelyeket bármelyik írószerboltban könnyen meg lehet vásárolni.

Anyagukat tekintve ezek középszerű művészkönyvek: kézzel vannak hajtogatva, ragasztószalaggal vagy ragasztóval összeillesztve, először begépelve, majd a számítógépek elterjedésével kinyomtatva; rajztömbborítók, kartonborítók létrehozott könyvek és rajzok ezek, előre begévelt szövegből kivágott és az oldalra ráragasztott szövegcsíkokkal, rajzokkal vagy kézíratos betoldásokkal, olykor pedig teljes egészükben kézzel írva.

Az alkotói és forgalmazási módszerek szegényesek voltak. Könyvei terjesztéséhez Zachara általában fénymásolót használt, és az ifjúsági, illetve alternatív kultúrában használatos módszerekkel készítette és sokszorosította őket:⁴ így adta ki *NietakT* című, saját kezűleg készített szerzői fanzine-jét is (NOui; lengyelül ez a szójáték azt is jelenti, hogy „nietakt” – rossz lépés), és néha szamizdatként emlegette könyveit. Hogy Zachara művészi, költői és esszéistikus könyvei lázadó vagy gúnyos dialógusba léptek a hivatalos kiadói körökkel, arról tanúskodik az a tény, hogy a művész néha véletlenszerűen, saját maga által kitalált ISBN-számokkal (International Standard Book Number) látta el e köteteket, egyúttal kiadóként legitimálva a szerzőt.

Ezek a módszerek jól ismertek a kommunista korszak számos művészeti tevékenysége és politikai ellenzéke számára, és jellemzőek az akkori szocialista blokk országaira. Sokszorosítógépek, fénymásolatok, gépiratok mint könyvek, folyóiratok, manifesztumok és brosrák hagyományos előállítási mód-

⁴ Lásd Barbara FĄTYGA, *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej* (Warszawa: Ośrodek Badań Młodzieży, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytet Warszawski, 1999); Ksawery Stańczyk, *Macie swoją kulturę. Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996* (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2018).

szerei – mindez kapcsolódott a hivatalos csereforgalmon kívül eső politikai tevékenységekhez is.⁵ A samizdat gazdag hagyományának részét képezik, és a szocialista blokk országaiban az alulról jövő és a rendszerellenes, a kulturális élet szürke zónáját jelentő mozgalmakhoz kötődnek. A könyvek szempontjából a kézműves módszerekkel létrehozott, saját maga által kiadott nyomtatványok „számos különlegességgel rendelkeznek: általában kezdetleges technikával készültek, és gyakran hiányoznak a kiadás helyére és évére vonatkozó alapvető információk (bár előfordul, hogy a szerző pontos címe viszont szerepel!)”.⁶ Ráadásul a szerző saját kiadású műve „a mű végleges változatának” számított, „a samizdat lényege a véleménynyilvánítás szabadságának mint az egyéni véleménynyilvánítás és a társadalmi kommunikáció jogának megvalósítása volt, ezt ugyanis az állami ellenőrzés [...] formái korlátozták”.⁷ Az esztétikai vagy „samizdat-elv” – különösen politikai okokból – szintén jellemzője a lengyel konceptuális művészetnek, amely az 1970-es évek óta dinamikusan fejlődött:

Lengyelországban, akárcsak más kelet-európai országokban, a konceptuális művészet a hivatalos művészeti élet peremén, a kiállítások és a művészeti közintézmények monopóliumán kívül fejlődött. A konceptuális művészetet népszerűsítő galériák többsége, az 1970-es évek „szerzői galériái” diákkörnyezetben működtek, és a diákszervezetek által biztosított szállás és pénzügyi támogatás előnyeit élvezték. A programok tekintetében mindegyikük megőrizte a teljes függetlenségét, ezért állíthatta a neves magyar kritikus, Beke László, hogy az 1970-es évek Lengyelországában a képzőművészet területén semmilyen cenzúra nem létezett.⁸

⁵ *Papierem w system. Prasa drugoobiegowa w PRL*, szerk. Sebastian LIGARSKI és Marta MARCINKIEWICZ (Szczecin: Instytut Pamięci Narodowej, 2010); Weronika PARFIAŃOWICZ, *Europa Środkowa w tekstach i działaniach. Polskie i czeskie dyskusje* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016).

⁶ Jacek BALUCH, „Zasada samizdatu”, in *Zrozumieć Słowiańszczyznę. Prace poświęcone profesor Marii Bobrownickiej w dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin*, szerk. Maria DĄBROWSKA-PARTYKA, 11–17 (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010), 14.

⁷ Uo., 13.

⁸ Grzegorz DZIAMSKI, „Spór o sztukę konceptualną w Polsce”, [in:] Grzegorz DZIAMSKI, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, 195–224 (Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2010), 195.

Zachara munkássága, különösen az a mód, ahogyan a művészetet létrehozta, valamint az általa választott médiumok és művészeti műfajok mind a konceptuális tendenciák késői megvalósulásainak tekinthetők:

Az 1970-es évek valamennyi szerzőjének galériája kisebb-nagyobb mértékben átvette a Jarosław Kozłowski és Andrzej Kostołowski által a Net/Sieć [Net/Network] projektben bemutatott intézményellenes működési modellt. A hálózat, írják a szerzők, intézményen kívüli. Magánházakból, műtermekből és egyéb olyan helyszínekből áll, ahol művészi alkotások születnek.

Ezek az alkotások az érintett feleknek szólnak. Kiadványok kapcsolódnak hozzájuk, amelyek formája szabadon választható (kéziratok, gépiratok, nyomtatványok, katalógusok, könyvek, kazetták, filmek, diaképek, fényképek, brosúrák stb.).⁹

Łódź az 1970-es évektől kezdve a lengyel neoavantgárd fontos központja volt. A hivatalos állami intézmények bojkottja miatt a művészek az együttműködésre, a helyi környezet megteremtésére és hálózatépítésre összpontosítottak, találkozókat, szabadtéri rendezvényeket és kiállításokat szerveztek. Az 1980-as években Łódź galériái számos helyi és független művészeti találkozóknak adtak otthont. A legfontosabb ilyen jellegű központ az Exchange Galéria volt, amely 1978 óta Józef Robakowski magánlakásában kapott helyet, akivel Zachara először csak szórványosan dolgozott együtt. Ez a művészi szabadság tere volt, ugyanakkor a művek gyűjtésének és a más művészekkel való eszmecserének is helyet adott.¹⁰

Zachara munkássága annak ellenére marginalizált maradt, hogy a saját lakásában folytatott tevékenysége a hálózatépítésre irányult; a művész például postán küldte el munkáit más művészeknek, kurátoroknak és galériáknak, kapcsolatot teremtve Łódź művészeti közösségével. Zachara könyvei, kiáltványai és szövegei a „samizdat-ely”¹¹ szerint készültek tevékenysége végéig, jóval az 1989-es politikai fordulat után is, bár azon változásokból ítélve, amelyek Zachara „szegény könyv”-művészetében az 1990-es évek vége óta végbementek, a művész kétségtelenül látta, hogy ez az alapkiadói mozgalom véget ért.

⁹ Uo.

¹⁰ Alicja CICHOWICZ, „Zarys działalności łódzkiej alternatywnej sceny artystycznej w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku”, *Sztuka i Dokumentacja* 25 (2021): 13–23.

¹¹ BALUCH, „Zasada samizdatu...”, 11–17.

A 2000-es években Zachara verseskötetei és regényei egyre áttekinthetőbbé váltak, egyszerű A4-es lapokból összefűzött számítógépes másolatok vagy szakdolgozatszerűen bekötött könyvek voltak ezek, a szavakat egyre ritkábban kísérte kép, bár a költő néha apróbb tipográfiai kísérletekhez folyamodott. Nem nehéz ezt a változást a szamizdat-korszak végéhez kötni:

[...] a totalitarizmus bukásával véget ért a szamizdat-korszak, amelyhez egy jelentős civilizációs tényező társult: az írógépet felváltotta a számítógép, a fénymásoló és a faxgép széles körű elterjedése, az e-mail létezése és az internet robbanásszerű növekedése, az online fórumokon és mindenféle blogokon keresztül történő kommunikáció. [...] – Ezért a szamizdat korszak, még ha az érett nemzedékek élő emlékezetében meg is maradt, távolinak és archaikusnak tűnik, a korabeli nyomtatott dokumentumok pedig egyre inkább emlékké, semmint dokumentumokká válnak. A szamizdat-korszak vége tehát nagy pontossággal meghatározható: akkor ér véget, amikor megszűnik az állami kiadói, nyomdai és terjesztési monopólium, és megszűnik a prevenciót célzó cenzúra.¹²

Zachara azonban az új médiában is szamizdat-módszereket alkalmazott. Munkásságára mindvégig jellemző maradt a művészeti intézményeken, szakmai kiadványokon és galériákon kívüli munka, és ez az ő esetében kettős marginalizálódást jelent. Kezdetben Zachara nemcsak a lódzi konceptuális közösség aktív tagja volt, hanem a Képzőművészeti Akadémián is dolgozott, Andrzej Łobodziński professzor asszisztenseként a Festészeti és Grafikai Kar Válogatott Vizuális Kérdések Tanszékének Kompozíciós Laboratóriumában. Kezdődő skizofréniája miatt azonban hamarosan a közösségen kívül találta magát, elvesztette állását az Akadémián, többször került kórházba, és csak szórványosan vállalt együttműködést más művészekkel.

A művészeti könyvek előállításához használt kézműves módszerek tehát kétszeresen – gazdasági és társadalmi szempontból – kapcsolódnak a kirekesztettséghez. Az anyagi forrásoktól megfosztva és a művészeti intézményektől elszigetelődve Zachara a könnyen hozzáférhető és olcsó szamizdat-underground-konceptuális lehetőségeket hasznosította a művészeti alkotásra:

A MAL egyfajta illusztrált könyv rajzokkal és kézzel írt szöveggel. Úgy tettem, hogy nem vettem figyelembe a költségeket. Kétszáz példány kinyomtatása 2400 zlotyba került. MAL azt jelentette, MALewicz

¹² Uo., 11.

(örökös inspiráció), festészet [lengyelül MALartstwo – AK] & a *gonosz* franciául. Emlékszem, hogy a makettet egyszerre, egy éjszaka alatt csináltam meg. [...]. A borítón a kötelező fekete négyzet látható. [...] Ami a költői eredményeimet illeti, egy szamizdattal büszkélkedhetek, amelynek címe HATÁSOS BESZÉDEK [SŁOWA SPRAWCZE – AK] [...]. A 44 POÉMES című xerográfiai nyomat egyedi példánya is itt van most nálam. [44 WIERSZE – AK] [...]. A lapok össze vannak fűzve.¹³

A művész itt a lengyel konceptuális művészekre jellemző szamizdat-technikákat ötvözi Kazimierz Malewicz avantgárd művészetével, különösen pedig annak négyzetek iránti rajongásával. Malevics számára a négyzet az alapfigura, és az összes többi (kör, kereszt, egyenes) ebből származik. A szuprematizmus elvei szerint a négyzet a rend, a káosz feletti győzelem, a legfőbb rend és a harmónia szimbóluma. Ez a geometriai alakzat a megszámlálhatót, a zártat és a logikusát is megtestesíti, és a szervezettség, valamint a szimmetria szinonimája. Zachara munkásságában a négyzet folyamatosan visszatér – verseskötetek borítójának, illetve rajzoknak, festményeknek és performanszoknak az elemeként.

Ugyanakkor Zachara archívuma felesleges; a művész minden rendelkezésre álló médiumba írt, mail artot és e-mail artot művelt, szinte folyamatosan kommunikált, jeleket terjesztett kártyákon, vásznakon, képernyőkön, önmagát ismételve, ugyanazt a szöveget vagy hasonló a szöveget különböző szamizdat-könyvekbe, -folyóiratokba és fűzött kötetekbe foglalva, ugyanazt a tartalmat többszörösen, több példányban is kiadva. Zachara tisztában volt azzal, hogy képtelen nem kommunikálni. Az archívumában dolgozni annyit jelent, mint vég nélkül bolyongani az ismétlődő szövegek magmájában: ugyanazok az eszések, versek és regények mindig más formában, különféle sorozatok különböző címek alatt, ugyanazon szövegek változatai, valamint egymástól alig különböző rajzok vagy önarcképek sorozata.

Bár Ludwig Wittgenstein „körülvette” őt a hallgatásával, akárcsak Arthur Rimbaud-t, a művész gúnyt űzött belőle: „Ez tényleg a szerénység és az önzetlenség csúcsa. Nem lennék rá képes”.¹⁴ Azt mondja, üldözi őt „a csendes művész mítosza, aki azzal, hogy nem hagy hátra kézzelfogható művet, gazda-

¹³ Jerzy ZACHARA, *Wierszez* (Łódź: a művész archívuma), 1–2. Zachara művei, amelyekre ebben a szövegben hivatkozom, magángyűjteményekből származnak, illetve a ház archívumában őrzik őket. Nem mindegyiket datálták, nem mindig lehetett megállapítani, hogy mikor készültek, és a legtöbb esetben nem számozták meg az oldalakat. Címek hiányában szögletes zárójelben adom meg az incipitet.

¹⁴ Jerzy ZACHARA, *O czasie. Część druga* (Łódź: a művész archívuma), 4–5.

gítja fájának kulturális örökségét, noha nem alkotott szép tárgyat”.¹⁵ Gondolatai nem anyagi formában maradnak meg, hanem „rendkívül finom kozmikus energiákban és valamiben, ami a Történelem krónikájának is felfogható, amelyben minden részlet rögzítve van”.¹⁶ Egy ilyen, „gondolatból alkotott műalkotás nem egyetlen verset múlta felül kifejezőmódjával, hanem általában mindent, amit az Ige alkotott”.¹⁷ A konceptualizmus ilyen szélsőséges megvalósítása azonban, ahogy Zachara is tudja, azt jelentené, hogy a művészet megszűnne kommunikáció lenni, és „egyéni szellemi tökéletesedéssé”, a személyes spirituális fejlődés útjává válna.¹⁸ „Folyamatos párbeszédre” lenne itt szó a művész és önmaga között.¹⁹ Anélkül, hogy anyagi, kézzelfogható vagy vizuális formát öltött volna, nem lehetne árucikké tenni és pénzzé tenni, hanem láthatatlan és hallhatatlan maradna minden kívülmaradó számára: „A művész, mint egy autista, bezárkózik a szobájába vagy a sivatagba menekül, hogy a végső kérdésekről elmélkedjen”.²⁰ A szobájába bezárkózó, önmagával kommunikáló és saját belső világát felfedező művész sorsa részben Zacharáévá is vált, ám ezek a szélsőséges konceptuális víziók nem valósultak meg teljesen: „Művész vagyok - a közönség létezésének kérdése rendkívül fontos számomra, mert a művészet értelmét a kommunikációban látom.”²¹ A nyelv ugyanakkor „természeténél fogva [...] mindenki számára elérhető”,²² és mint ilyen, az egyetlen reményt jelenti arra, hogy a saját, nem normatív pszichés tapasztalatainkat közelebb juttassuk másokhoz.

Zachara művészete bizonyos értelemben éppen ezek közlésére és feltárására tett kísérlet volt, és egyúttal arra is, hogy megszelídítse a gondolatok káoszát és burjánzását, ezáltal pedig saját lelkiállapotát is. Valószínűleg a négyzetek és a szuprematizmus iránti ihletettsége is innen ered.

Malewicz egész elméleti és filozófiai gondolkodása – írja Andrzej Turowski – „e belső antinómia körül oszcillált, ahol a katasztrófa, a mélység, az üresség, mint a valóság metafizikai tapasztalata, a fehér sivatag, a korlátlan tér, az örökkévalóság és az abszolút tökéletesség által szimbolizált tiszta érzékek vi-

¹⁵ Jezry ZACHARA, *Artysta powinien być biedny i szalony* (Łódź: a művész archívuma), 9.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo., 10.

²⁰ Uo.

²¹ Jerzy ZACHARA, *Kwestia czasu, czyli rozproszone myśli na temat zaburzeń myślenia* (Łódź: a művész archívuma), 9.

²² Uo.

lágába való átmenet útja volt”.²³ Lehetetlennek tűnik, hogy ne az legyen a benyomásunk, miszerint Zachara ugyanezt a káoszt és ürességet próbálja leküzdeni.

A KONCEPTUÁLIS ESZTÉTIKA

Zachara ugyanakkor a lengyel konceptuális művészekre jellemző témákat vizsgál: identitás, ismétlés, a nyelv és az „én” filozófiája, az idő stb.²⁴ A művész bizonyos műveit Xero Artnak nevezte el, és egy, ezen a címen megjelent cikkében felidézi első – tűzesettel végződő – kapcsolatát még a nyolcvanas években egy sokszorosító-berendezésszerű géppel, valamint egy fénymásoló tulajdonosával, akivel később tartós barátságot kötött.

Zachara számára a fénymásoló nem csupán a művészeti könyvek és folyóiratok terjesztésének és független kiadásának eszköze volt. Úgy tűnik, hogy a művész a xeroxot olyan kifejezési eszköznek tekintette, amely lehetővé tette számára, hogy olyan absztrakt kategóriákat rögzítsen és ábrázoljon, mint az idő, a mozgás, a változás és az eltűnés.

Egyrészt e technika választása – nyilvánvalóan gazdasági okokból és egy rést betöltő művészeti produkció kontextusában – visszavezet minket a másolás, a variáns, a hasonló dolgok, képek és szavak identitás(hiány)ának témájához. Zachara egyrészt oly módon másol, hogy saját szavait ismétli és alakítja át (illetve saját képét, amelyet szenvedélyesen szerepeltet könyveiben, többek között azok borítóján is), másrészt úgy, hogy esszéinek egy része más szerzőktől származó idézet, rejtjelezett idézet, az internetről átvett tartalom (néha a forrás feltüntetésével). Másrészt művei ismétlődőek abban az értelemben is, hogy általában önarcképek vagy aktrajzok sorozatába rendeződnek.

Szóról szóra másol – kézzel készített linómetszeteket és kollázsokat sokszorosít, majd kötetként állítja ezeket össze, és terjeszti őket. Ez különösen fontos, amikor a könyvről egy makett és egy fénymásolt kiadás áll rendelkezésünkre, mely utóbbin számos tökéletlenség, fakulás, elmosódás, árnyékolódás, homályosság és elmosódás látható. A fénykép papírlapra ragasztásával készített műalkotásokban megjelenő rétegződés ellaposodik, az egész egy-

²³ Andrzej TUROWSKI, *Malewicz w Warszawie: Rekonstrukcje i symulacje* (Kraków: Universitas, 2004), 72.

²⁴ Lásd Luiza NADER, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009); *Sztuka i Dokumentacja* 6 (2012).

dimenzióssá és síkszerűvé válik, amit nem nehéz összevetni Zachara kísérletével, az idő felszíni rögzítésével.

A konceptuális képzőművész számára a nyelv mint kifejezőeszköz használata az idő kereséséhez és az idő múlásának kifejezéséhez, valamint az alkotói idő folyamatszerűségéhez kapcsolódik: „még ha meg is érted az IDŐ TERMÉSZETÉT, akkor sem leszel képes ELMONDANI azt”.²⁵ Azonban a szó az, ami időhöz kötött, és nem a kép. Ez utóbbi tisztán térbeli entitásként mintha az időbeliségen kívül lenne felfüggesztve, mert „minden elemét egyszerre fogjuk fel”,²⁶ viszont benne „az idő [...] nem létezik”²⁷. A nyelvnek viszont, amelynek birodalma nem a kép síkja, hanem a könyv, időbeli tényezőre van szüksége a létezéshez:

A művészi megnyilvánulásokat szokás időbeli és térbeli kifejezésekre osztani egy tér-idő kontinuumban. A könyv, az agyagtáblák gyermeke, amelyet vitathatatlan halhatatlansággal jellemezhetünk, alapvetően időbeli. Ez azonban inkább diszkrét, mint folytonos idő. Az elkülönített oldalak képek, az attribútumaikkal együtt. Következésképpen úgy szólván az időn kívül léteznek. Elmerülnek az örök mostban, akárcsak a jelen érzékszervi megtapasztalása.²⁸

Csak a szöveg szintézise – az írás – mint időben kibontakozó forma, illetve egy kép (festmény, rajz) szintézise mint térbeli jelenség közelítheti meg a tér-időbeli tapasztalat ábrázolását:

az idő minden formáját felismered
vizuális képeken keresztül
a térbeli jelleg képeit
a kör ciklikus jellegét
az egyenes végtelenségét és
az általad „most”-nak nevezett pont
örök időtartamát.²⁹

²⁵ Jerzy ZACHARA, *UQBAR by Zachara św i R'US* (Łódź: a művész archívuma), 22.

²⁶ Jerzy ZACHARA, *Opowiadanie geometryczne* (Łódź: a művész archívuma).

²⁷ Uo.

²⁸ Jerzy ZACHARA, *Hałas* (Łódź: a művész archívuma, 1989).

²⁹ Jerzy ZACHARA, *Słowa sprawcze* (Łódź: a művész archívuma), 18.

A borotvapenge meggyőző ereje című verseskötetben, amelynek tartalmát hűen reprodukálja a *Hatásos beszédek* című költői kötet (valamint néhány más mű szintén), a néma és aszketikus művészi anyag – azaz a fehér papír, amelyen jelek lesznek vagy vannak elhelyezve – közvetlenül kapcsolódik az írás időbeliségéhez:

az oldal várja az írásos jeleket
megjelenik egy mondat:
az oldal várja az írásos jeleket
megjelenik egy második mondat:
megjelenik az első mondat

az oldal fehérsége
megbénítja az időt.³⁰

Egy másik költeményben Zachara így ír:

Fogom a tollamat, és diszkrétén kitöltöm az időt
apró jelekkel, és leírom azt a szót, hogy „kő”.³¹

Az írás tehát mindenekelőtt folyamatszerű és időbeli gyakorlat; a gesztus és a gesztusok ideje számít, mint a keleti kalligráfusoknál, akik írásban/rajzban nem „a dolgok formáit vagy sémáit” ábrázolják, hanem „a világ ritmusát és mozgását próbálják saját gesztusaikkal reprodukálni”.³² Zacharát – már csak a távol-keleti kalligráfia miatt is – az írás anyagiséga, vizualitása és a jelek felületi lenyomata különösen érdekelte. A művész nemcsak a mesterdiplomáját szentelte ennek a témának 1979-ben, hanem gyakorlatban is foglalkozott vele. Esszéiben folyamatosan jelen van a kalligráfia, a vonalas rajz, a keleti filozófia és a vallás. A művész a nyugati alfabetikus írás korlátaira is felhívta a figyelmet, és az ideográfiai írás felé fordult, amely – mint mondta – „lehetővé teszi, hogy a különböző nemzetek képviselői különböző NYELVEKET használva FONETIKUS ALKALMAZÁSBAN kommunikáljanak egymással. Ha például egy koreai egy bizonyos ideogramot a jobb keze egyik ujjával a bal keze egy aprócska felületére rajzol, akkor képes kommu-

³⁰ Uo., 14.

³¹ Uo., 16.

³² Tim INGOLD, „Rysowanie, pisanie i kaligrafia”, ford. Marta RAKOCZY, *Teksty Drugie* 4 (2015): 371–392, 380.

nikálni egy vietnámmal, a két ország nyelve közötti jelentős különbség ellérére is.”³³

Ha elfogadjuk Csang Csung-juan, a távol-keleti kalligráfia teoretikusának értelmezését, miszerint az íráshoz „el kell utasítani minden gondolatot, és a spirituális valóságra kell koncentrálni”, hogy „megnyugodjon az elme”,³⁴ akkor az, hogy Zachara hangsúlyozottan foglalkozik az írás folyamataival, hiszen egyszerre ír és rajzol, nyomokat hagyva a papíron, egyfajta önterápiaként és művészetterápiaként is felfogható, mint az elme megnyugtatót szolgáló gyakorlat, amelyet a kalligráfia ihletett (amely iránt a festő is érdeklődött).

A művész hátrahagyott írásaiból egyértelműen kiderül, hogy intenzíven kutatta saját betegségét a művészetben, megpróbálva megszelídíteni vagy elfogadni azt. A skizofrénia, az örület és a művészet kapcsolata, valamint a pszichoanalitikus elméletek (különösen Carl Gustav Jung elméletei) állandó témaként szerepelnek saját magát tematizáló szövegeiben, illetve művészeti alkotásaiban.

Olyan művész, aki nem-normativitását tudatosan alakítja művészi tevékenységéé: „A költészettel való foglalkozás az általam tragikusnak tartott (vagyis az egyedülként létező) költők esetében azt jelenti, hogy visszatapsz, amikor eléred a mélypontot”.³⁵

Zachara fő problémája az olyan időbeli tapasztalatokban áll, mint a szinkronicitás és az egyidejűség közvetítésének lehetetlensége: ezek pedig szorosan kapcsolódnak saját pszichés élményeihez, amelyeket ő kinyilatkoztatásnak vagy örületnek nevez. A festő, aki bimedialis formákat (szó és kép) használ, azzal kísérletezik, hogyan lehet megragadni ezeket a tér- és időbeli értékeket. A fehér borítót és a kötet első fehér oldalát [*forgatás...*] lapozva egy Zacharát álló helyzetben ábrázoló fénykép homályos fekete-szürke-fehér fénymásolatát látjuk, a szomszédos oldalon pedig az alig olvasható halványszürke „Állok” szót; a következő oldalon a művész egy fal előtt ülve látható, amelyen egy fehér, téglalap alakú festmény lóg (a jobb felső sarokban a fiatal Zachara portréja látható), mellette pedig a nagyon homályos „Ülök” felirat olvasható; a kötet következő oldalain egymás után egy üres szék (a szöveg tájékoztat a mikrofon helyéről) és egy női portré látható (mellette a szöveg: „Vagyok”); az

³³ Jerzy ZACHARA, [*To co proponuje jako swoiste NOVUM...*] (Łódź: a művész archívuma), 12.

³⁴ CHANG Chung-yuan, „Spokój duszy odzwierciedlony w chińskim malarstwie”, ford. Anna MARKIEWICZ in *Estetyka chińska. Antologia*, szerk. és ford. Adina ZEMANEK, 266–288 (Kraków: Universitas, 2006), 266.

³⁵ Jerzy ZACHARA, *Poeta szalony* (Łódź: a művész archívuma), 3.

utolsó két oldalon csak a nagy fekete L és P betűk szerepelnek a karton bal, illetve jobb oldalán.

A mozgás és a változás statikus síkon történő rögzítésének hasonló logikája, ezzel együtt pedig az absztrakt időbeliség megragadásának kísérlete Zachara munkáiban újra és újra visszatér. A művész könyvének [*forgatás...*] téglalap alakú borítója teljesen fehér; csak a negyedik oldal bal alsó sarkába ragadt apró fekete téglalap zavarja meg. A fehér, amely a végtelenség, a lebegés, a transzcendencia, de a csend malevicsi színe is, feszültségbe kerül mind a határvonallal (négyzet, könyvborító), mind az anyaggal (a papírlap síkja), valamint az írás (a kommunikáció) jeleinek rögzítésével. A kötet teljes első oldala szintén üres, és mellette, a bal oldali második oldalon a „forgatás” gépelt szó szerepel. Zachara mikrokozmoszában a fehér mindenekelőtt az üres papírlap színe, vagyis a művész által legkönnyebben használható anyag. Egyrészt a konceptualista könyvei egyértelműen a saját lakásában gyakorolt, gyakran videóra is rögzített performanszművészetet rögzítik, ami talán a piachoz és a művészeti intézményekhez való korlátozott hozzáférésének köszönhető. Másrészt jó hordozónak tűnnek az időbeli kísérletek számára, mivel a mozgó és változó folyamatjelenségek sík felületen történő ábrázolását igénylik. Emlékszünk, hogy a geometria Zachara egyik rögeszméje volt, s ezt a művész az idő problémájának feltárásával hozta összefüggésbe. Zachara folyamatosan újragondolja az időbeliség problémáját, méghozzá pontosan azért, hogy a könyvet a költői jelentés hordozójaként kezelje, azaz vizuálisan, sík felületen érzékelt költészetként: „Szilárdan hiszem, hogy minden több dimenzióval rendelkező konstrukció megjeleníthető egy két-dimenziós lapon”.³⁶

INTERMEDIÁLIS ESZTÉTIKA

„A költészet egyetlen esélye a nézés” – így zárul Jerzy Zachara *A KÖLTŐK ELLEN [PRZECIW POETOM]* című kiáltványa. Ebben a művész elutasítja a szavak hangjára, ritmusára vagy dallamára támaszkodó költészetet, amely „EGYSZERŰEN HOSSZÚ IDEJE HALOTT”.³⁷ Ehelyett azt állítja, hogy a vers „vizuális tapasztalat”,³⁸ amelyet „A PLASZTIKUS KIFEJEZÉS KA-

³⁶ ZACHARA, *UQBAR...*, 13.

³⁷ Uo., 14.

³⁸ Uo.

TEGÓRIÁINAK”³⁹ megfelelően értékel. A költői kifejezés eszköze számára az, amit általában a képhez szokás társítani – a síkszerűség, a térbeliség, a kiterjedés vagy a közvetlenség:

Azt mondják, egy kép felér
ezer szóval
fessétek a szavakat!⁴⁰

Ez azonban nem jelenti azt, hogy le kellene mondanunk a nyelvről és az irodalomról a vizuális művészetek javára. Zachara 1990-es művészkönyvében – ugyanerre a közkézen forgó formulára hivatkozva – magának a festészetnek a működésképtelenségét diagnosztizálta: „Azt mondják, egy kép többet ér ezer szónál. De próbálj egy alkalmatlanságot vagy működési zavart megfesteni.”⁴¹ A művész íásaiban a figuratív kép ugyanolyan gyakran kritika tárgya, mint a nyelv. A „fessétek a szavakat” felszólítása a kép és a szó korlátainak tudatosításából ered. A reprezentáció alkonyával és a művészet halálával szembeesülve Zachara olyan műveket tár elénk, amelyek élénkítő energiát nyerne az intermediális váltásból, a szó és kép közötti állandó vándorlásból.

Azzal, hogy kijelentette: „A nyelvet nem költők, hanem üzerek alkották meg, a SZABADON HAGYOTT AGYON VÉGREHAJTOTT SEBÉSZET OSTOBA SZIKÉJE LETT”,⁴² a konceptualista alkotó a vizuális költészet huszadik századi hagyományához csatlakozik, különösen annak konkrét változatához, amely a reprezentáció széles körben értett válságából, a nyelv és a kép iránti bizalmatlanságból született – hiszen ezek (mint a meggyőzés, az indoktrináció, a reklám, a kereskedelem, a tömegkultúra eszközei) hitellessé lettek, inkább árucikkékké, mint művészetté.⁴³ Akárcsak a konkrét költő, a művész is „specifikus eszközöket használ [...], hogy jelenvalóvá tegye a végtelen jelentést, és ezzel szembeszálljon a jel/forma fogyasztási modellel, amely a tömegmédiá zárt körforgását uralja”.⁴⁴ A lódzi művész íásaiban és manifesztumaiban ezek a kritikai témák refrénszerűen visszatérnek, de a nyelvről mint korlátozó és hatástalan kommunikációs rendszerről alkotott

³⁹ Uo.

⁴⁰ ZACHARA, *Słowa sprawcze...*, 16.

⁴¹ Jerzy ZACHARA, *Obraz pomyślane* (Łódź: a művész archívuma, 1990).

⁴² Uo., 22.

⁴³ Piotr RYPSON, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej* (Warszawa: Akademia Ruchu, 1989), 301–357.

⁴⁴ Julian COWLEY, „Odegrać słowo, odegrać świat. Współczesna poezja konkretna w Wielkiej Brytanii”, ford. Krzysztof MAJER, *Literatura na Świecie* 11–12 (2006): 59–80, 61.

meggyőződések itt másként hangzanak, mint a konkrétisták esetében. Ennek az az oka, hogy a nem normatív pszichés tapasztalatok mélyéről származnak, ezért nem lehet továbbadni őket, bármilyen kíváncsi is lenne:

Voltaképpen hogyan fejezhetnénk ki azt, ami kifejezhetetlen, hogyan nevezhetnénk meg azt, ami megnevezhetetlen, ha figyelembe vesszük azt az érvet, hogy nyelvünk arra való, hogy triviális, mindennapi dolgokról beszéljünk, és hirtelen összeomlik, amikor a beszélgetés egy olyan belső élményről szól, amely a maga nemében egyedülálló, és távol áll a normától, olyan távol, amennyire csak el lehet gondolni, mert a gondolkodás és a gondolatok megfogalmazásának zavarait próbálja leírni, és általában a valóság másfajta látásmódjáról szól, így lényegében az irreálisban való tartózkodásról szóló elbeszéléssé válik, márpedig annak nincs saját nyelve, nincs kikristályosodott formája, és a nyelv szempontjából nem-létnék tekintendő? Milyen lehetne az elbeszélésem az ismeretlenbe való expedícióról [...] egy olyan emberrel beszélgetve, aki nem élte át az őrületet?⁴⁵

Sem a nyelv, sem a rajz – „egy térkép vagy inkább egy kézzel rajzolt vázlat, amely [a terápia során – AK] egy labirintuson, egy bozótoson, vagy talán egy szakadékon keresztül vezet”⁴⁶ – nem képes közvetíteni „a gondolatok szabad áramlását”,⁴⁷ olyan pszichés élményeket, amelyek „túlmutatnak a verbális reflexión”.⁴⁸

A művész teljesen tisztában van ezekkel a korlátokkal, de különböző módokon próbálja az általa megtapasztalt „irrealitást” az írás és a rajz jeleinek segítségével átadni. Olyan valaki, aki tudván, hogy cselekedete kudarcra van ítélve, folyamatosan igyekszik kommunikálni és megfelelő formát találni üzenete számára: „A sacrum stigmatizálta őrült, akit megszállt tudatalattijának homályos áramlata, valóságos drámát él át, ha nem képes FORMÁT adni az általa megélt valóságnak. A rendkívüli élmény KIFEJEZÉST követel”.⁴⁹ Zachara a szó vizualitásának és materialitásának mentő erejét kutatva így bekapcsolódott a vizuális költészet hagyományába, amely a „nevek és fogalmak

⁴⁵ Jerzy ZACHARA, *Autobiografia. Inspiracje wszelkie* (Łódź: a művész archívuma), 1.

⁴⁶ Uo., s. 2.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ ZACHARA, *Artysta powinien...*, 3.

áramlásának az Ismeretlen és a Felfoghatatlan, a Tudás és a Megértés felé való meghaladására tett kísérletekből született”.⁵⁰

A nem normatív állapotokban Zachara lehetőséget lát a nyelv számára, amely „a pénzhez hasonlóan [...] azért jött létre, hogy egy kicsit üzleteljen”.⁵¹ Lehetővé teszik ugyanis, hogy olyan jeleket találjanak ki, amelyek kibújnak a piac és a kereskedelem közös törvényeinek hatálya alól: „A skizofrén nyelve nem csereforgalomra való. Elvesztette szimbolikus minőségét, és a nyelv fogalmai ugyanúgy működnek, mint az általuk jelölt tárgyak”.⁵² Amikor a kifejezhetetlen megfelelő kifejezési eszközét kereste, nem a nyelvhez mint olyanhoz fordult, hanem annak vizuális formájához, amely lehetővé teszi a „vizuális-nyelvi közvetítést”.⁵³

A vizuális jelek rendszereként értelmezett nyelv felé fordulva Zachara egyszerre utasítja el a szót mint logoszt, valamint a hozzá kapcsolódó teljes nyugati szellemi hagyományt, és a keleti gondolkodásban keres alternatívát. A lódzi festő az alfabetikus írással szembeni kritikájában közel került sok konkrétista művészhez, de a vizuális költészet teoretikusaihoz is, amikor rámutatott arra, hogy az utóbbi „ALULÉRTÉKELT” a nyugati kultúrában, holott ez az egyetlen, amely „HAGYJA ÉRVÉNYESÜLNI A TEKINTET KATEGÓRIÁJÁT A VERSBEN”.⁵⁴ Ez az, ami közelebb hozza műveit a plaszticitás malevicsi eszményéhez: a tárgyak hiánya – vagyis „megszabadítani a festészetet az objektivitás súlyától”⁵⁵ – és szuprematizmus – „ahol semmi sem valóságos, csak az érzékenység”.⁵⁶

Zachara műveiben igen gyakran egészen az olvashatatlanság hatását keltette: például amikor a szavakat festékkel fedte le, hermetikus jeleket, illetve más betűket rombolt szét, kijelentések töredékeit húzta át, olyan aszemikus írással kísérletezett, amely nem hasonlít egyetlen ismert ábécé jeleire sem, a latin ábécé betűit a felismerhetetlenségig deformálta, hogy megszűnjenek értelmezhető jelekre hasonlítani, s szembekerüljenek saját természetükkel, mindekelőtt pedig saját funkciójukkal.

⁵⁰ RYPSON, *Obraz słowa...*, 357.

⁵¹ Uo.

⁵² ZACHARA, *Artysta powinien być...*, 11.

⁵³ Uo.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Kazimierz MALEWICZ, *Świat bezprzedmiotowy*, ford. Stanisław FIJAŁKOWSKI (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006), 66.

⁵⁶ Uo.

Egyes kísérletei közelebb állnak a vizuális költészet eredetéhez és az ősi mágikus, misztikus és kabbalisztikus gyakorlatokhoz,⁵⁷ míg mások a gondolatképek kifejezésére tett kísérletek.

Logo-vizuális művei így a konkrétisták kísérleteire emlékeztetnek, akik a „normatív kimondástól való szándékos eltérést”, az „artikulátlan jel” poétikáját működtetik az „artikulátlan hang” mintájára, amely ellenáll a normatív szóbeli megnyilvánulásnak. Zachara vizuális költészete, sok más művészhez hasonlóan, „támadás a nyelvhelyesség kódja ellen”.⁵⁸ Ez összefügg azzal a sok nyelvi, helyesírási és írásjel-hibával, amelyet a költő a szövegeiben alkalmaz: « 30 éve tanulok hipbázní %B ... mert úgy gondolom, hogy a h íbá k óriási potenciállal bírnak. FINNegans WAKE zum beispil».⁵⁹

A hibának vagy a feladat összezavarásának a használata vagy valami olyanak az alkalmazása, ami egy másikat kitöröl vagy spontán terjedni kezd, ugyancsak azon művészet hibaelméletéhez kapcsolódik, amelyet az alkotó a védelmébe vesz. Amikor a vászonra festés közben valami félresikerül, mint írja, dráma, esemény jön létre, „feszültségek, érzelmek és tragikus mozzanatok jelentkeznek”, a festményt az „időtényező” is elkezd alakítani, »sokk«, »küzdalem»⁶⁰ zajlik az anyaggal, hiszen a művész megpróbálja valamilyen módon orvosolni a hibát, de felhasználni az anyagot is, amely spontán módon új struktúrákat hoz létre.

Zachara tudatosan kísérletezik mindenféle, foltokra vagy firkákra emlékeztető formával, hangsúlyozva intermedialitásukat és kapcsolatukat a tudatalan valamennyi állapotának feltárásával:

*A csukott szemmel sorozatból.
Amikor leeresztem a szemhéjamat, a kezem
elveszíti természetes rugalmasságát, amely
tehetetlenné teszi a
viselkedéssel szemben, és meglepően termékennyé válik
hatékony. Megpróbálok zenét rajzolni.
[...]. A hatás
A gyermekrajzra hasonlít a
firkálás időszakában, a plasztikus
kifejezés ezen első típusából teljesen*

⁵⁷ Lásd: RYPSON, *Obraz słowa...*, 43–91.

⁵⁸ DEREK BEAULIEU, „Posłowie po słowach. Ku poetyce konkretnej”, ford. Katarzyna BOJARSKA, *Literatura na Świecie* 11–12 (2006): 362–372, 371.

⁵⁹ ZACHARA, *UQBAR...*, 11. (Hibás jelölés az eredeti szövegben).

⁶⁰ Jerzy ZACHARA, *Błąd w sztuce* (Łódź: a művész archívuma), 16.

*hiányzik, amit a kép
intellektuális kompozíciójaként
szokás meghatározni.
Fontos visszatérést hajtok végre a kép
és a tevékenység forrásaiboz, vagyis. az intermediális
jellegű aktushoz (művészethez).⁶¹*

Zachara művészi tevékenysége, amelynek középpontjában a papírlapok és a rájuk rajzolt vagy írógéppel írott jelek állnak, a művészet legegyszerűbb, legelemibb formája, amely lehetővé teszi számára, hogy otthonában, az intézményektől távol, kevés eszközzel kreatív legyen; csak a kezére, a ceruzájára és a papírjára van szüksége:

Egy üres papírlap és egy ceruza - ez minden,
amivel
a rajzoló, az építész, a költő, a zenész,
a szaltózó rendelkezik és én.⁶²

Ebben a rövid mondatban Zachara nemcsak a rajzolás gesztusának jelentőségét emeli ki, amely egyben írás is, hanem segít megérteni, hogy miért gyakorolja szisztematikusan a logovizuális művészetet. Ez egy alapvető tevékenység, minden művészet alapja, amely nem igényel bonyolult felszerelést, drága eszközöket, intézményeket, nagy tereket vagy speciális anyagokat; egyetlen ember is gyakorolhatja, a saját lakásában, saját magával kapcsolatban. A firka – egy hermetikus „akármí” az olvashatatlan jel/betű és a semmit sem ábrázoló rajz határán – a művészet és a cselekvés, az „MŰVÉSZEtség” (*ARTivity*) legegyszerűbb és legősibb anyagi jelölése.⁶³ Zachara írja: „A művészet, ahogy én látom, egyfajta terápia, amely azonban nem a Mű felé irányul (ami azonban mindig szükséges), hanem a létezés felé, és olyan fegyvert nyújt a számunkra, amellyel a létezés fájdalma ellen küzdhetünk”.⁶⁴ De a firkálás mindenekelőtt egy ősi kifejezési mód, egy olyan forma, amelyet a féktelen szükséglet határoz meg az aktív és „mesterséges” létezés felé:

⁶¹ Jerzy ZACHARA, „[z cyklu: przy zamkniętych oczach...]”, *NieTakT: Czechosłowacka Paranoic Magazín* 19, 1 (Łódź: a művész archívuma).

⁶² Jerzy ZACHARA, *UQBAR*, 33.

⁶³ Jerzy ZACHARA, *art to terapia* (Łódź: a művész archívuma), 2.

⁶⁴ Uo.

A pszichózis jelenléte némileg emlékeztet az Isten adta tehetség problémájára. Ha a művész nem használja ki, akkor vétkezik. Egy pszichiátriai kórházi szituációban, ahol olykor lehetetlen festeni vagy írni, ez a kifejezési kényszer helytelen viselkedést szokott kiváltani. Amikor nem kaptam papírt a kezelőorvosomtól, a rendelője ajtajára és egyéb üres helyekre filctollal hirdetményeket rajzoltam, amelyekkel a pszichofarmakológia legújabb fejleményeit tettem közzé.⁶⁵

A szó és a kép közötti ingadozás, a nem bináris és alternatív jelegyüttesekben való kombinálásukra tett kísérletek megkérdőjelezzik a létező kommunikációs normákat és kategóriákat:

A „természetes” szemiotikai és esztétikai rend feltárul és töredezni kezd, miközben a néma képek beszélni kezdenek, a szavak mint testi entitások láthatóvá válnak, és a médiumok közötti határok eltűnnek. Az érzékek, a médiumok és a művészeti műfajok mibenléte megkérdőjeleződik: kinek, mióta és miért „természetes”?⁶⁶

Zachara írásainak alapvető témái a „természetes” és „normális” dolgok mibenléte és ennek miértje, valamint a valóság és téveszme, a valóság és irrealitás, a norma és abnormalitás, mindenekelőtt pedig a »normalitás« és »abnormalitás» közötti határok megkérdőjelezésére tett kísérletek: „Az, hogy egy őrült a társadalom ellenségévé válik, annak köszönhető, hogy egy kicsit másképp gondolkodik. A pszichiáterek ezt a fajta gondolkodást téveszmésnek, azaz a valósággal összeegyeztethetetlennek nevezik. Mintha a hatóságok monopóliummal rendelkeznének afölött, hogy mi a valóság képe és jelentése”.⁶⁷ Egy sok felosztásból, határból és azok normalizálásából álló lánc végén található az, ami a legfájdalmasabban érinti a művészt: „mindenféle társadalmi manipuláció és elnyomás a hatóságok részéről” a „valamiképpen más egyénnel szemben”, akiknek „jelenléte olyan kuriózumokat igazol, mint a pszichiátriai kórházak pokla, ahol a mentálisan »betegeket« bezárják és megkínózzák”.⁶⁸

Azzal, hogy olyan szó-képet választ, olyan formát, amely megpróbálja „túllépni a nyelv határait”, amely „a kommunikáció meglévő konvencióit abszurdá teszi”, amely megköveteli tőlünk, hogy „ne vegyük természetesnek

⁶⁵ ZACHARA, *Artysta powinien być...*, 4.

⁶⁶ W. J. T. MITCHELL, „Słowo i obraz”, ford. Sara HERCZYŃSKA, *Teksty Drugie* 1 (2022): 138–151, 149. DOI: <https://doi.org/10.18318/td.2022.1.9>

⁶⁷ ZACHARA, *Artysta powinien być...*, 1.

⁶⁸ Uo., 7.

azt, ami csak a felszínen nyilvánvaló”,⁶⁹ Zachara tehát teljesen racionálisan cselekszik. Tudja, hogy „az irodalom és egy másik művészeti ág – festészet, zene [...]”, illetve az ő esetében a fotográfia, a film és a performansz – metszéspontjában végzett tevékenységek egy „meghatározhatatlan státuszú”, „a világok határán” létező költészet megteremtését jelentik. Ez a forma különösen alkalmasnak tűnik valóság és valótlanág közötti közvetítői státuszhoz, Zachara ugyanis ennek tekinti magát. Különcnek, sőt furának titulálták, de ez „a kritikusok miatt történik [...], akik a művészet és a társadalmi valóságról alkotott modelljüket egy megváltoztathatatlan renden és merev kategóriákon alapozzák meg”.⁷⁰ Logovizuális és végső soron logikai kutatásával, amely egy még mindig nem elégséges kifejezési formára irányul, Zachara megkérdőjelezi a diszkurzívna és a vizuálisnak a külön kategóriákhoz való hozzárendelését is: „Csak azt akarom hangsúlyozni, hogy az agy normális működésében létezik egy olyan szűk mozgástér, amelyen belül a valóság másképp jelenik meg, és – amennyiben a szavak és az írás kommunikációs lehetőségei lehetővé teszik – szeretném szisztematizálni azt, amit általában képi, mágikus vagy álomvalóságnak neveznek”.⁷¹

Akárcsak Mitchell „szó és kép”-elméletében, itt sem csak formai vagy esztétikai kérdésről van szó, hanem a társadalmi normák kérdéséről is. Ezek a normák végeredményben Zachara tapasztalatát – mint nem kommunikáló embert – nem ismerik el: „Az a személy, aki ezeket a normákat betartja, NORMÁLIS. Az abnormális embereket megbélyegzik vagy művészeknek nevezik”.⁷² Amíg a tapasztalatait nem lehet nyelvre lefordítani vagy látható formában ábrázolni, és így mások számára elfogadható módon továbbadni, addig az alkotót örültnek fogják tekinteni: „a művész egy szocializálódott örült”.⁷³ Zachara meg van győződve arról, hogy „a művészi kreativitás és a paranoid skizofrénia az emberi tapasztalatoknak csak két, látszólag szélsőséges területe. Az egyetlen dolog, ami megkülönbözteti őket, az a társadalmi elismerés.”⁷⁴

Zachara művészete kétségkívül a Lengyel Népköztársaság utolsó évtizedeinek neoavantgárd irányzatához tartozik, de lényege nem annyira a poszt-konceptuális tevékenység, mint inkább saját stratégiáinak átdolgozása és azok alkalmazása az identitás és a létezés projektjére, beleértve a művészetterápiát

⁶⁹ Waltraud WENDE, „Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej”, ford. Marta Szwik, *Literatura na Świecie*, 11–12 (2006): 223–237, 237.

⁷⁰ Uo.

⁷¹ ZACHARA, *Artysta powinien być...*, 3.

⁷² Uo., 1.

⁷³ Uo.

⁷⁴ Uo., 5.

is. Zachara nemcsak a konceptuális irányzatok kimerülését és hanyatlását mutatja be a 21. századi lengyel művészetben, hanem annak életképességét is, valamint azt, miként lehet továbbfejleszteni a sokféleképpen értelmezhető – nemcsak politikai, hanem társadalmi és gazdasági értelemben is vett – marginalizálódás ellenére is.

Fordította: *Földes Györgyi*

— HELIKON —

BALÁZS IMRE JÓZSEF

Avantgárd-újraértelmezések Vitéz György költészetében*

imre.balazs@ubbcluj.ro
ORCID: 0000-0001-6776-2112

HELIKON

Reinterpretations of the Avant-Garde in the Poetry of György Vitéz

Abstract

György Vitéz (1933–2009) was a prominent author of Hungarian exile literature, an editor of the North-American journal *Arkánum*. The *Arkánum* circle (József Bakucz, Sándor András, László Kemenes Géfin and László Baránszky alongside Vitéz) played an important role in the 1980s and 1990s in transmitting the theories and practices of surrealism and of the neo-avant-garde to the Hungarian cultural field. The article investigates the relationship of György Vitéz's poetry to the avant-garde tradition through two methods: first, by examining some previously unpublished materials related to the *Arkánum* circle (letters, self-interpretations) from György Vitéz's archive. Secondly, by analysing the direct references in György Vitéz's poetry to avant-garde artworks.

Keywords: antiquity, avant-garde, irony, neo-avant-garde, surrealism

* A tanulmány megírását az MTA Domus Hungarica Scientiarum et Artium ösztöndíj-programja támogatta.

A washingtoni *Arkánium* folyóirat szerkesztőinek/szerzői körének (András Sándor, Bakucz József, Kemenes Géfin László, Vitéz György, illetve Baránszky László) irodalomképét az utóbbi évtizedben több szempont szerint is vizsgálták az elemzők. Dánél Mónika könyve a magyar neoavantgárd alkotások poétikájának lenyomatát kereste az egyes szerzők műveiben.¹ Saját értelmezéseimben főként a szürrealizmushoz való kapcsolódás, illetve András Sándor és Bakucz József avantgárdkoncepciójának pontosabb körülírása érdekelt.² Csehy Zoltán Bakucz és Baránszky példáján szemléltette, milyen kreatív, dialogikus viszony alakul ki az *Arkánium*-szerzők körében a hagyománnyal, jelesül az antikvitás kultúrájával és beszédmódjaival.³ Fenyő Dániel a magyar neoavantgárd paradigmán belüli elmozdulásként vetette össze a *Magyar Műhely* és az *Arkánium* körének szemléletmódjait, a magyar neoavantgárd irodalom nyolcvanas évekbeli átalakulására figyelve. Az *Arkánium*-szerzők avantgárdképében olyan alakzatokat azonosított, amelyek az avantgárd fogalmának kitágítására irányultak, és így implicite lehetővé tették az új érzékenység posztmodernné alakuló irodalmához való kapcsolódását, illetve a magyarországi és nyugati irodalmi képződmények dialógusának produktív folytatását a nyolcvanas évek megváltozott körülményei között.⁴

Az alábbiakban Vitéz György (1933–2009) műveinek értelmezéséhez kínálok a korábbi elemzésekben kevésbé érvényesített szempontokat. Mivel az életműről mindeztidáig nem készült átfogó, monografikus feldolgozás, fontosnak tartom a filológiai, adatfeltáró jellegű észrevételeket is a művek kapcsán. Jelen esetben ez, részben a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött Vitéz-hagyaték vizsgálata nyomán, annak áttekintését jelenti, ahogyan az *Arkánium* köréhez tartozó további szerzők, Bakucz József és Kemenes Géfin László a Vitéz-életmű kiemelkedő darabjaihoz viszonyultak, a szerzői önértelmezéseket is relevánsnak tekintve a folyamat során. Tanulmányom második felében olyan versszövegekre fordítok kiemelt figyelmet, amelyekben explicit módon meg-

¹ DÁNÉL Mónika, *Nyelv-karnevál: Magyar neoavantgárd alkotások poétikája* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2016).

² BALÁZS Imre József, *A szürrealizmus története a magyar irodalmi mezőben* (Budapest: Ráció, 2021), 210–222; „Szürrealizmusnyomok az Arkánumban”, in *Folyamatok, törésvonalak, elmozdulások: Előadások és tanulmányok a magyar folyóirat-kultúráról*, szerk. LADÁNYI István és PINTÉR Viktória, 220–231 (Veszprém–Budapest: Sziveri János Intézet–Gondolat Kiadó, 2015).

³ CSEHY Zoltán, „Mythographus alpha: Antikvitás és (neo)avantgárd (Baránszky László és Bakucz József példája)”, *Studia Litteraria* 61, 1–2. sz. (2022): 50–61.

⁴ FENYŐ Dániel, „A neoavantgárd mint irodalmi hagyomány alakulása: a Magyar Műhely és az Arkánium helyzete a nyolcvanas években”, *Literatura* 50, 1. sz. (2024): 29–49, 30 DOI: <https://doi.org/10.57227/Liter.2024.1.3>.

idéződik valamely avantgárd/neoavantgárd mű. Az ezekkel folytatott dialógus jellege alapján próbálok következtetéseket levonni a Vitéz-szövegek implicit avantgárdképéről.

NÉHÁNY FILOLÓGIAI ADALÉK: TÁMPONTOK A VITÉZ-HAGYATÉKBÓL

1977-ben *De toren van het zwijgen* (*A ballgatás tornya*) címmel magyar költészeti antológia jelent meg holland nyelven, Dedinszky Erika fordításában.⁵ A hét beválogatott költő Weöres Sándor, Pilinszky János, Csoóri Sándor, Oravecz Imre, Tolnai Ottó, Vitéz György és Bakucz József voltak. Vitéznek ekkoriban még csak az első kötete jelent meg, az 1975-ös *Amerikai történet*. Dedinszky saját „ars poetica” jellegű szövegeket kért a szerzőktől, Vitéz önértelmezésének magyar változata fennmaradt a hagyatékban – ez tehát nagyjából az *Amerikai történet* és a *Missa agnostica* szemléletmódját hordozhatja (ez utóbbiból a *Magyar Műhely* folyóirat már 1976-tal kezdődően közöl részleteket). Lássuk, milyen vonatkozásokat emel ki az önértelmezés, amelyek az irodalmi tájékozódásra vonatkoznak!

Némi bevezető szabadkozást követően, amely az irodalomról való önértelmező beszéd értelmének és lehetőségének megkérdőjelezésével kapcsolatos, Vitéz arról ír, hogy a művészeti ágak közül inkább a zenéhez kapcsolódott a korai időszakban, és kevésbé az irodalomhoz: „Gyerek- és kamaszkoromban nem olvastam irodalmat, bár a versek már akkor is érdekelték. Titokban zeneszerző szerettem volna lenni. [...] Jóval később szimfonikus költemények mintájára igyekeztem verset »komponálni«.”⁶ A terv leírása alapján világos, hogy itt valóban a zenei szerkezet a minta, és kevésbé a nyelv hangzósága. A modern költészettel való találkozását Babitshoz, Radnótihoz és József Attilához köti, az ő esetükben is elsősorban a szerkesztést, a kompozíciós elvet emeli ki, majd egy világirodalmi támpontot is nyújt ehhez az olvasók számára: „Mindmáig vallom, hogy az apollinaire-i Rend és Kaland-ban a Kaland nem más, mint a Káosznak a szabadság Rendje által való átformálása. Nem értek egyet azokkal, akik ennek az ellenkezőjét akarják; káoszt erőszakolni a rendre nem művészet.”⁷ Ha tehát a *Missa agnostica* zenei szerkesztésmódjáról gondolkodunk, erre, az élet eredendő elrendezetlenségének, káoszának a sajátos és sza-

⁵ Erika DEDINSZKY és Aron KIBEDI VARGA, szerk., *De toren van het zwijgen*, ford. Erika DEDINSZKY (Amsterdam: Meulenhoff, 1977).

⁶ VITÉZ György, *Jegyzetek egy antológiához*, MNMKG PIM Kézirattár, V. 6027/18, 1.

⁷ Uo.

bad elrendezésére láthatunk rá a műben, amely létező mintázatokot értelmez tovább szabadon.

A bemutatkozásban Vitéz számol a magyar költészet hagyományosan váte-szi, közösségelvű változatával, ennek funkcionalitását azonban nem érzi idő-szerűnek a huszadik század második felében, mondván, hogy magának a nem-zeti közösségnek a fizikai fennmaradása biztosítottnak látszik, a költő ebben a kontextusban pedig a kulturális tágasság keretei között gondolkodhat. Épp ezért úgy tűnik, Vitéz költészeti mintái az európai költészet egészéből, és annak is kifejezetten a modern rétegeből származnak. Mint kifejti: „Mikor nagysokára megismerkedtem a nyugat-európai költők írásaival, akkor döb-bentem rá: ezt mi is elmondhatnánk; ez rólunk is szólhatna; miért ne használ-nók mi is így a nyelvet, miért ne emelnők fel szavunkat ezekről a dolgokról. [...] Életem úgy alakult, hogy írásomra egy nagyobb közösség hatott – idegen nyelven. Én a nyelvet azonban szerszámnak tekintem; magyarul nem nosztal-giából írok, hanem azért, mert ezt a nyelvet ismerem a legjobban. És tán azért is, mert e hajlékony, mégis nagyerejű irodalmi közeg megérdemli, hogy kiszé-lesedjék előtte az a világ, melynek föltérképezésén olyan mesterek szorgos-kodtak, mint Pound, Breton, Cummings, T. Hughes, Arp és Arrabal.”⁸ Lát-ható: az angol, amerikai, francia és spanyol költészet egyaránt kínált modelleket Vitéz számára. Ezeknek a szerzőknek a legnagyobb része egyéb-ként a teljes *Arkánum*-kör számára hivatkozási alapot jelentett, műveik fordí-tásai is megjelentek a lapban.

A Vitéz-hagyaték egy másik kiemelkedően izgalmas dokumentuma egy 1978. május 17-én keltezett Bakucz-levél. Ugyanabból az időszakból származ-ik, mint a már idézett önértelmezés: még a *Missa agnostica* megjelenése előtt-ről – illetve az *Arkánum* folyóirat megalapítása előtti időszakból. Ebben a le-vélben Bakucz az *Amerikai történet*tal való megismerkedéséről számol be (amely egyidejű Kemenes Géfin *Pogány diaszpórájának* megismerésével, és egy torontói látogatáshoz kötődik). Bakucz érzékenyen hangolódik rá a kötet nyelvi jellegzetességeire: „Nálad az történik állandóan, olvasás közben, hogy az irónia esetleges vad ugrásai sokszor a »legszebb« szövegekké varázsolód-nak át. Ezért hát nagyon is valódi költői teljesítménynek érzem, amit itt érsz el, mert mágikus cselekmény zajlik le szemem előtt. Ugyanis az informált és információéhes ráció lebont, analizál, »lerántja a leplet« – gömbtükröt tart az önimádó, narcisztikus valóság elé – s ez a valóság ekkor, érthetetlen módon, ebben a torzításban nem csúnya mégsem, hanem megszépül. Azt hiszem, en-nek a titka talán az, hogy olyan mély empátiára vagy képes. [...] a gúny, az

⁸ Uo., 2.

irónia: nagytakarítás, ami után a megtisztult világkép végre »önmaga« lesz – saját fényével ragyog. Nincs szüksége tehát az emberre – az ember »mindig elrontja a dolgokat«.⁹ A felfedezés öröme, a szellemi társakra találás lendülete jól érzékelhető a Bakucz-levéiben, amelynek szerzője máris további terveket sző, találkozások és beszélgetések proponál. Előrevetül ugyanakkor az a – ráció elégtelenségének gondolatát sajátosan továbbszövő – szempontrendszer is, amely Bakucz számára költőként is fontos ebben az időszakban, és amit a szürrealizmus világképéből vezet le: az ember–természet dichotómia kritika alá vonása. Ezt a kérdést a következőképpen hozza kapcsolatba az *Amerikai történet* verseivel: „Egy lépéssel tovább kell azonban lépni, hiszen a Te költészeted mindig az emberről szól – s akkor talán így érvényes, amit fentebb proponáltam: az emberhez képest, aki »természet«, az ember, aki »kulturális«, mindig eltorzítja, bemocskolja az »eredetit«. Vagyis: jókora, kesernyész-ironikus realizmusod alapvető matrixa ideáлизmus. Jól is van ez így, mert tökéletesen következetesnek lenni a könyvelők dolga – a költő termékeny skizofréniát egyensúlyoz.”¹⁰ Bakucz-nál az emberi és állati szférák mint ha eleve folytonosságra törekednének, az embert minél teljesebb értelemben természetként próbálva megragadni.

Hogy később mennyire sikerült egymásra hangolódniuk, azt többek között az is demonstrálja, hogy ahhoz hasonló nyelvi megoldásokat, amilyeneket az 1998-as *Haza Tér És* című Vitéz-kötet is tartalmaz a szójátékos, feltördelt nyelvi elemek révén, azt ő maga Bakucz *Apolló és Anyolló* című versének kezdősorait elemezve a következőképpen írja le: „szürrealista szemlélet, nyelvi és képi dekonstrukció, idegen nyelv (ez esetben a francia) és a magyar nyelv szavainak összeötvözése (mely a keletkezett hibrid szót új értelmezési lehetőségekhez juttatja); valamint a köznapi szavak csonkítással, betű- és szótagváltoztatással vagy -betoldással elért hasonló célú átalakítása. (Ez, a *Magyar Műhely* és az *Arkánium* oldalairól ismert módszer még mindig a falnak kerget számos honi ítézt és olvasót.) Szokatlan a szemnek-fülnek a szaggatott kép és gondolatritmus, a néhol már a rap-monológokra emlékeztető szövegmegjelenítés is. Ehhez járul még az irónia, az akasztófahumor, egy csipetnyi abszurdizmus. S némi romantika is, mely az avantgárd csillaghullás-káprázata mögé rejtőzik.”¹¹ A szemléletre és a nyelvre vonatkozó mondatok mintha egyfajta kései visszatükröződésben láttatnák a Bakucz-szövegeket, azzal analóg mó-

⁹ Bakucz József levele Vitéz Györgynek, MNMKGK PIM Kézirattár, V. 6027/11/1, 1–2.

¹⁰ Uo., 2–3.

¹¹ VITÉZ György, „Egy atlantiszi király hagyatéka és a tanácstalan örökösök: Bakucz Józsefről”, *Kortárs* 41, 7. sz. (1997): 42–46, 42.

don, ahogy Bakucz maga próbálta megragadni a Vitéz-versek bizonyos jellegzetességeit.

Fenyő Dániel meggyőzően mutatja ki tanulmányában, hogy Vitéz György *Missa agnostica* című könyve jelen volt a nyolcvanas évek magyar irodalmi köz-tudatában, a korabeli neoavantgárd, illetve az *Arkánium*-kör költészetének egyfajta reprezentatív alkotásaként, pozitív visszhangot keltve, visszatérő hi-vatkozási alappá válva például Gécz János, Esterházy Péter vagy András Sán-dor írásaiban.¹² Ebben az alkotásban összesűrűsödik az az életérzés és az a költészeti irány, amelyik egyáltalán nem tekintélytiszteelő, ötvözi a politikai állásfoglalást (amely egyaránt kritikus a magyar nemzeti mítoszokkal, illetve a nyugati fogyasztói társadalom kiüresedtségével szemben) a személyes, de egyszersmind önironikus versbeszéddel. Poétikailag pedig kísérletező, tabu-döntögető, nyelvjátékra, kollázsra és asszociatív szerkesztésre egyaránt építő. Ez a kombináció lényegét tekintve az *Arkánium* többi költőjének programjával is megegyezik, bár Kemenes Géfin László az 1990-es években valamelyest távolságtartó, noha kiemelkedő erudíciójú utólagos elemzést közöl a könyv-ről, a hosszúvers egy részelemét, a „keresztény magyar katonai teológia” sze-mélyes emlékre épülő mozzanatát láttatva a sokszólamú és lényegesen komp-lexebb kritikai irányultságú vers „támadási célpontjaként”.¹³ Kétségtelen, hogy a *Missa agnostica* paradigmaticussá emelése félreértésekre is okot adha-tott az *Arkánium*-költészettel szemben eleve elutasító magyarországi kanoni-zációs erők körében, utólag viszont talán mégis Gécz János és Esterházy pozíciója tűnik mérvadóbbnak, hiszen épp a posztmodernség/új érzékenység számára produktív energiát és merészséget érezték ki a *Missa agnostica*-ból. Az az össze-tevő pedig, amely akár a több évtizeddel későbbi leírásokban is kiemelt figyel-met érdemelhet, Fenyő Dániel leírásában a következőképpen összegződik: „Vitéz írása a hatalmi beszédmodok működését jeleníti meg e beszédmodok ütköztetésével és ironikus imitálásával, tehát egy másik, totalizáló, jól körül-határozható én beszéde helyett sokszólamú, többjelentésű szöveget hoz létre, amelyben a beszélő szubjektivitása keveredik a történelmi múlt emlékeivel, illetve e múlt (populáris) reprezentációjával.”¹⁴ Ez a fajta leírás akár egy poszt-modern poétikájú műre is vonatkozhatna, ennyiben tehát a posztmodern és neoavantgárd közös részhalmozában helyezkednek el a leírt vonások. Az, hogy a Vitéz-szöveg intertextualitása inkább kollázsszerkezetű, és hogy ki-

¹² FENYŐ, „A neoavantgárd mint irodalmi hagyomány...”, 44.

¹³ KEMENES GÉFIN László, „Az örökös fájdalom partján: Vallás- és magyarságbírálat Vi-téz György *Missa agnostica* című szövegében”, *Kortárs* 39, 10. sz. (1994): 27–38, 28.

¹⁴ FENYŐ, „A neoavantgárd mint irodalmi hagyomány...”, 45–46.

tüntetetten valóban hatalmi beszédmodok azok, amelyek ironikus szólamokra szakadoznak, egyben világossá is teszi, hogy hogyan válik ez a stratégia avantgárd/neoavantgárd jellegűvé.

AVANTGÁRD-NYOMOK

Vitéz György poétikájának hosszabb távon talán az a kombinatorikus eljárás vált leggyakrabban alkalmazott technikájává, amely a hasonló szintaktikai szerkezetek vagy hasonló hangzások eltéréseivel operál, azokat hozza játékba. A magyar avantgárd egyik emblematis, korai kísérletezése ezzel a technikával egyébként Tamkó Sirató Károly nevéhez fűződik; az 1928-as *Papírember* című kötetben a *Ballada* különböző szavakból összerakható mondatokkal diverzifikálja a jelentéseket – Saussure modellje nyomán a nyelv paradigmatis tengelyének a vizuális, tipográfiai megjelenítésére is építve. Vitéz Györgynél ezek a jellegzetességek már az első kötetében elkezdődnek (*Krónika, Politikai vers*), és ezzel Bakucz József, illetve a *Magyar Műhely*-költők kombinatorikus verseihez kapcsolódnak.

További, avantgárdhoz kötődő jellegzetességeket Dánél Mónika emel még ki az életműből, kitüntetett szerepet szánva például az álomszerű decentrált-ság prózaversjellegű változatainak, így *A fényképésznél* című szövegnek, amely a képmásolatok médiumát is megidézi egyfajta deliráló, „logocentrifuga” jellegű beszédformában.¹⁵ Ezekhez a jellegzetességekhez természetesen a szürrealizmus, illetve az ennek gépi, kombinatorikus továbbgondolása és kódolása felől is lehet közelíteni, a korszak (poszt)strukturális szempontrendszerére is figyelve.

Az alábbiakban egy olyan kisterjedelmű szövegtörzset – négy verset – vizsgálunk meg részletesebben, amely az önreflexivitás kiemelt érvényesülését teszi lehetővé, ezek az önreflexív alakzatok pedig kifejezetten az avantgárd művészetre vonatkoztathatóak. Vizsgálódásomhoz az inspirációt Csehy Zoltán megközelítése nyújtja, amely a neoavantgárd technikák működését dialógushelyzetben mutatja meg. Ő Bakucz- és Baránszky-versek antikvitas-motívumainak kreatív energiáit hozza felszínre,¹⁶ kimutatva például, hogy amikor a megidézett bakkhánsnők meggyilkolják Orpheuszt, akkor egyben a nyelvet,

¹⁵ DÁNÉL, *Nyelv-karnevál...*, 107–112.

¹⁶ Az antikvitas motívumrendszere a *Missa agnostica* hatalmi viszonyokat, történelmi korokat és helyszíneket egymásra montírozó technikájával, bár kevésbé poétikává alakítja, egyébként Vitéz György első kötetében is tetten érhető. Például a *Mégegyszer Antigoné* című versben: „Antigonét a Fifth Avenuen vezették végig / Antigonét a Nyevszkij Proszpekten

az orphikus költészet testét szaggatják szét.¹⁷ A neoavantgárd vers ebben az esetben nemcsak beszél valamiről, hanem meg is teszi, performatívan színre viszi azt. Hasonló technikák érdekelnek Vitéz avantgárd hagyományt dialógusba hozó verseiben. Ez utóbbi szövegek elsősorban az avantgárd vizuális dimenziójára reflektálnak.

A *Tavaszi tárlat az Amerikai történet* című kötet darabjaként egy Picasso-kiállítás ürügyén töpreng el a Picasso-képek vizuális kódjainak szubverzivitásáról a vers jelenében. Az alaphangnem inkább lehangolónak mondható: az avantgárd/neoavantgárd muzealizálódásának Peter Bürger-féle téziséhez látszik kapcsolódni. A művészetről való beszéd köznap, helyenként kifejezetten kisszerű dolgok közé ékelődik a versben: „Gömbölyű, szőke, kékszemű / aszszonyom (barátnőm, húgom, ésatöbbi), / gépesített, föl-le hajlítható / kórházi ágyán Picassóról cseveg. / Nevezett rőt trikóban, kopaszon / integet egy ormótlan plakátról / a múzeum előtt. / (Dora Maar hajából / kihullik a szalag.)”¹⁸ A jelzett viszony ellenpontosított – a „csevegés” modalitása pedig valamiféle felszínességről tanúskodik, ahogy az is, hogy a lentebb cím szerint is megemlített két festmény (a *Három zenész* és a *Guernica*), amelyek nem érkeznek meg a helyi tárlatra, a legismertebb, sztár-festmények közül valók. A gondolataiba merült beszélő a következőképpen szövi tovább a Picassóval kapcsolatos asszociációit: „(Nekem a ló tetszett, vicsonyi mosolyával.) — / Az értelmetlen (szórakoztató), / színes fények között keresem Dora elvesztett szalagját / a pázsit nemsokára zöldül / elcsúszott dimenziójú arcok / a busz (hajó, vonat és repülőgép) / hátsó üléseire kuporodnak / és elemeikre bontott vonásaik / (szöglet, kocka, zárójel) elsimulnak / mivel holnapra napsütést ígér / az időjáráshivatal virágzó / neon-bordájú jelzőoszlopa.”¹⁹

A legproduktívabb viszonyulás lehetősége a vers beszélője számára az, ahogyan látásmódként lendíti működésbe a Picasso-képek világát, így az egyes elemek mintegy átemelődnek a saját életébe: elcsúsznak, geometrikussá válnak például az arcok. Akár az is beleolvasható ebbe a helyzetbe, hogy Vitéz verse mintegy az eredeti kritikai mozzanatot is keresi a Picasso-képeken – ezúttal egy felszínes, időjáráshivatalra hagyatkozó világ imázsát. Ugyanakkor kifejezetten aktív viszonyt alakít ki a képekkel, a hajból kihulló szalag nyomába eredve például. Hasonló mozzanatot jelent a *Guernica*-kép lófigurájára írá-

kísérték Kreón lándzsái / a Brandenburger Tornál falazták be a görög lányt / mindenki köveket hozott és a szíve helyén barlangot”. VITÉZ György, *Amerikai versek* (Párizs: Magyar Műhely, 1975), 29.

¹⁷ CSEHY, „Mythographus alpha...”, 53.

¹⁸ VITÉZ, *Amerikai történet...*, 61.

¹⁹ Uo.

nyuló részletfigyelem, amely egyben egyfajta groteszk szemlélet iránti vonzódásról is árulkodik. A vers egyszerre mutatja meg egy azonosuló és aktív viszony kialakítását az avantgárd képekkel, illetve építkezik a kortárs, fogyasztói attitűdök kritikájából.

Az *(Azt bittem)* című vers a *Jel beszéd* (1982) című kötetben inkább járulékosan idézi meg az avantgárd vizualitást Moholy-Nagy és a Bauhaus említésével. Itt is ellenpontoszó, illetve szintetizáló a szerkezet: a Tádzs Mahal, illetve a Colosseum válik az avantgárd hívószavak ellenpontjaivá. A vers az emlékezés természetét próbálja körülírni, pontosabban egy elhibázott emlékezéstechnikát. Ebben az analitikus megközelítés kioltja a szintézis lehetőségét: „hidrogén nem oltja a szomjat / az oxigén (bár életet ment) / az újszülöttet megvakítja // (tégларakás rakás téglá / se Taj Mahal se Moholy-Nagy / se Bauhaus se Kolosszeum)”.²⁰ Az implicit állítás itt az, hogy a Moholy-Nagy- illetve a Bauhaus-féle rend ugyanúgy szerkezet, szintézis, mint az antikvítás nagy épületei. Az emlékezés tragikus hiányát, elutasítását ugyanakkor a kortárs civilizáció technikai eszközei mediálják a versben: „végső vak tükröd a magad eszkábálta / képernyő: program és kapuzárás után / recseg sustorog (deus ex masina) / s óriás monoklijában télen-nyáron / csak hull csak hull az elektronikus hó”.²¹ A kiüresedettségek tapasztalata a jelenben ahhoz hasonlóan jelenik meg, mint a *Tavaszi tárlat* időjárásjelentés-motívumában.

Az 1989-re datált *Valóság felett ál(l)om* a *Haza Tér És* című kötetben olvasható. Itt a Salvador Dalí-féle szürrealizmushoz való kapcsolódást követhetjük nyomon, a verset egyfelől az ő emlékének ajánlja a szerző, frissen bekövetkezett halála kapcsán, másfelől Horváth Elemér költőnek, akivel mintegy párbeszédben bontakoztatja ki saját Dalí-képét.

A kiindulópontot itt is a kiábrándító jelen képezi, amelyben maga Dalí sem volt már igazán komolyan vehető, imázsépítő igyekezetének köszönhetően („ez az úr, aki sok bajuszkenőcsöt használt el életében, / heccelte a jónépet, híres lett (nem úgy, mint te meg én), / képei lógnak a múzeumokban (mi csak lógtunk az ilyen helyeken), / mitteszipsten meghótt, míg én falom a paprikáskrumplit”).²² Szó sincs valamiféle tragikus hangoltságról a versben – ahogy a Picasso-történet, úgy a Dalíé is belesimul a vers beszélőjének hétköznapijaiba. Fokozatosan azonban itt is a saját életre vonatkoztatódnak a Dalí-képek motívumai. A négy részből álló vers első szegmensének vége felé jelennek meg Dalí jellegzetes lángoló nyakú zsiráfjai – a versben a halálgondolat hordozói.

²⁰ VITÉZ György, *Jel beszéd* (Párizs: Magyar Műhely, 1982), 13.

²¹ Uo.

²² VITÉZ György, *Haza Tér És* (Pécs: Jelenkor, 1998), 56.

Ezt követően, a második szegmenstől kezdődően szorosabban vett ekphraszi-szokat követhetünk. Ezekbe a képekbe újra és újra beszüremlenek a beszélő saját emlékei. Itt is az aktív – néhol azonosuló, néhol vitatkozó – befogadói attitűd nyilvánul meg, ahogy a *Tavaszi tárlat* című versben. A cím szerint, illetve egyértelműen beazonosíthatóan megidézett Dalí-festmények a versben az alábbiak: *Saját szüzessége szodomizálja a szüzet, A tetuáni csata*, illetve *Az emlékezet állandósága*. Az eddigiek közül erre a versre jellemző leginkább a szójátékok erőteljes jelenléte – az a technika, amely a nyelvileg rögzült kifejezéseket, akár szólások, akár irodalmi idézetek, ironikusan kibillentí és eltéríti: „Az idő ágra terített zsebóra. / Ágról szakadt rokon / Száll az idő ágról ágra, / csörög, farkát billenti, vekker, toronyóra.”²³ A Dalí-képhez nyelvi asszociációk társulnak tehát, a megelevenedő órák attribútumai madarak attribútumaivá válnak a nyelvi struktúrák közbeékelődésével, amint ágról ágra szállnak, szarkaként és vekkerként egyaránt meg-megcsörrenve.

Ugyanígy, az anonimizálódó nyelvi kifejezések közé magának a festőnek a neve is beíródik: „a pályaszélen / Dalí pár pisztolyával övében a festő. // A dolgok persze úgy alakultak, mint később Omdurmánnál: / oltári sok dolga akadt a paradicsomi fogadóbizottságnak. // dalimadár fenn az égen / meg a keselyűk”.²⁴ Dalí jelenléte tehát a szürrealizmus koncepciójának megfelelően a nyelvi és képi asszociativitást szabadítja fel a versben – itt is többről van tehát szó, mint egyszerű tematikus megidézésről.

Az *Akromatikus vakáció* a *VÉGjáték* (2004) című kötetben Malevics képi világát idézi meg. Itt absztrakt képeknek kell jelentést adnia annak, aki a versben beszél: „kiforgatták a valóság fürdőköpenyét, / sőt, itt belül is mindent, mindent fölborítottak / amit nem az elme padlójához szegeztek / áhítatos rendtartó kezek. // Fehér tengeren fehér hajó, / Fekete tengeren fekete hajó, / A nemzetközi flotta felvonul és tüntet / Ernst és Magritte jámborság ellen tenger nagyok / és Mondrián táncmester megtáncoltatja a világot”.²⁵ Az absztrakt kép jelentései végül egy narratívába épülnek be, egy utazást képzel hozzájuk a vers – ismét dinamikussá, a saját életbe ékelődővé válik tehát az avantgárd képvilág. Nem szájba rágósan ugyan, de voltaképpen a fekete négyzet itt a halál vonzerejét jeleníti meg, erről az utazásról nincsen visszatérés. Az absztrakciónak megfeleltethető poétikai eszköz a versben a katarézisjellegű képi kapcsolás, ami az ábrázolhatatlant ábrázolja.

²³ Uo., 59.

²⁴ Uo.

²⁵ VITÉZ György, *VÉGjáték* (Budapest: Kortárs, 2004), 111.

ÖSSZEGZÉS

Visszakapcsolva azokhoz az értelmezésekhez, amelyeket írásom elején Bakucz Józseftől és Vitéz Györgytől idéztem, legrelevánsabbnak az a Bakucz-mondat tűnik, ahol a „kulturális” jelentésképzéstől való elrugaszkodás igénye fogalmazódik meg. A Picasso-jelenség, Dalí vagy a Bauhaus egyaránt tágabb struktúrák részeként vannak jelen a huszadik század végi nyilvánosságban – ahhoz, hogy szubverzívebb jelentéseikig eljussunk, vissza kell ezeket bontani, illetve összeépíteni a saját étellel, befogadói habitussal. Így egy autentikusabb, diszkontinuusabb jelentés tárul fel. Ezt az általánosabb kritikai mozzanatot szűrhetjük le Vitéz avantgárddal kapcsolatos versei alapján – ez jelentheti tehát a poétikai megoldásainak hátterét is. Ahogy Fenyő Dániel állapítja meg erről az alapállásról, amely az *Arkánum* teljes szerzői körére kiterjeszthető a lap első számában olvasható András Sándor-szöveg nyomán, a „szakadár” pozíciójáról van szó, amely „az avantgárd programosság eltérítésének programja. A benne kiemelt szakadárság inkluzívabb kánonformációt eredményez. Az általa leírt avantgárd az autoriter iskolaalapítás helyett az egyéni függetlenségen és hálózatszerű működésmódon alapul, amely a hálózat tagjai közötti hasonlóságot a folytonos elmozdulás szándékában találja meg.”²⁶ Az avantgárd hagyomány-struktúrákkal folytatott dialógusban megnyilatkozó paradox távolítás- és közelítéselvet a neoavantgárd egy jelentős stratégiájaként ismerhetjük fel Vitéz György műveiben.

 HELIKON

²⁶ FENYŐ, „A neoavantgárd mint irodalmi hagyomány...”, 40.

ORCSIK ROLAND

A mikroutópiák forradalma (A különutas jugoszláv neoavantgárdról)

E-mail: rorcsik@gmail.com
ORCID: 0000-0003-0606-2678

HELIKON

Revolution of Microutopias. On Outsider Yugoslavian Neo-Avant-Garde

Abstract

The paper presents the main features of the Yugoslav neo-avant-garde, based on Croatian, Serbian and Slovenian examples. The geopolitical context is the Yugoslav self-governing system, which differed from the Western and Soviet ones. The paper explains that neo-avant-garde art was considered alternative art in Yugoslavia, with a limited public space. There was also a Yugoslav version of the Paris student riots of '68, which highlighted the shortcomings of the system within the socialism that was implemented. Therefore, despite all the similarities with the Western art practices, the new art movements in Yugoslavia cannot be entirely interpreted with the same theories.

Keywords: the new art practice, concept art, alternative art, socrealism, microutopia

Helikon 71 (2025) 2
DOI: 10.57226/Hel.2025.2.5

Tolnai Ottónak

A jugoszláv neoavantgárd művészet a nyugati tendenciákkal párhuzamosan a múlt század '60-as és '70-es éveiben megjelenő és térhódító különböző művészeti diszciplínák összességét takarja. Ezek hol *új művészeti gyakorlatok* (Catherine Millet), hol *neoavantgárd*, hol *konceptualizmus*, hol pedig *második vonal* (Jaša Denegri) néven kerültek a művészettörténetbe. Az *új művészeti gyakorlatok* elnevezés nem egy izmus alá sorolja be a különböző experimentális művészeti jelenségeket, annak ellenére is, ha legtöbbször megtalálhatóak a konceptualizmus jegyei, míg az intézményrendszer, a hagyományos művészeti eszközök és médiumok kritikája pedig avantgárd háttérű.

A jugoszlávság fontos jelző, mert Jugoszlávia egyedi politikai helyzete sajátos kultúrpolitikai stratégiát is jelentett. A szovjet rendszerrel szemben Jugoszlávia nyitottabb ország volt, ám annyira mégsem, hogy teljes véleményszabadság jellemezze, Tito személyi kultuszát, illetve a „népfelszabadító partizán háború” árnyoldalait tilos volt bírálni. A jugoszláv kultúrpolitika tehát sok mindent engedélyezett, mégis számos betiltás, elnyomás, ellehetetlenítés kíséri az új művészeti gyakorlatok helyi történetét. Ennek az ambivalenciának a megértése, nyomon követése nem mindig egyszerű, számos ellentmondása van.

A jugoszláv kultúrpolitikát nem lehet a *szabadság* vagy az *elnyomás* kategóriái mentén leegyszerűsíteni. Losoncz Alpár azt állítja, Jugoszlávia nem volt teljesen totalitárius rendszer: „[...] amennyiben a totalitarizmus címkéjét ragasztjuk a jugoszláv esetre, úgy a reálönigazgatásra irányuló kritikai foglalatosság lehetőségét is elveszítjük.”¹ Az osztály nélküli társadalom párttagságú kasztosodására, a szocialista utópia hiányára többek között a neoavantgárd művészet hívta fel a figyelmet.

A másik különbség a szovjet befolyás alatt álló, az ún. keleti blokk országa-hoz képest az, hogy Jugoszlávia többközpontú ország volt, a helyi neoavantgárd ennek a kulturális diverzitásnak a nyomait viseli. Hangsúlyozottan *városi* kulturális jelenségről van szó, ennyiben szembenállt a *munkás* és a *falu* szocreál reprezentációival. A neoavantgárd a fejlődés, a kritikai gondolkodás, a modernizáció (új) jegyeit hordozta magában. Ez megfelelt a hatalomnak, megakadályozta, hogy a progresszív, kritikai értelmiség összefogjon a hagyományos művészettel is alig foglalkozó nem-értelmiségi rétegekkel. Így noha a jugoszláv hatalom hivatalos esztétikája a szocreál volt, megtűrte az új művé-

¹ LOSONCZ Alpár, *A hatalom (nélküliség) horizontja. Hommage à Új Symposion* (Újvidék: Forum, 2018), 104.

szeti gyakorlatok térhódítását.² Ám ez mégsem tekinthető a nyugati társadalmakra jellemző polgári demokrácia jelének, mivel a nyitás itt elsősorban a hatalomtechnikai eszköz volt, és előbb-utóbb a hatalom a betiltások, a letartóztatások formájában jelezte a korlátokat. Ugyanakkor a nyugati társadalmak sem tekinthetők teljesen demokratikusnak, erre épp a Párizsból kiinduló '68-as diáklázadások mutattak rá. A sztálinizmushoz képest Nyugaton persze szabadabb volt az experimentális művészet nyilvánossági tere, ám a biopolitikai mechanizmusok (Foucault), a tőkés elit által uralt piac megakadályozta a „hétköznapi esztétizációját”.

Amennyiben belelapozunk az új művészeti gyakorlatokat reprezentáló jugoszláv irodalmi és művészeti folyóiratokba, olyan tartalmakkal találkozunk, amelyekkel a keleti blokkban sehol. Emellett meglepő lehet a kiadványok száma is.³ A támogatás hiánya még nem jelentette automatikusan a tiltást, a nem-hivatalos kiadványok inkább informális hálózatokban terjedtek. Elsőre úgy tűnik tehát, minden rendben volt, csak hogy a nyitott, kritikai szellemiségű lapok rendszerint kevesebb anyagi juttatást kaptak, mint a hagyományos, szocreál fórumok.

Jugoszlávia centralizált, mégis többközpontú rendszer volt. A többközpontúság nem pusztán a hat jugoszláv tagköztársaság fővárosainak, hanem a kisebb városok kulturális klímáját is jelentette. Belgrád, Újvidék, Szarajevó, Zágráb és Ljubljana mellett Kranj, Split, Eszék, Niš, a Vajdaságban Nagybecskerek (Zrenjanin), Szabadka (Subotica), Arpatarló (Ruma) stb. az új művészet helyszíneivé változtak. Ez többrendszerűséget is eredményezett, sajátos jugoszláv öntudatot. A legtöbb alkotó nem pusztán a nyugati új művészeti gyakorlat utánzására, hanem annak sajátos, sem a Nyugathoz, sem a Kelethez nem besorolható jugoszláv változatára vágyott, megvolt hozzá az önbizalmuk, amely nem jöhetett volna létre Jugoszlávia különutas politikája nélkül. Ez már az avantgárd művészeknél is megfigyelhető volt; nem pusztán átvették a nyugati és az orosz avantgárd irányzatokat, hanem sajátokat is teremtettek: például hipnizmus, hiperbóreizmus, szumatraizmus. Marko Ristić szerint mindezek gyökere az expresszionizmus, mégis észrevehető az igény, hogy a délszláv alkotók létrehozzák a saját önkifejezési formáikat. Ez 1948 után, a sztálinizmussal szembeforduló titói Jugoszláviában még hatványozottabban érvényes lett.

² Magyarországon ehhez képest zártabb volt a szovjet keretrendszer: a neoavantgárd művészek legtöbbje tiltott kategóriába került.

³ Államilag támogatottak: a *Bit International*, *Student*, *Index*, *Polja*, *Rukovet*, *Rok*, *Tribuna* – a *Katalog*, *Naši razlgedi*, *Perspektive*, *Vidici*, *Delo*, *Ulaznica*, *Új Symposion*, *Híd* stb. Nem támogatottak: *Weasteast*, *Kontaktor* 972, L. H. O. O. Q., *Informator* DT20, *Signal*, *Wow*, *Maj* '75, *Eva*, *Adresa*, *Neuroart*, *Pesmos* stb.

Figyelembe kell venni, hogy Jugoszlávia kultúrpolitikája folyamatosan változott, más volt 1948 előtt és után, más az '50-es, más a '60-as években és így tovább. A neoavantgárd szempontjából a '60-as és a '70-es években zajló folyamatok szabták meg a művészet intézményes kereteit.

ALTERNATÍV JÁTÉKTEREK

Mivel az új művészeti gyakorlatok korlátozott nyilvánosságot kaptak, a hivatalos esztétikához képest alternatívát képviseltek. A nyugati neoavantgárd az ellenkultúra (Theodor Roszak), az egydimenziós ember elleni lázadás, az új szenzibilitás (Herbert Marcuse), a szituacionizmus (Guy Debord) jegyében működött, miközben számos alcsoportra bomlott, individuális különbségekben osztódott tovább.

Túl azon, hogy egységesen elutasította a szocreált, a jugoszláv alternatív művészet sem tekinthető homogén jelenségnek. Miško Šuvaković szerint két formáját különböztetjük meg: a konfliktusosat és a konfliktus nélkülit. Mindkettőben közös a hivatalos paradigmák elutasítása: „Az alternatív művészet az adott társadalom domináns művészetének, kultúrájának és kritikájának rombolásán, destruálásán és parodizálásán alapul.”⁴

A konfliktusos alternatív jugoszláv művészet például a horvát Crveni peristil (Vörös Perisztülion, 1968) nevű csoport akciója a spliti diokleciánuszi palotában, aminek szinte lincselés lett a vége; a szlovén Tomaž Šalamun *Duma 1964* című versének abszurd fogadtatása;⁵ az újvidéki Kôd nevű csoport munkái (1970–71), melyek Titó személyi kultuszát parodizálták.⁶

A nem konfliktusos alternatív művészetet például a *látbatatlan* akciók jelentik. Egyik ilyen munka az újvidéki Kôd és (∃-csoportok tagjainak, Slobodan Tišmanak és Čedo Drčának az 1972–77 közötti napi találkozója egy önkiszolgáló előtt, ahol a hidegháborús ellenségképek meghaladásának jegyében

⁴ „Alternativna umetnost je umetnost zasnovana na kritici, podriivanju, destruisanje i parodiranju dominantne umetnosti, kulture i ideologije datog društva.” Miško ŠUVAKOVIĆ, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950* (Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti–Prometej, 1999), 23.

⁵ Šalamun 1964-ban leközölte a *Duma 64* című költeményét az általa szerkesztett *Perspektive* folyóiratban, erre a hatóságok öt napra börtönbe zárták, ugyanis egy helyi párt-funkcionárius magára ismert a vers „döglött macska”-motívumában.

⁶ Az egyik ilyen akciójukat, a Miroslav Mandić és Slavko Bogdanović által jegyzett *Vers a filmről* című költeményt az újvidéki *Új Symposium* (1971/77) is leközölte Ladik Katalin műfordításában, ezért a folyóirat szerkesztőségét meghurcolták, a főszerkesztő Tolnai Ottó lemondásra kényszerítették. A szerb szerzőpáros viszont börtönbüntetést is kapott.

ben megittak egy-egy üveg kólát és orosz kvászt, a performansznak pedig *The end* nevet adták. Míg a konfliktusos alternatív művészet a meglévő kulturális intézményrendszer nyílt kritikája, addig a nem konfliktusos, láthatatlan művészet elutasítja a hagyományos, a hatalom által felügyelt kódokat, a kánont.

AZ ESZTÉTIKA POLITIZÁCIÓJA

A politikai kontextus terén a már említett 1968-as diáklázadások is fontos különbségeket mutatnak a jugoszláv és a nyugati, illetve a szovjet rendszer között. Ezek az események Párizsban robbantak ki március 3-án, amikor a sztrájkoló munkások összecsaptak a rendőrökkel. Utána a diáklázadások szimultán módon a világ több városában is elterjedtek. Noha országonként a motivációk különböztek, Nyugaton a közös nevező a kapitalizmussal való szakítás volt, Keleten pedig az álszocialista vadhajítások elleni lázadás (Kelet-Németországban 1953-ban, Magyarországon 1956-ban, Lengyelországban és Csehszlovákiában 1968-ban). Míg a francia munkások és diákok azért harcoltak, hogy a munkások átvegyék az ellenőrzést a francia ipar fölött, Jugoszláviában ez részlegesen megvalósult a szocialista öngazgatás formájában. Ám épp a Belgrádból az egész országra kiható diáklázadások bizonyították be, hogy Jugoszláviában is az orweli állatfarm törvénye érvényesült a gyakorlatban, miszerint egyes pártvezetők egyenlőbbek a többiekénél. Éppen ezért a jugoszláv diákok nem a szocializmus (mint az egyenlőség politikája) ellen, hanem épp mellette pereltek, a fennálló, eltorzult szocializmushoz képest valódit akartak.

A nyugati és a jugoszláv '68 közötti különbségek ellenére mindkettőben közös a kudarc. Tito az állami tévéhíradóban ügyes trükkel először kommunista „önkritikát” gyakorolt, beismerte a rendszer hibáit, majd miután lecsillapodtak a kedélyek, megbüntette a felbujtókat. A diákok követelését, hogy még több egyenlőség, vagyis még több szocializmus legyen a rendszerben, még több cenzúra követte. Nem volt nyílt tiltás, például a diáklázadásokat eszmeileg támogató, előkészítő, nemzetközileg is számottevő horvát újbaldali folyóirat, a *Praxis* esetében a központilag irányított nyomdák nem vállalták a további lapszámaik nyomtatását. A politikai térben pedig megerősödött a párton belüli ortodox, tradicionalista nemzeti vonal:

Az elkövetkező időkben az élcsapat megszilárdítja monopolisztikus szerepét a társadalomban, restaurál, antiliberális tisztogatási akciókról kell hírt adni, a nemzeti sávok mentén felerősödő jugoszláv tagállamok

megszilárdítják helyzetüket, a nemzeti-politikai elitek közötti konkurencia kiéleződik.⁷

Művészeti szempontból viszont pozitív mozzanatai is voltak '68-nak: a spontaneitást, a kísérletezést, a médium, a spektakulum, a popkultúra kritikai vizsgálatát eredményezte. Ez adja a titói rendszer sajátos ambivalenciáját a szovjet államokéhoz képest, szélesebbre tárta az ajtót a nyugati piac előtt, és ezzel együtt könnyebben kerültek be az új nyugati művészeti eredmények is:

A kulturális és a művészeti intézmények gyorsított ütemben változnak, nyitottá válnak olyan gyakorlatokra, amelyeket addig botrányosnak és nem hagyományosnak ítélték. Az új kurzust 1969 márciusában a JSZK Kilencedik Kongresszusán is deklarálták, amely aláhúzza, „hogy Jugoszlávia nyitott a világ haladó kulturális áramlataira...”⁸

Az első új művészeti megnyilvánulások Horvátországban jelentkeztek még jóval '68 előtt. Valójában már az '50-es években, a sztálinizmussal való titói szakítás után Zágrábban létrejött az EXAT 51-es csoport (1951–56),⁹ mely már a nevében jelezte a kísérletezés, az újdonság iránti igényt.¹⁰ A zágrábi Kortárs Művészeti Galéria 1961-ben nemzetközi kiállítássorozatot indított *Új Tendenciák (Nove tendencije)* néven.¹¹ Ugyancsak Zágrábban szervezték meg 1963-ban a nemzetközi kortárs zenei biennálét. Ezek az úttörő jelenségek aztán a többi tagköztársaság fővárosaiban, illetve nagyobb városaiban is hasonló intézmények és rendezvények kiindulópontjaivá váltak.

⁷ LOSONCZ, *A batalom (nélküliség) horizontja...*, 54.

⁸ „Kulturne i umetničke institucije ubrzano se transformišu, otvarajući se za prakse koje su do tad doživljavane kao ekscenae i nekonvencionalne. Novi kurs i deklarativno je potvrđen i na Devetom kongresu SKJ, održanom marta 1969, među čijim zaključcima se podvlači »kako je Jugoslavija otvorena prema progresivnim kulturnim strujanjima u svetu...«, Nebojša MILENKOVIĆ, „Zbogom avangardo! O jugoslovenskoj i novosadskoj umetničkoj avangardi (1968–1972)”, *Gradac* 225–226 (2022): 5–113, 19–20.

⁹ Tagjai Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter, Vladimir Zaharović építészek és Vlado Kristl, Ivan Picelj és Aleksandar Srneck festők.

¹⁰ Az EXAT az experimantális atelier (műhely) mozaikszava.

¹¹ Az 1973-ig tartó sorozat alatt öt nagy hatású kiállításnak adtak helyet.

Ezt követően számos csoport alakult országszerte. A legfontosabbak a belgrádi Mediala,¹² a zágrábi Gorgona,¹³ a Tihomir Simčić Nyugdíjas,¹⁴ a ljubljanaí OHO¹⁵ (elsőként jutottak ki a nemzetközi színtérre, a leghatásosabb jugoszláv csoportnak számítottak), amelyből 1971-ben jött létre az első ökológiai, földműves és művészeti kommuna, a Porodica iz Šempasa (a šempaszi család).¹⁶ S ott van még a belgrádi 143,¹⁷ az újvidéki Kôd,¹⁸ (Э,¹⁹ a szabadkai Bosch+Bosch,²⁰ a nagybecskereki Atentat,²¹ az anonim Dei Liči,²² a rumai Verbumprogram,²³ a belgrádi székhelyű, a nemzetközi szignalizmus-hoz kapcsolódó Signalizam²⁴ csoport és mások.

¹² 1957–1962, Tagok: Olja Ivanjicki, Leonid Šejka, Milić od Mačve, Uroš Tošković, Vladimir Veličković, Ljuba Popović, Kosta Bradić, Vladan Radovanović, Siniša Vuković, Miro Glavurčić, Svetozar Samurović, Milovan Vidak, Dado Đurić és Predrag Ristić.

¹³ 1959–1965, tagok: Julije Knifer, Josip Vaništa, Đuro Seder és Marijan Ješovar festők, Ivan Kožarić szobrász, Miljenko Horvat építész, illetve Dimitrije Bašičević Mangelos, Matko Meštrović és Radoslav Putar művészettörténészek.

¹⁴ A csoport onnan kapta a nevét, hogy 1969 november 1-én két képzőművész, a szerb Braco Dimitrijević és a horvát Goran Trbuljak egy utcai beavató akció során leszólított egy járőrelőt Zágrábban, megkérdezte a nevét, születési és nyugdíjazási adatait: a csoport ez alapján kapta a nevét.

¹⁵ 1966–1971, Tagok: Marko Pogačnik, Milenko Matanović, David Nez, Andraž és Tomaž Šalamun testvérpáros. Később volt egy „nyitott” változata is, amelybe sokkal többen csatlakozhattak, például Rasko Močnik, Slavoj Žižek, Dimitrije Rupel és mások.

¹⁶ Alapítók: Marko és Marinka Pogačnik.

¹⁷ 1975–1980, tagok: Bojana Burić, Jovan Čekić, Dejan Dizdar, Paja Stanković, Biljana Tomić és Miško Šuvaković. Közülük egyedül Šuvaković foglalkozott és foglalkozik profesz-zionálisan művészettel.

¹⁸ 1970–1971, alapítótagok: Slobodan Tišma, Mirko Radojčić, Janez Kocijančič, Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić és Branko Andrić. Később többen is csatlakoznak. Az első olyan jugoszláv csoport volt, amely nyilvános utcai performanszokat, happeningeket, akciókat és intervenciókat hajtott végre, továbbá konkrét költészeti és land art munkákkal foglalkoztak, az újvidéki *Index* és *Polja* folyóiratok szerkesztői közé is bekerültek.

¹⁹ Az egy hónapig létező Január, Február és Mart csoportokból jött létre, 1971–1973 között működött. Tagjai: Ana Raković, Čeda Drča, Vladimir Kopić és Miša Živanović.

²⁰ 1969–1976; alapítótag: Slavko Matković. További tagok: Basch Edit, Csernik Attila, Kerekes László, Krekovits István, Ladik Katalin, Magyar Zoltán, Ante Vukov, Slobodan Tomanović, Szalma László, Szombathy Bálint.

²¹ Tagok: Jovica Aćin, Vujica Rešin Tucić és Vickó Árpád.

²² Bora Vitorac és Dagoljub Pavlov alapították.

²³ 1964–1974, tagok: Ratomir Kulić és Vladimir Mattioni. Az ugyancsak Rumában, 1970-ben alakult, nemzetközi recepciójú Autopsiára is hatással volt, amely avantgárd, neo-avantgárd és posztmodern elemeket vegyít az összművészeti munkáiban (Ruma–London–Prága vonalon).

²⁴ Miroljub Todorović alapította 1969-ben.

Vannak olyan alkotók, akik nemcsak csoportban, hanem egyénileg is aktívak voltak. A horvát Tomislav Gotovac kollázsokat hozott létre, fotóperformanszokat, body art-akciókat hajtott végre nyilvános tereken, radikális filmeket rendezett vagy szerepelt bennük.²⁵ Művészete társadalmi-politikai, illetve kulturális tabukat, konvenciókat provokált és provokál mindmáig (például az 1981-es performanszában meztelenül kiabált Zágráb főterén, hogy „Zágráb, szeretlek!”). Nebojša Milenković szerint:

A kollektivista szellemiségnek és a tömeges rajongás demonstrációinak hódoló társadalomban élve Gotovac mindig olyan egyén volt, aki szemben állt a tömeggel. Szemben a tömeg ízlésével, a tömeg ideológiájával, a tömeg patriotizmusával és a tömeg művészetével: „Egész életemben a kommunisták, a nacionalisták és a hülyék elleneztek a művészetem.”²⁶

Ugyancsak egyéni munkájával tűnt ki a szerb Bogdan Jovanović és Branko Andrić, a horvát Goran Trbuljak, Vlasta Delimar vagy a belgrádi Marina Abramović. Mindegyikük megnyilvánulásaiban jelen van a „pofon ütni a közízlést”, a „sokkolni a rendszert”, a „megváltoztatni az intézményeket” igénye, s ebben a kontextusban jönnek létre Ladik Katalin provokatív performanszai is.

A csoportos vagy egyéni performanszok, szöveges kiáltványok és művek, képzőművészeti munkák esetében közös nevező a vizualitás, a nyelv, a test és a médium vizsgálata. Nem egyszer a művészet, a közönség előtti megnyilvánulás szélsőséges tagadása is részévé válik a gyakorlatuknak; például a Gorgona csoport, a Bosch+Boschból Slavko Matković nemcsak az intézményrend-

²⁵ Például a Lazar Stojanović rendezte *Plastični Isus (Műanyag Jézus, 1971)* című filmjében, amelyben dokumentumfilm-jelenetek is vannak a belgrádi '68-as diáklázadásról, a művészet és a politika összefonódásáról, amely kontroll aztán a szexualitás terén is jelképesen megnyilvánul az erotikus részekben. Gotovac meztelenül fut az utcákon, férfiakkal csókolózik, más szereplőkkel pedig pedofil jelenet is van a filmben (a pedofília itt a hatalom kritikájaként szerepel). A film próbára tette a titói (ideg)rendszert, amely a '68 cseles leverése után azt állította magáról, hogy békét teremtett. Mindez azzal végződött, hogy a rendezőt börtönbe csukták. Dušan Makavejev és Želimir Žilnik mellett tehát Stojanović is az ún. „fekete hullám” kategóriájába sorolódott.

²⁶ „Živeći u društvu naklonjenom kolektivističkom duhu i demonstracijama masovnih zanosâ – Gotovac je uvek bio pojedinac koji stoji naspram mase. Naspram masovnog ukusa, masovne ideologije, masovnog partiotizma i maseovne umetnosti: „Čitavog života protiv moje umjetnosti bili su komunisti, nacionalisti i budale.” MILENKOVIĆ, „Zbogom avangardo!...”, 30.

szer, hanem a vele összefüggő műalkotás tagadásáig jut el, és hasonló indíttatású a Kôdból a Slobodan Tišma költői elhallgatása a '70-es években.²⁷

MIKROESZTÉTIKÁK

A tagadás gesztusa a nemzetközi neoavantgárd egyik kifejezőeszköze. Másfelől pedig összefügg Debord spektakulum-kritikájával, ennyiben pedig a nyugati '68-as úbaloldal kapitalizmus-kritikájának a része. E szerint a látvány, a képi kultúra a valóság és a reprezentáció radikális különválasztásának, e különbség tőkés termelésének az eredménye: „A spektakulum a *tőke*, a felhalmozásnak azon a szintjén, ahol képpé válik.”²⁸ A spektakulum társadalmának elidegenedett nézőjével szemben alakult ki az új művészeti gyakorlat a kép tagadásával, a médium bírálataival, a galériákból utcára vagy természeti környezetbe, esetleg magánlakásokba való ki- és elvonulással. Míg Nyugaton a művészeti piac, a kapitalista árufetisizmus gyökeres elutasítása az egyik cél, addig Keleten, és ezen belül is Jugoszláviában ez lehetetlen, mert nincs kialakult művészeti piac. Jugoszláviában az intézményből való kivonulás elsősorban a létező szocializmus eltorzulásaira hívta fel a figyelmet.

A '68-as jugoszláv diáklázadás kudarcra befelé fordította a szubverzív alkotót. Míg az avantgárd mozgalmak a régi, burzsoá rendszer lebontásával kívántak új társadalmat létrehozni, addig Silvija Dražić szerint a neoavantgárd

lehalkítja, lecsökkenti a történeti avantgárd utópisztikus potenciálját, és a kritikái, illetve a szubverzív akciók felé fordul. Ezek inkább a csere taktikái, mint az aktuális valósággal szembeni nyílt szembenállás. A társadalom utópisztikus projekcióit felváltja a magánéletre való irányultság. Eljön a mikROUTÓPIÁK ideje. A mikROUTÓPIÁK a kis elmozdulások erejében hisznek, amelyek hozzájárulnak a társadalmi viszonyok javulásához. A pillanatnyiság, az alkalmiság és a megismételhetetlenség jellemzi őket.²⁹

²⁷ Domonkos István ugyancsak eltávolodik a költészettől a hetvenes években, sokáig abbagyja vagy ritkán ír, az ő esetében is a kultúra hatalmi apparátusának a kritikája lehetett az egyik ok.

²⁸ Guy DEBORD, *A spektakulum társadalmá. Kommentárok a spektakulum társadalmához*, ford. ERHARDT Miklós (Budapest: Open Books, 2022), 33 [kiemelés az eredetiből].

²⁹ „[...] utišava, umanjuje utopijski potencijal istorijskih avangardi i okreće se kritičkim i subverzivnim akcijama. To su pre taktike izmeštanja, nego javnog suprostavljanja aktuelnoj stvarnosti. Utopijske projekcije društva zamenjuje orijentacija na vlastiti život. Nastupa vreme

A mikrovizsgálatok az irodalomban a nyelv és a vizualitás, a színházban, a performanszban, a happeningben a test, a képzőművészetben a kép hiánya felé fordultak. Mindehhez a 20. század új tudásformái, megváltozott körülményei adták a hátteret:

elsősorban a térbeli mozgások, az információk gyors közvetítése, a távoli térségek asszociációi, a jelenségek kísérleti megfigyelése és vizsgálata, töredékesség és szétszórás, a tudás részlegessége és specializációja, a hétköznapiak esztétizációja, a század vége felé pedig a virtuális valóságok, azaz a világi tér rizomatikus és labirintusszerű koncepciója.³⁰

Persze, mindez már az avantgárral kezdődik, a neoavantgárd alkotók az elődök formai eredményeit gondolták újra. S akárcsak az század első felében, az új időszakban is fellazultak a műfaji határok, ami hibrid poétikákhoz vezetett. A legtöbbjükben azonban megtalálható a konceptualizmus filozófiája, antiesztétikája. Szombathy Bálint szerint a kiindulópont a verbo-voko-vizuális avantgárd művészet, amely a neoavantgárdban a vizuális költészet területén nyilvánult meg először: „ez az első olyan művészeti eszmerendszer, amely szakít a kinyilatkoztatás metafizikai jellegével.”³¹ Nemcsak a költészet, a próza nyelve is átalakul, például Vladan Radovanović *Pustolina* (*Pusztaság*, 1968) című regényében vizuális jelekké formálódnak a sorok, Vujica Rešin Tucić pedig kollázsokból építi fel a *Struganje mašte* (*A képzelet gyalulása*, 1970–82) című regényét.

Az új költészet és próza szakít az addig egyeduralkodó logocentrikus, lineáris, narratív sémákkal. Ezek a művek sokszor elválaszthatatlanok a performatív előadásuktól, olykor kiállítások tárgyát is képezik. Nem egyszer magánkiadású, különös könyvtárgyak vagy művészkönyvek formájában, kis példányszámban jelentek meg. A műfaji hibridizációra utal többek között Bora Ćosić magánkiadású *Mixed media* (1970) című könyve is, amely Marshall

mikroutopija. Mikroutopije veruju u moć malih pomaka koji pridonose poboljšavanju odnosa u društvu. Karakteriše ih privremenost, jednokratnost i neponovljivost.”, Silvija DRAŽIĆ, *Stvarni i imaginarni svetovi Judite Šalgo* (Novi Sad: Alumnistkinje rodni studija–Futura publikacije, 2013), 30–31.

³⁰ „[...] predvsem prostorska gibljivost, hitro procesiranje informacij, asociiranje oddaljenih področij, eksperimentalno opazovanje in analiza pojavov, fragmentarizacija in razpršenost, parcijalizacija in specijalizacija vednosti, estetizacija vsakdanjosti, proti koncu stoletja tudi virtualna resničnost ter rizomatski ali labirintični koncept svetovnega prostora.” Irena NOVAK POPOV, *Sprebodi po slovenski poeziji*, (Maribor: Litera, 2003), 353–354.

³¹ SZOMBATHY Bálint, *Új idők, új művészet* (Újvidék: Forum, 1991), 59.

McLuhan és Quentin Fiore *Médiamassázs* című (*The Medium is the Massage*, 1967), a nemzetközi neoavantgárdra is nagy hatást gyakorolt könyvéhez hasonlóan egyszerre verbális és vizuális alkotás, joyce-i *műfajtalankodás*. Lettrizmus, szignalizmus, vizuális, számítógépes, permanens, tárgyi és gesztusköltészet – és még sorolhatnánk a különböző kísérleti munkák elnevezéseit. Ám összességében mindez a konceptualizmus égisze alatt zajlott. A *conceptual art* a '60-as és '70-es években Amerikából és Angliából az egész világra kiterjedő új művészeti gyakorlat volt. Az „érzések”, „érzetek” és az „üzenet” helyére a művészet mibenlétét taglaló fogalmiság került:

Nem azt kérdezzük többé, hogy „mit” jelöl egy műalkotás tárgyként vagy objektumként, hanem egyáltalán „hogyan” jön létre a művészet a világban. Vagy még inkább: hogy jön létre a művészet világa, ha a vizuális alkotók azt nem a dolgok esztétikai léteként ábrázolják és mutatják be?³²

Az alkotás, alkotási folyamat gyakran teoretikus reflexióval járt, és nem volt ritka, hogy maga az alkotó is részt vett műveinek kritikai kerekasztalán. Šuvaković szerint a konceptualizmus az önreflexív, analitikus, kritikai, teoretikus és metanyelvi művészeti gyakorlatok gyűjtőfogalma.³³ Ugyanakkor a konceptuális művészet nem pusztán valami elméleti elefántcsonttoronyban létezett, hanem a kritikai tevékenységét olykor a társadalmi és kulturális környezetre is vonatkoztatta.

Peter Goldie és Elisabeth Schellekens szerint a konceptualizmusnak nincs kielégítő definíciója, mégis néhány szempont alapján körülhatárolható az irányzat: 1. a hagyományos szépségközpontúság helyére az eszme és a műalkotás anyagtalanításának problémái kerültek; 2. a konceptualizmus megkérdőjelezte az identitás határait, a műalkotás eredetét és meghatározását, az ügynökségek szerepét a művészeti gyakorlatban; 3. a modernsége reagálva újragondolta a művészet és a kritika szerepét, aminek következtében az alkotás afféle művészetkritikává, a fogyasztói társadalom és az intézmény bíráló-

³² „Ne pitamo se više »što« neko umjetničko djelo označava kao predmet ili objekt, nego »kako« uopće nastaje umjetnost u svijetu. Ili još bolje: kako nastaje svijet umjetnosti ako ga vizualni umjetnici ne prikazuju i ne predstavljaju kao estetski bitak stvari?» Žarko PAIĆ, „Mišljenje kao djelo. Konceptualna umjetnost i problem jezika”, in *Umjetnost kao ideja. Konceptualne prakse u Hrvatskoj*, szerk. Mirela RAMLJAK PURGAR, 61–91 (Zagreb: Centar za vizualne studije, 2021), 66.

³³ Lásd Miško ŠUVAKOVIĆ, *Konceptualna umetnost* (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007), 218.

tává vált; 4. elvetette a hagyományos művészeti médiumot, különösen a plasztikus alkotását, helyette az új médiát részesítette előnyben, a fényképet, a filmet, az eseményt, a testet, a médiamixet, a ready made-et stb.; 5. a konceptuális művészet leváltotta az illusztratív, jelentés- és diskurzusfüggő reprezentációkat.³⁴

Mindez természetesen elmondható a jugoszláv neoavantgárról is, sok alkotó esetében mindegyik jellemző és érvényes. A hagyományos felfogás szerint az író csak prózát írhat, a költő csak verset és így tovább. A (neo)avantgárdban ezek a merev határok megszűntek, hibridizálódtak, a tradicionális formák elsajátítása sem követelmény többé a különböző művészeti ágakban.

A Vajdaságban a legfontosabb és legizgalmasabb nyilvános vitaestek az újvidéki Ifjúsági Tribün nevű művelődési központ rendezvénysorozat keretében zajlottak le (1954–77), amíg a hatalom közbe nem lépett.³⁵ Ebben a környezetben született meg az új irodalmi irányzat, amelyet Šuvaković *vajdasági textuáлизmusnak* nevez,³⁶ és amely lényegesen különbözött a fővárosban, Belgrádban, illetve a több szerb városban működő költészethez és prózától. A Tribün mellett Szerbiában nagy jelentőségű volt a belgrádi Studentski kulturni centar (Kulturális Diákközpont) nevű intézmény is. Különösen Joseph Beuys 1974-es vendégszereplése a harmadik Áprilisi Találkozón (Treći apriliski susret). Beuys művészeti és politikai nézetei a közvetlen demokráciáról, az oktatás újraszervezéséről, az ember–természet–művészet viszonyáról nagy visszhangot kaptak, vitát gerjesztettek. Ugyanígy a zágrábi magángalériák, kulturális diákközpontok, akár csak a ljubljanaiai fontos vitahelyszínei az új művészeti gyakorlatoknak és politikáknak. Mindez persze addig tartott, míg a hatalom a hetvenes években cenzúrázni nem kezdte őket.

A szovjet rendszerben, például Magyarországon lehetett szó a neoavantgárról, ám a magyar művészek említése nélkül. Erre jó példa a Gondolat Kiadó izmusok sorozatában 1981-ben megjelent neoavantgárd könyv, amelynek előszavában Szabolcsi Miklós alaposan körbejárja a nemzetközi példákat, viszont egy szóval sem említi Hajas Tibort, Erdély Miklóst, Szt. Aubyt, a Spionst, a balatonboglári kápolnaműtermet stb. Jellemző, hogy Juhász Fe-

³⁴ Lásd Peter GOLDIE és Elisabeth SCHELLEKENS, „Introduction”, in *Philosophy and Conceptual Art*, szerk. Peter GOLDIE és Elisabeth SCHELLEKENS, IX–XXI (Oxford: Clarendon Press, 2007), xii–xiii DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780199285556.002.0003>.

³⁵ Bővebben lásd CSÁNYI Erzsébet, „Szellemi együttathók. Egy épület, egy tribün – több nyelv, több folyóirat”, in *(Szét)tördelt hagyományok. Szövegszervező vizualitás az Új Symposionban*, szerk. SZILÁGYI Zsófia Júlia, 136–161 (Szentendre: Ferenczy Múzeumi Centrum, 2019).

³⁶ Miško ŠUVAKOVIĆ, „Kontekst, paradigma, istorija”, in *Grupa KÔD, grupa (З, групе (З) KÔD, Retrospektiva*, 5–32 (Novi Sad: Galerija savremene likovne umetnosti, 1995), 16.

rencről szót ejt, aki pusztán néhány elemét hasznosította a neoavantgárdnak, ellenben a hatalom szempontjából a *tűrt* kategóriába tartozott. A jugoszláviai magyar irodalom részeként ugyan megemlíti az *Új Symposiont*, a magyarországi folyóiratok közül a *Mozgó Világot* és a *Művészetet*, ám a nyugati magyar neoavantgárd, a párizsi *Magyar Műhely* mintha nem is létezett volna. Nyilván azért nem, mert akkor a betiltásokról is szót kellett volna ejtenie. A magyar neoavantgárdhoz képest a jugoszláv neoavantgárd könnyebben beépült az akadémikus diskurzusba, akkor is, ha mindmáig ellenszenv vagy teljes mellőzés kíséri a tradicionalista szemléletű művészet- és irodalomtörténészek körében.

NEO-BÁBEL

A jugoszláv neoavantgárdot a többnyelvűség, a transzkulturalitás, a transznacionalitás eszméi és tapasztalatai határozták meg. Ez egyben a jugoszláv nemzetköziség, a rezsim *testvériség-egység* elvének is megfelelt, másfelől szoros összefüggésben állt a nyugati művészeti és teoretikus tendenciákkal. A nyelv felé fordulás a nemzetközi új művészeti jelenségek kontextusában érvényesült (például az angol *Art & Language* csoport, Joseph Kossuth, Sol LeWit és mások munkáiban), a különböző nyelvekkel való játék azonban avantgárd hagyomány is, ahogyan a műalkotás eredetének és médiumának radikális újragondolása is a duchamp-i ready made óta.

Talán nem véletlen, hogy a szlovén avantgárd egyik legizgalmasabb költője, Srečko Kosovel (1904–1926) vizuális költeményeit tartalmazó kötete jóval a szerző halála után, 1967-ben jelent meg. Ugyanis addig a konzervatív jugoszláv, azon belül is a szlovén irodalompolitika nem törődött a könyv megjelenítésével, ám az új idők már mást követeltek. Kosovel könyve nem pusztán vizuális értelemben izgalmas konstruktivista játékokat tartalmaz, hanem transzkulturális nyelvi kísérletek is helyet kaptak benne.

A logocentrizmussal való szembehelyezkedésből fakadóan az avantgárd és a neoavantgárd alkotók kritikusan szemlélték a *nemzeti nyelv*, az *anyanyelv* romantikus, homogenizáló prekonceptióit. Így a szlovén neoavantgárd irodalomban a nemzetközileg ismert, különösen Amerikában népszerű Tomaž Šalamun, továbbá Istok Geister Plamen, Aleš Kermavner, Franci Zagoričnik, Matjaž Hanžek és Vojin Kovač-Chubby munkáiban is viszonylagos kategóriává válik az addig fókuszba került nyelviség. Ők az OHO-csoportozhoz tartoztak vagy később csatlakoztak hozzájuk, a publikációikat pedig két képzőművész,

Marko Pogačnik és Milenko Matanović tette *láthatóbbá*. Teoretikus művésztüket Taras Kermauner „reizmusnak” nevezte.

A jugoszláv transzkulturalitásból fakadóan a szerb, a horvát, a szlovén szerzők együttműködtek, közösen léptek fel. Magyar szempontból pedig kiemelendő, hogy élénken követték a többnyire szerbre fordított vajdasági magyar neoavantgárd szerzők munkáit is. Ladik Katalin volt a legnépszerűbb és legnagyobb hatású magyar szerző (számos horvát és a szerb alkotónak mindmáig példaképe), valamint gazdag délszláv recepciója van még a magyar–szerb alkotókból álló Bosch+Bosch csoportnak, a több délszláv díjjal is jutalmazott Tolnai Ottó, továbbá Domonkos István, Várady Tibor, Végel László, Balázs Attila, Sziveri János és Fenyvesi Ottó munkáinak. A szerb irodalomtörténészek számontartják az *Új Symposion* szerzőit, nem pusztán kisebbségieknek tartják őket, hanem a horvátokkal, szerbekkel, szlovénokkal egyenrangúnak. Persze, a délszláv irodalomtörténészek abból indulhatnak ki, ami a műfordítások terén a rendelkezésükre áll, emiatt számos művet nem ismernek a maga részletességében.

Magyarországon az *Új Symposion* a rendszerváltásig a *határon túli magyar irodalom* alkategóriában kapott szerepet. A '90-es évektől a magyarországi irodalomtörténet-írás ugyanakkor nem pusztán a *határon túliakat*, hanem a magyarországi neoavantgárd írókat sem integrálta kellőképpen a kánonba.³⁷ Ritka az olyan elemzés, amely kimutatja a nemzetközileg is ismert kortárs magyar próza neoavantgárd gyökereit (például Krasznahorkai László, Nádas

³⁷ Kivételt képeznek például Deczki Sarolta, Mikola Gyöngyi, Szarvas Melinda, Virág Zoltán munkái. Szarvas „magyar vajdasági” irodalomként, illetve az egyetemes magyar irodalom kontextusában vizsgálja a symposionisták műveit, Virágnál ez kiegészül a világirodalmi és a jugoszláv horizonttal. A vajdasági származású irodalomtörténészek, mint legutóbb az *Új Symposion*nal foglalkozó kiváló könyvében Ladányi István, az érintettségük és nyelvi kompetenciájuk okán mélyebb jugoszláv olvasattal határozzák meg az *Új Symposion* helyi értékét, ám sokszor az egyetemes magyar irodalom kontextusának figyelembevétele nélkül (kivétel például Thomka Beáta). Az *Új Symposion* története több rendszerű értelmezési keretben működik, a jugoszláv kontextus pedig megalapozza a nemzetközi összefüggéseket. A magyar és a szerb neoavantgárd kapcsolatairól bővebben lásd: BÁLIND Vera, „Szerb és magyar avantgárd művészek kapcsolatai a hetvenes években”, *Magyar Műhely* 58, 4. sz. (2019): 35–63. A hálózatok feltérképezése szempontjából fontos kiadvány Perneckzy Géza hálózati atlasza: PERNECZKY Géza, *Atlas-mail art*, hozzáférés: 2025.05.19, <https://www.c3.hu/~perneckzy/atlas.html>

Péter³⁸ és Esterházy Péter³⁹ műveiben). A magyar posztmodern irodalom értelmezésében elsősorban a modernség paradigmáinak dekonstrukciója a fő csapásvonal. Ez összefügg a magyar neoavantgárd ellentmondásos recepciójával, hogy inkább a képzőművészeti és zenei munkák kaptak intézményes figyelmet, az irodalomban még mindig vannak feltérképezetlen életművek és problémák, ugyanakkor pozitív fejlemény, hogy az utóbbi években jelentősen megélenkült irántunk a szakmai érdeklődés.

Néhány magyarországi neoavantgárd alkotó a jugoszláviai magyar szerzőkön keresztül került kapcsolatba a délszlávokkal, például a mail artos Tót Endre a Bosch+Bosch tagjaival, továbbá a szerb Braco Dimitrijevićtel a belgrádi Expanded Media fesztiválon (1975), majd Marina Abramovićtal. Erdély Miklósnak pedig kiváló kapcsolatai voltak a zágrábi filmesekkel (amelyek kibontakozását a korabeli magyar kultúrpolitika megakadályozta). A különutas jugoszláv szocialista öngazgatás nyitottabb kulturális légköre a magyarországi alkotóknak kapcsolatokat jelentett, belépési lehetőséget a világművészeti hálózatokba. Ennek a kapcsolatrendszernek az átfogó elemzése azonban még várat magára.

KORTÁRS KONCEPTUALIZMUS?

A jugoszláv neoavantgárd sok szempontból megelőlegezte az utat a posztmodernnek, kérdései jelen vannak a mai irodalmi és művészeti történetekben is. A nyelv, a médium kritikai vizsgálata, a szerzőség problémája nem avult el. A neoavantgárd szerzőnők a feminizmus alapvető problémáira világítottak rá: például Judita Šalgo, Dubravka Đurić, Dubravka Ugrešić, Marina Abramović, Vlasta Delimar, Ladik Katalin és kisebb mértékben Juhász Erzsébet⁴⁰ foglalkozott a patriarchális kulturális intézményrendszer ellentmondásaival a nemi szerepek szempontjából.

³⁸ Nadas Péter elítélő/vonzódó viszonyáról Hajas Tibor munkásságához bővebben lásd NEMES Z. Márió, „»Az ember mint alkotás feltétlenül szörnyeteg kell, hogy legyen...«. A Gólemmé-válás praktikái Hajas Tibor művészetében”, *Tiszatáj* 68, 4. sz. (2014): 71–86.

³⁹ Esterházy Péter és a párizsi *Magyar Műhely* kapcsolatáról bővebben lásd FENYŐ Dániel, „Önértelmezés és ítélet – Esterházy Péter és a Magyar Műhely kapcsolata”, in *Annona Nova XIII. A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve*, 67–92 (Pécs, PTE BTK Kerényi Károly Szakkollégium, 2022).

⁴⁰ Juhász nem annyira a szépirodalmi munkáiban, hanem a Csernik Attilával közösen készített testbetűs fotográfiák terén foglalkozott a női test, a női identitás és reprezentáció kérdéseivel.

Peter Osborne szerint a kortárs művészet posztkonceptuális művészet. Tézisét a hegeli művészetfilozófiára alapozza, illetve a vasfüggöny összeomlása utáni neoliberális kapitalizmus globalizációs tendenciáira, miszerint a konceptualizmus alapvető kérdései a fogyasztói társadalomról, az intézmények ideológiájáról mindenütt jelenvalóvá váltak 1989 után.⁴¹ Osborne Peter Bürger elképzelésére is hivatkozik, miszerint az avantgárd antiesztétikai alapállása, a szervesetlen műalkotás poétikája továbbéltek a neoavantgárdban. Ebből fakad, hogy amennyiben a posztmodern előzményének tartjuk a neoavantgárdot, a posztmodernt pedig a kortárs problémáinkban érzékeljük tovább, akkor itt valójában a 20. századi kultúrpolitikák hosszúra nyúlt árnyékával van dolgunk.

A jugoszláv neoavantgárd hagyománya ilyen szempontból jelen van a kortárs horvát, szlovén és szerb kulturális emlékezet mai újrakeretezésében, a jelenkori intézménykritikákban, a neoliberális kapitalizmus ellentmondásainak művészeti reflexiójában. Ljubljanában, Zágrábban, Belgrádban, Újvidéken gyakran találkozunk retrospektív kiállításokkal, az exjugoszláv művészek alkotásai sokszor szerepelnek neves nyugat-európai, illetve amerikai kiállítóterekben. A műtárgypiacon pedig igencsak megnőtt a jugoszláv neoavantgárd értéke.⁴² Ilyen értelemben a jugoszláv neoavantgárd is belesimult a kései kapitalizmus cserefolyamataiba. Ez lenne tehát a fukuyamai vég: a konceptuális eszme az árufetisizmus kontextusában válik a művészeti intézményrendszer alkatrészévé? Amennyiben megszűnt az az ideológiai rendszer, amellyel szemben meghatározta saját autonómiáját, akkor vajon pusztán domesztikált avantgárdról és neoavantgárdról beszélhetünk ezután? Mekkannyi kérdés, amelyre a kortárs művészet reflektálhat, és amihez a neoavantgárd kellő muníciót adhat.

FÜGGELÉK

2024. november 1-én összeomlott az újvidéki vasútállomás előtetője – tizenhat ember halálát okozva. Az egyetemisták fellázadtak a szerb kormány ellen, a tragédiát a korrupcióra vezetik vissza, független bíróságot, a felelősök számunkérését követelik, ám a kormány inkább a leleplező dokumentumok rej-

⁴¹ Lásd Peter OSBORNE, *Anywhere Or Not At All, Philosophy of Contemporary Art* (London–New York: Verso, 2013), 22.

⁴² Kiemelkedik a horvát Marinko Sudac gyűjteménye, hozzáférés: 2025.03.17, <https://www.avantgarde-museum.com/en/museum/about-us/marinko-sudac-collection/>

tegetésében érdekelt. 2025. február 1-jén Újvidéken a diákokból és felnőttekből álló Pop hor RADIO nevű kórus az újhullámos La Strada zenekar *Okean*⁴³ (1987) című számát énekelte el a tüntető polgárok előtt.⁴⁴ A La Strada zenekar alapítótagja pedig Slobodan Tišma, a jugoszláv neoavantgárd egyik meghatározó alakja, akiről a jelen tanulmányban is értekeztem. Ebből a szempontból a jugoszláv neoavantgárd beilleszkedik a délszláv nemzetek szabadságharcának lezárulatlan történetébe. A vajdasági magyar kultúra szorosan összefügg ezzel, ezért a jugoszláv folyamatok megismerése, kritikai és összehasonlító vizsgálata segítséget nyújthat az egyetemes magyar kultúra többrendszerű értelmezésében.

HELIKON

⁴³ Néhány, a dolgozat szempontjából is releváns részlet magyarul: „A fiatalságod, a bátorságod / Olyan szép, csupa erő előadás [...] Szabad vagy, felszabadított / Mit kezdesz magaddal az üres horizonton / Szabad vagy az öröklétre / Mit kezdesz magaddal a puszták kertben / Napnyugtakor ismeretlen zene a szívedben / Napnyugtakor, napnyugtakor, míg végigsorgunk a parton egygyé válunk a titkokkal”. A szerb eredeti klipje a YouTube-on, hozzáférés: 2025.05.15, https://www.youtube.com/watch?v=wLkZkRAGcBQ&list=RDwLkZkRAGcBQ&start_radio=1

⁴⁴ Hozzáférés: 2025.03.24, https://www.youtube.com/watch?v=CKU06vb1qvc&list=RD-CKU06vb1qvc&start_radio=1

KÜRTI EMESE

Transzregionális neoavantgárd és reprodukív munka

Ladik Katalin szerepei a jugoszláviai
és a magyarországi hegemon maszkulinitásban

emese.kurti@szepmuveszeti.hu
ORCID: 0009-0003-9064-3594

HELIKON

Transregional Neo-Avant-Garde and Reproductive Work: Katalin Ladik's Role in Hegemonic Masculinity in Yugoslavia and Hungary

Abstract

Transregional art historical narratives in Eastern Europe were primarily based on self-historicising strategies of male dominance, in which the role of women was relegated to the background. At the same time, the neo-avant-garde poetry and visual culture of the 1960s and 1970s produced some distinctive female positions that were sensitive to the changing value relations around 1968. This case study explores the transregional collaborations of the Yugoslavian poet and performer Katalin Ladik from Novi Sad in Yugoslavia from an emancipatory, critical, and contemporary feminist perspective. Katalin Ladik is a cultural product of a neoliberalizing Yugoslavia, who, by asserting the gifts of a multi-ethnic environment, reflected on the patriarchal norms of her surroundings through the tools of a new poetic performativity. The paper examines Katalin Ladik's connection to neo-avant-garde artist collectives in the former Yugoslavia and Hungary, arguing that the critical position of masculine hegemony did not touch upon the issue of women's emancipation. On the contrary, the female authors of the neo-avant-garde were constrained in their perceptions of traditional gender roles by the work done for the sake of the network and the invisible work associated with the nuclear family model. By incorporating the notion of reproductive labour, I explore the possibilities for female emancipatory strategies in the Yugoslav and Hungarian neo-avant-garde and how invisible labour ambivalently contributed to the maintenance of the neo-avant-garde status quo.

Keywords: neo-avantgarde, feminism, performance, reproductive work, transregionalism, Yugoslavia

Helikon 71 (2025) 2
DOI: 10.57226/Hel.2025.2.6

A hatvanas évek végi indulása óta Ladik Katalin hangköltészetével és performansz művészetével az „új művészeti praxisként” jelölt jugoszláviai neoavantgárd és a nemzetközi kísérleti költészet elismert művészévé vált, akinek pozícióját multietnikus háttére és a női szerepekre való kritikai reflexiója határozta meg. Az 1968 körüli világszemléletre rácsatlakozó új költészet elkötelezett szerzőjeként a női lét és szexualitás nyelvi és tematikus radikalizmusát képviselte. A hetvenes évek folyamán Ladik aktívan jelen volt a jugoszláviai és a magyarországi neoavantgárd kollektívákban is: 1973-ban bekapcsolódott a szabadkai Bosch+Bosch csoport működésébe, 1968-tól pedig folyamatosan együttműködött a budapesti neovantgárd irodalom és művészet képviselőivel. Miközben ezek a csoportok a határ mindkét oldalán az új költői és vizuális nyelvi lehetőségeket kutatták, és progresszív elveket képviseltek, a nemek egyenlősége szempontjából kiegyenlítetlen viszonyok és a férfiak dominanciája jellemezte őket. Így bár a két ország hivatalos feminista politikája között voltak eltérések, és Jugoszláviában inkább létezett explicit feminista aktivizmus, mint Magyarországon,¹ a disszidens kultúra nőpolitikája mindkét kontextusban hasonló mintázatok szerint működött. Az eddigi kutatások azt támasztják alá, hogy a neoavantgárd rendszerellenes képviselőinek kritikája nem érintette a nők alulreprezentáltságának és marginalizációjának, vagyis a nők strukturális pozíciójának alapkérdéseit.²

Tanulmányomban azt a kérdést igyekszem megválaszolni, hogy milyen lehetőségei voltak a női emancipatorikus működésmódnak a transzregionális neoavantgárd hegemon maszkulinitásának kontextusában, és hogyan értelmezhető mindez kelet-európai feminista nézőpontból?³ Milyen stratégiákat

¹ Zsófia LÓRÁND, *The Feminist Challenge to the Socialist State in Yugoslavia* (London: Palgrave Macmillan, 2018) DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-78223-2>.

² NEMÉNYI Mária, „Miért nincs Magyarországon nőmozgalom?”, in *Férfiuralom*, szerk. HADAS Miklós, 235–245 (Budapest: Replika Kör, 1994); ACSÁDY Judit, „Államszocializmus – nők – ellenzékiesség”, *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat* 8, 1. sz. (2018): 1–15.

³ A hegemon maszkulinitás fogalmát a történész-szociológus Raewyn W. Connell az 1980-as években vezette be annak a kulturális dinamikának a leírására, amely során egy csoport domináns pozícióra tesz szert, és ezt a pozíciót képes sikeresen fenntartani. „A hegemon maszkulinitást eszerint olyan genderviszonylatok konfigurációjaként határozhatjuk meg, mely a patriarchátus legitimációjának problémájával kapcsolatos aktuálisan elfogadott választ testesíti meg azáltal, hogy garantálja a férfi uralmi, ill. a nő alárendelt pozícióját (vagy legalábbis e garanciát elfogadhatóvá teszi).” Raewyn W. CONNELL, *Masculinities* (Cambridge: Polity, 1995), 77; idézi: HADAS Miklós, „A hegemon maszkulinitás szociológiai konstrukciói – Férfikutatások a normalizálódás útján”, *Replika* 69 (2009): 7–21, 14 (Hadas Miklós fordítása). A fogalomnak azóta megszületett a kritikája is, ezzel együtt alkalmazhatónak gondolom a kelet-európai patriarchális viszonyokra.

alakított ki a női szubjektum és nyelviség a maszkulin konceptualizmus ellen-súlyozására? Kiindulásom az, hogy a kelet-európai női pozíciókat értelmező művészettörténet sokáig a nyugati feminista diskurzusok hiányára alapozta érvelését. Az emancipatorikus mozgalmak hiányát a nyugati világrendszerről lecsatlakozó szocialista körülményekkel magyarázták, és a nyugati feminizmus sporadikus megjelenési formáit vizsgálták.⁴ Valóban, a hetvenes években zajló második hullámos amerikai feminizmus diskurzusai Ladik Katalin jugoszláv környezetében is lecsapódtak, és 1968 körül őt is szembesítették a feminin írásmódra irányuló kérdésekkel.⁵ Ezekben az interjúkban, más kelet-európai női művészekhez hasonlóan, ő is óvatosan elhatárolódott a nőművészként való azonosítástól, miközben a vele készült szövegekből kiolvashatók a hétköznapi működésmódokban tapasztalt egyenlőtlenségek, a szexizmus, illetve a munkához kapcsolódó túlterheltség jelenségek körei.

Tézisem szerint ezen a ponton, a munkán keresztül érvényesülő, nőket érintő strukturális elnyomásban ragadható meg a kelet-európai női emancipációs küzdelem lényege. A nyugati típusú feminizmus ugyanis nem kizárólag a diskurzusbeli hiányok miatt nem volt átültethető Kelet-Európában, hanem azért sem, mert a nőjogi küzdelmeket egészen más tapasztalatok alapozták meg, mint a vasfüggöny keleti oldalán. Nyugat-Európában és Amerikában a nők felsőoktatásba való bekerülése és munkaerőpiaci elhelyezkedése volt a tét, keleten pedig általános női tapasztalat volt a túlterheltség, a kettős teher, a teljes állás és az otthoni láthatatlan munka összeegyeztethetatlensége.⁶ Ez a strukturális adottság a magánélet és a szakmai működésmód vala-

⁴ Bojana PEJIĆ, szerk., *Gender Check. A Reader – Art and Theory in Eastern Europe* (Vienna: ERSTE Foundation–Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2010).

⁵ A *Képes Ifjúság* riporterének kérdésére, hogy van-e kifejezetten feminin költészet, női költészet, Ladik így válaszolt: „Ez ellen, a feminin költészet ellen tiltakozom a legjobban, bár nem kellene, hisz remélem, hogy az én költészetem nem rossz értelemben női. Szeretem, ha költészetemben női vonatkozású dolgok fordulnak elő, de az ellen tiltakozom, ha a »női« költészet művelői közé sorolnak.” HORNYIK Miklós, „Jaj annak, ki erdőt hord magában. Kérdések Ladik Katalinhoz”, *Képes Ifjúság*, 1968. jan. 27., 18–19. A női pozíció felvállalásával járó marginalizációs félelemlről lásd Edit ANDRÁS, *Gender Minefield: The Heritage of the Past*, hozzáférés: 2025.05.16, http://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaissue11_Edit-Andras_4-9.pdf

⁶ BARNA Emília, CSÁNYI Gergely, GAGYI Ágnes és GERŐCS Tamás, „A rendszerváltozás utáni magyar feminista mozgalom globális, történeti perspektívából”, *Replika* 108–109 (2018): 241–262, 253 DOI: <https://doi.org/10.32564/108-109.11>. Ladik Katalin így foglalta össze a problémát: „Nem harcolhattam a fogyasztói társadalom ellen, hiszen én éppen azt vártam, hogy legyen végre nálunk is árubőség. Mi már akkor kimostunk minden nejlonzatyrot, hogy újra használható legyen. Nekem más problémáim voltak. Elsősorban az, hogy nő vagyok és hogy nőként, a hagyományos női szerepekbe szorítva, munka mellett hogyan érvényesülhetek mint művész. Nem sok segítséget kaptam, nem volt megszervezve a gyerekvagyázás,

mennyi területén érvényesült, bár a neoavantgárd hegemon maszkulinitásához alkalmazkodó művészettörténeti diskurzusokban észrevétlen maradt.

A továbbiakban Ladik Katalin női pozícióját vizsgálom előbb a jugoszláviai, majd a magyarországi kapcsolatainak személyes és szakmai összefüggésrendszerében, különös figyelemmel az el nem ismert, de a status quo fenntartásához elengedhetetlen reproductív munka strukturális szerepére a neoavantgárdban. Ahogy a folyamatosan liberalizálódó világrend fennmaradásának strukturális záloga a háttérben végzett alulfizetett vagy fizetetlen reproductív munka,⁷ úgy a neoavantgárd hálózat működéséhez és fenntartásához is elengedhetetlenül hozzájárultak a nők által végzett szervezői, fordítói, gondoskodási és egyéb háttérfeladatok. Ezek a szerepek, bár főként elsődleges kontextusához, a jugoszláviai színtérhez kapcsolódtak, Ladik Katalin magyarországi jelenlétét is meghatározták. Ladik Katalin transzkulturális pozíciója tehát olyan művészettörténeti és szociológiai szempontú esettanulmányt kínál, amely lehetőséget nyújt annak vizsgálatára, hogy a művészi együttműködés és a hálózatépítés hogyan vált a női emancipációs szándékok és a maszkulin normativitás ütközőzónájává.

GENDER VISZONYOK ÉS EGYÜTTMŰKÖDÉSEK A SZOCIALISTA JUGOSZLÁVIÁBAN

A heteronormatív és személyes kapcsolatokon keresztül szerveződő neoavantgárdban a nők jelenléte egyszerre volt marginális és előítéletekkel terhelt. A szcénát meghatározó férfiak képzeletében Ladik Katalin vidéki tanítónőként (Tolnai Ottó) vagy világhírt pszichedelikus fenoménként (Szentjóby Tamás) szerepelt.⁸ A valóság ennél összetettebb: úgy vélem, Ladik Katalin pozíciója a neoliberalizálódó és erőteljesen urbanizálódó jugoszláv társadalom, illetve a vidéki félféudális normák maradványainak hibrid terméke volt, amennyiben aktívan reagált az 1968 hatására átalakuló konfliktusos érték- és genderviszo-

nem voltak félkész ételek, ötször gondosabban kellett beosztanom időmet, energiámat, hogy emellett alkotni is tudjak.” TOPOR Tünde, „Misztérium, amit mindenki érzel: Beszélgetés Ladik Katalinnal”, *Artmagazin* 135 (2022): 42–55, 42.

⁷ Nancy FRAZER, *Kannibál kapitalizmus: Hogyan falja fel a rendszer a demokráciát, a gondolkodást és a bolygót?*, ford. BACSÓ Júlia (Budapest: Open Books, 2024), 110.

⁸ „Én meg közben éltem az én kis egyszerű világomban, munka, gyerek meg család. Igazából ilyen hagyományos balkáni női sorsom volt. Állandó munkahely, férjem, gyerekeim, anyósom, akivel együtt éltünk egy szoba-konyhás, komfort nélküli lakásban.” LADIK Katalin, *Csak radikálisan lehet*, elérhető: 2025.05.16, <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/ladik-katalin-csak-radikalis-lehet.html>

nyokra. A radikális testhasználat, az önreflexív interjúk, a magazinokban megjelent félmeztelen fotók, a szürreális-erotikus, álnaiv költői nyelv újdonságai mögött ugyanakkor szívósan megmaradtak a nőket érintő hagyományos normatívák, illetve a reprodukív és gondoskodási munkához kapcsolódó szerepek. Az esztétikai radikalizmus nem volt szinkronban a női szerepekhez kapcsolódó társadalmi elvárások konvencióival, az anyai és háziasszonyi tradicionalizmus gyakorlatával, amire – kialakult feminista diskurzusok hiányában – a nők többsége sem reflektált kritikailag. Ladik Katalin a kortárs jugoszláv színtér más női művészeihez hasonlóan ebben a megterhelő, ellentmondásos kettősségben élt. Egyszerre volt leértékelt, ingyen munkát végző háziasszony, bér munkát végző dolgozó nő és a hagyományosan a férfi szubjektum terepének számító művészi munkában érvényesülni próbáló művész.⁹ A gondoskodási munkák miatt gyakran távolmaradt a férfiak által informális módon gyakorolt, karrierépítő networking helyzetektől, nem vett részt a fellépéseit követő összejöveteleken és a társasági életben, ami hatással volt láthatóságára a kulturális térben.

A hatvanas évek elejétől az önmenedzselő szocializmus modelljét követő jugoszláv állam politikája elviekben támogatta a nők társadalmi mobilitását, és az államigazgatás, a gazdaság, az ipar, a kultúra területein is bevonta a nőket az apparátus működésébe.¹⁰ A társadalmi mobilitás azonban nem igazi, demokratikus értelemben vett egyenlőséget, hanem sokkal inkább uniformizáltságot jelentett, miközben a gyakorlati életben továbbra is fennmaradt a nemek közötti klasszikus hierarchikus viszony, amely nem tolerálta a hagyományos, normatív szerepektől való eltérést. Ahogy a szerb kurátor, Bojana Pejić fogalmazott, a jugoszláv nők kénytelenek voltak egyezkedni a magán (otthoni) és a nyilvános (állami) patriarchátussal, miközben fokozatosan „láthatatlan alannyá” lettek.¹¹ A nemi szerepek hivatalos újramodellezése valójában a kiépülő kapitalizmusba való beilleszkedést szolgálta, amelynek feltétele volt a nők kettős foglalkoztatása, a folyamatban rejlő emancipatorikus poten-

⁹ A láthatatlan munka és a művészi munka összefüggéseiről lásd Katja PRAZNIK, „A művészet eltagadott gazdaságának feminista megközelítése”, *Fordulat* 30 (2022): 65–86.

¹⁰ Sabrina P. RAMET, „In Tito's Time”, in *Gender Politics in the Western Balkans, Women and Society in Yugoslavia and the Yugoslav Successor States*, szerk. Sabrina P. RAMET, 89–106 (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park, 1999), 90.

¹¹ Idézi Lina DŽUVEROVIĆ, „Collaborative Actions, Transgressive Omissions: Notes Toward a Feminist Revisiting of Yugoslav Collectives in the 1960s and 1970s: The Case of the OHO group”, in *What Will Be Already Exists. Temporalities of Cold War Archives in East-Central Europe and Beyond*, szerk. Emese KÜRTI és Zsuzsa LÁSZLÓ, 97–114 (Bielefeld: Transcript Verlag, 2021), 105 DOI: <https://doi.org/10.1515/9783839458235-008>.

ciál pedig csak kevéssé érintette a korábbi kollektív berögződéseket.¹² Lina Džuverović *Kollaboratív akciók, folyamatos mulasztások* című esszéjében a férfiak dominálta jugoszláviai művészeti hálózatok jelenségét vizsgálva az OHO csoport példáján keresztül mutatta be, hogy a gender alapú feszültségek olyan mélyen rögzült, heteronormatív struktúrákból adódtak, amelyeket még a csoport radikális gondolkodói sem tudtak meghaladni.¹³

Nem volt ez másképp a Szabadkán megalakult Bosch+Bosch csoportban sem, amelynek Ladik Katalin 1973-ban, egyedüli női művészként, autonóm programmal és önálló karrierrel, ugyanakkor az alapító Szombathy Bálint partnereként vált a tagjává.¹⁴ A csoportot a magyar–szerb határ közelében lévő kisvárosban, Szabadkán alapította a költő Slavko Matkovic, alapító tagja volt még Szombathy Bálint, Kerekes László és Szalma László, később csatlakozott hozzájuk Csernik Attila, Ladik Katalin és Ante Vukov. A maszkulin dominanciájú művészettörténeti narratívák, amelyek a Bosch+Bosch csoport esetében az önhistorizáláson alapultak, az előtérbe helyezett szerzők láthatóságára építve szerveződtek, és figyelmen kívül hagyták a nők komplex, produktív (fizetett) és reprodukzív (fizetetlen) munkájának kettősségén alapuló tevékenységét, amely alapvetően meghatározta magánéleti és szakmai pozíciójukat. Gender kisebbsége mellett Ladik Katalin mediális értelemben is elkülönült helyzetben volt a férfiak között. A csoport többi tagja a vizuális költészet felől haladt a konceptuális művészet, a land art és a fluxus felé, Ladik pedig költőként és színésznőként az írott költészetből tartott a hangköltészetbe és a performanszba, miközben a zágrábi experimentális zenei formáció, az ACEZANTEZ tagjaként is gyakran fellépett Jugoszláviában és külföldön. A hatvanas évek végétől kezdődően a teljes jugoszláv szcéna sokat foglalkoztatott performere volt, aki, mint David Crowley megállapította, a tömegkultúra orgánumaiban is rendszeresen megjelenő popkulturális ikonként kilépett

¹² A nők jogainak korlátozásáról a kapitalizmus globális rendszerének történelmi összefüggésében lásd elsősorban: Silvia FEDERICI, *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* (New York: Autonomedia, 2004).

¹³ DŽUVEROVIĆ, *Collaborative Actions, Transgressive Omissions...*, 100.

¹⁴ „A Bosch+Bosch csoport már javában működött, akkor lettem én is tag, amikor Szombathy Bálinttal összekerültünk, s házasságot is kötöttünk 1973-ban. De a szerepek le voltak osztva, a fiúké volt a vizuális rész, én csak a hanggal kapcsolatos művekben voltam aktív. Nem volt hosszú életű együttműködés, Slavko Matković és Szombathy Bálint alapítók szüntették meg 1976-ban. A megszűnés után egyre több kiállításunk lett, ahol továbbra is hangköltészeti munkákkal vettem részt. Az én vizuális alkotásaim nem illeszkedtek az ő macsó szellemiségű elképzelésükbe, túl »nőiesek« voltak.” TOPOR, „Misztérium, amit mindenki érzel...”, 51.

a neoavantgárd marginalitás zónájából.¹⁵ Kevésbé része ugyanakkor a narratíváknak, hogy magyarországi és nemzetközi meghívásainak köszönhetően Ladik Katalinnak fontos szerepe volt a transzregionális kultúramegosztás területén a Bosch+Bosch csoportban és azon kívül is. A sokat dolgozó nő viszonylag jobb gazdasági helyzetéből adódóan ő szállította Trabant autóján a csoport műveit a jugoszláviai művészek balatonboglári kiállítására,¹⁶ és fordítva is, a magyar neoavantgárd tagjainak (Szentjóby Tamás, Hajas Tibor, Erdély Miklós) publikációi is az ő közvetítésével jutottak el a jugoszláviai (*Híd, Új Symposion*) folyóiratokba. Hajas Tibor kiállításának anyagát szintén Ladik Katalin vitte magával Hollandiába. Emellett lakása találkozóhelyként és szállásként szolgált a helyi művészek, illetve a Jugoszlávián keresztül nyugat-európai és tengeren túli emigrációra készülő magyar kollégák és családtagjaik számára.¹⁷

Ladik Katalin nagy visszhangot kiváltó költői performanszai, illetve hangköltészeti fesztiválokon és csoportos kiállításokon való intenzív részvétele az információ helyi megosztását is szolgálta. Így az 1972 és 1977 között megrendezett, interdiszciplináris művészeti fórumként működő belgrádi Áprilisi Találkozók résztvevőjeként rendszeresen beszámolt az eseményekről a Bosch+Bosch csoport tagjainak, akik sokat profitáltak az informális beszámolókból és a kapcsolódó kiadványokból. Ladik elmondása szerint ugyanakkor rosszul érintette, hogy Szombathy Bálint, aki a csoport teoretikusaként is működött, kiállításkritikáiban és elméleti írásaiban hasznosította ugyan az információkat, de a nemzetközi eseményekről szóló beszámolóiból időnként kifejejtette Ladik Katalin nevét. A kettejük közötti szakmai feszültség, amely összefüggött Szombathy Bálint magasabb szakmai státuszával és az általa kritikusként felhalmozott szimbolikus tőkével, meghatározta a csoport belső atmoszféráját, illetve a csoporton belüli szerepeket, és Szombathy, illetve Slavko Matkovic nagyobb exponáltságát eredményezte. Ladik szerint az a belső szerepleosztás alakult ki a csoportban, hogy ő az ösztönös, Szombathy pedig az intellektuális művész, ami megfelel a feminin és a maszkulin státuszok konvencióinak. Ezzel együtt Ladik

¹⁵ David CROWLEY, „The Future is Between your Legs: Sex, Art and Censorship in the Social Federal Republic of Yugoslavia”, in *Monuments Should Not Be Trusted*, szerk. Lina DŽUREROVIĆ, 30–45 (Nottingham: Nottingham Contemporary, 2016), 39.

¹⁶ „Jugoszláv kollégák”: Ács József, Baráth Ferenc, Csernik Attila, Ifjú Gábor, Markulik József, Slavko Matkovic, Smit József, Szombathy Bálint kiállítása, 1973. július 29.–augusztus 4., Balatonboglári Kápolnaműterem. Július 29-én Csernik és Ladik *O-pus* című filmjének vetítése után Ladik Katalin hangköltészeti előadása következett.

¹⁷ LADIK Katalin, *Az egész alkímia... II.*, hozzáférés: 2025.05.16, <https://litera.hu/magazin/interju/nagyvizit-ladik-katalinnal-ii.html>

és Szombathy több közös projektet is jegyez, amelyeknek egy része performatív jellegű és poétikus, mint a szlovéniai katonai temetőben készült *Feltámadás* (1973). Az akció során készült fotókon a művészpár, nő és férfi az ismeretlen katonák virágzó sírján fekszik csukott szemmel, az élők és a holtak közötti törékeny pillanatot idézi meg a kétszer három részes felvételeken. Ladik Katalin archívumában ugyancsak megtalálhatók azok a mail art képeslapok, amelyeket Szombathy a sorkatonai szolgálatból küldött számára, és amelyek kapcsolatuk érzelmi és művészeti összefonódásáról árulkodnak. A művészpárok között gyakran megfigyelhető kapcsolati rivalizálás, az információ megosztásának vagy visszatartásának szenzitív kérdései ugyanakkor különösen ki tudnak éleződni a kollektív együttműködések terepén.

Ladik Katalin úgy fogalmazott, hogy egy rövid ideig műveinek vizuális nyelvét megpróbálta a Bosch+Bosch csoportra jellemző tendenciákhoz igazítani, de hamar felismerte a kísérletben rejlő önazonosság-hiányt.¹⁸ Ezt az ambivalenciát tükrözi vissza *Flora* (1973) című fotóalapú műve, amely az 1970-es évek nemzetközi experimentális költészetének egyik fontos kiadványában jelent meg. A holland Gerrit de Rook által szerkesztett 1975-es vizuális költészeti antológiában és a hozzá kapcsolódóan Utrechben megrendezett kiállításon 25 ország 133 költője, közöttük három kelet-európai női művész is szerepelt: Csehszlovákiából Bohumila Grögerová, Magyarországról Maurer Dóra, Jugoszláviából pedig Ladik Katalin.¹⁹ Az antológiában szereplő és a megrongálódott utcai plakátok szövegét újrahasznosító *Flora* sorozat szemantikája egyértelműen a Bosch+Bosch csoport szemiológiai kísérleteket folytató műveinek tendenciájához kapcsolódott. A talált szöveget képversként értelmező vizuális költészeti gondolkodásmód analógiája Szombathy Bálint *Halte Ordnung* (*Tarcs rendet*, 1973) című fotósorozata ugyanebben a kötetben. A kollektív működés jeleként a *Flora* fotósorozat a nyomtatva sokszorosított és a nemzetközi hálózatban terjesztett *Poetical Objects of the Urbanical Environment* (1976) című assembling részévé vált, amelyet Szombathy Bálinttal, a szlovén költő Franci Zagoričnikkal és Tóth Gáborral közösen hoztak létre. A csoporthoz való csatlakozás, illetve a Szombathy Bálinttal való együttműködés tehát az autonómia, illetve a (maszkulin) konceptualizmushoz való adaptálódás dilemmáját vetette föl Ladik Katalinnál éppúgy, mint a kapcsolatokban vagy együttműködésekben inkább feloldódó más női praxisok esetén. A dilemmára adott válasza a maszkulin normativitás kritikájaként beemelt szabás-

¹⁸ Ladik Katalin szóbeli közlése.

¹⁹ G. J. de ROOK, szerk., *Visual Poetry Anthology, 133 poets from 25 countries* (The Hague and Utrecht: uitgeverij bert bakker and 't hoogt: 1975).

minták vizuális partitúráként való értelmezése volt, amelyeket zeneileg interpretálható egyéni művekként és sokszorosított képeslapokként is megvalósított. Az együttműködések férfi-női viszonylataiban termelődő műveket pedig ugyancsak igyekezett a maskulin dominancia nyelvén kívülre helyezni.

Ennek a működésnek a kerete volt az a hármass kooperáció, amely Szombathy Bálinttal, illetve a német művész és networker Peter Below-val valósult meg, és különböző médiumokat érintett. A kapcsolat a mail art hálózaton keresztül jött létre, de személyes együttműködésként folytatódott: Below kezdeményezésére 1978-ban Ladik és Szombathy meghívást kapott egy közös kiállításra a würzburgi Handpresse galériába. A kiállítás terében Ladik közönség előtt bemutatta *Poemim* (1978) című performanszt, amely az arc torzításával, vagyis a női szépség konvenciójának megsértésével performativitásának egyik emblémájává vált az évtizedek során. Ebből az alkalomból készült hármójuk közös, a nemzetközi hálózatban terjesztett bélyeglapja is. A nyomdai lehetőségekhez (melyek Kelet-Európában és Jugoszláviában nehezebben voltak elérhetőek) Peter Belownak volt hozzáférése Németországban, melynek köszönhetően a kiállítás alkalmából a három művész közös bélyeglapokat tudott megvalósítani. A színes papírra nyomott, fotóalapú bélyegmunkák előzménye a három művésztől láthatóan jó hangulatban készült fotóautomata-felvétel volt. A bélyegeken négy nyelven, magyarul, szerbül, angolul és németül szerepel a „marginal artist” felirat, amely Szombathy Bálint egyéb mail art munkáin is feltűnik, és a kelet-európai művész pozíciójára adott kritikai reflexióként értelmezhető. Ladik Katalin a bélyeglapokból kapott kópiákat a saját programjához igazította, és cikkcakkos széleket eredményező szabásollóval vágta őket körbe. Ez a gesztus, valamint a bélyegeken lévő, egyedi feliratozás (például: „lunch art”) és a képregény-buborékok szövegei jelzik Ladik autonómia-törekvését, valamint a bélyegmunkák emancipatorikus, saját konceptuális keretben való értelmezését.

Az együttműködés későbbi fázisában Peter Below Ladik Katalin meghívására a mai Horvátország területén található Hvarra látogatott, ahol a mediterrán, tengerparti tájban valósították meg közönség nélküli (*Ego-Alter-Ego*) fotó performanszukat. A performanszban Ladiknak a nemi szerepek felcserélhetőségére, illetve a nemi hierarchiák felszámolására irányuló androgün koncepciója találkozott a Below korábbi műveiben megjelenő Ego-tematikával. Másik közös projektjük az egyik legfontosabb kelet-európai mail art kiadványhoz kapcsolódott. 1978-ban Below a lengyel Pavel Petasz által alapított *Commonpress* című alternatív magazin vendégszerkesztője volt. A lapszám tematikája az erotika és a művészet kapcsolatát járta körül, és a művészek többsége a női test generatív szexuális potenciáljával foglalkozott, egészen a pornográf meg-

közelítésekig. A művek többsége annak a belátását tükrözte, hogy az 1968-as szexuális forradalom hosszú távú következményeiben elsődlegesen a férfiak forradalma volt, és hogy a kapitalizmus amerikai hegemoniájának korszakában a szexualitás ugyanolyan piaci terméké vált, mint bármi más.²⁰ Ebből következően, a szexualitás piacosításának homogén diskurzusától eltávolodni igyekvő nők, így Ladik Katalin is a hetvenes évek második felében, egyfajta ellenstratégiaként leválasztotta az erotikát a meztelen test direktségéről. A *Commonpress*ben szereplő fotó Ladikot performansz közben ábrázolja, csupán arcát, kezét és a magyar népzeneiben meghatározó ritmushangszert, a köcsögdudát emelve ki a sötét háttérből. A köcsögduda valójában egy cserépköcsög, amelyre disznóhólyagot húznak, és amelyben hangkeltéskor egy nádszálat húzogatnak. Ahhoz, hogy megszólaljon, a nádszálat be kell nedvesíteni. Ladik Katalin a nedves nádszál mozgatózásában felfedezett erotikus-performatív momentumot tette meg a mű implicit jelentésévé, eltávolítva az erotika fogalmát a hagyományos maszkulin vizualitás normativitásától.

A NŐI PERFORMATÍV KÖLTÉSZEZET SZUBVERZIÓJA A BUDAPESTI NEOAVANTGÁRDBAN

Ladik bekapcsolódása a magyarországi neoavantgárdba az írott költészet csatornáin, a budapesti underground diskurzusait is meghatározó újbalsoldali *Új Szimposion* folyóiraton keresztül történt, ahol verseit rendszeresen publikálta. Így került kapcsolatba a kelet-európai happening és fluxus egyik fontos szerzőjével, Szentjóby Tamással, akivel hosszú levelezést követően 1968-ban egy közös akció (*UFO happening*) keretében találkozott először. Ennek azonban olyan előzményei voltak, amelyek drasztikusan átformálták Ladik Katalin addigi életkereteit, és a szakmai-művészi autonómia gyakorlása érdekében a hagyományos családforma és a vele járó szerepek elhagyására készítették. A budapesti utazás miatt ugyanis Ladik konfliktusba került férjével, a nála 23 évvel idősebb, tekintélyes zeneszerző Király Ernővel, aki zsarolással igyekezett megakadályozni felesége elutazását. Ladik nem először lázadt a patriarchátus szabályai és kontrollja ellen, ezúttal egyedülálló kisgyerekes anyaként vállalva a házasság felbomlásával járó egzisztenciális következményeket. A több munkahelyen (az Újvidéki Színházban és az Újvidéki Rádióban) végzett (kreatív) bér munka és az ezzel párhuzamosan kiépített performer karrier, a munka-

²⁰ CSÁNYI Gergely, *A szex politikai gazdaságtana: Szexuális hegemoniák és ellenhegemoniák a tőkés világrendszerben* (Budapest: Helyzet Műhely Könyvek, Napvilág Kiadó, 2024).

típusok összeegyeztetése túlterheléssel és kényszerű önkizsákmányolással járt Ladik életében. Az *UFO happening*ben való részvétele ugyanakkor a performativitás meghatározó tapasztalatát jelentette számára, amelyre a későbbiekben is döntő konceptuális fordulatként hivatkozott.²¹

A Szentjóby által kezdeményezett happeningre a magyarországi konceptuális művészet másik prominense, Erdély Miklós, valamint dokumentumfilmek és barátaiak részvételével került sor a munka állami ünnepének napján, 1968. május 1-én. Ladiknak a fluxus események jellemző módszertanát követő, levélben érkező instrukciókat kellett végrehajtania. A megjelölt időpontban ki kellett lépnie a szálloda kapuján, ahol egy ismeretlen kutyas férfi (Dárday István filmrendező) várta, aki miután fényképeket készített a közeledő Ladikról, autójával a városon kívülre, a szentendrei Duna-partra szállította. Miután megérkeztek, a Duna-parton meztelen hátát korbácsoló férfi (Erdély Miklós) látványa fogadta őket, akit egy nő (Szalay Györgyi filmrendező) manikűrözött. Tőlük távolabb két férfi fényképezett egy földön fekvő, alumíniumfóliába csomagolt emberi testet. Ladik feltépte a fényes csomagolóanyagot és kiszabadította a fuldokló Szentjóbtyt, aki a zsebéből elővett halkonzervet szétosztotta a résztvevők között, majd maga is enni kezdett. Eközben Szalay Györgyi vörösre festett halakat dobott a vízbe. A csendes fényképezés közben Szentjóby felsegítette Ladikot, és együtt indultak a város felé. A két költő első találkozásának szcenírozásában nagy szerep jutott a várakozás feszültségét növelő információ-visszatartásnak és a résztvevők közötti kommunikáció minimalizálásának. Másrészt az akció sikere Ladik bizalmán és részvételi hajlandóságán múlt, hiszen a forgatókönyv előre meghatározott események láncolatából állt, amelyben ismeretlen szereplőkre, ismeretlen férfiakra kellett rábíznia magát. Erdély Miklós ugyanakkor a szabályokat megszegve és Szentjóby happening terveit keresztülhúzva, előző este felkereste Ladikot a szállodájában. Ehhez a találkához kapcsolódik Ladik 1968-as verse:

MAGA AZ A KÖVÉR PASAS

aki cseresznyeruhában jár és riogatja az ablakokat
ki lábat mos a fényes ég alatt és betöri a madarakat
lábat tör és lemossa a madarakat
farkában cseresznyemag aki egy kövér pasas²²

²¹ LADIK Katalin, „»Antracit szájrúd«, Erdély Miklós szimpózium, Műcsarnok”, *Magyar Műhely* 38, 110–111. sz. (1999): 63–66, 63.

²² Első megjelenés: LADIK Katalin, „Nyakunk keményedik”, *Híd* 32, 6. sz. (1968): 701–703, 701–702. Személyes ismeretség hiányában a vers keletkezésének idején Ladik Katalin nem tudott arról, hogy a „kövér pasas”, akit Szentjóby Tamás leveleiben „Dagiként” emle-

A happening-élmény a részvételiség költői megélése mellett az UFO-jelenség és fogalom női kisajátítását és újraértelmezését is jelentette Ladik művészi gyakorlatában, és ezáltal a költészet határait kítágító radikális koncepciót eredményezett a neoavantgárdban.²³ 1970 márciusában a belgrádi nemzetközi színházi fesztiválon (BITEF), majd a zágrábi experimentális film-fesztiválon (GEFF) bemutatott egyszemélyes produkciójában, ahol saját verseit adta elő, egy új fónikus nyelv érdekében eltávolodott a költői és a színházi előadásmód konvencióitól. Ebben az új típusú költői performanszban a szöveg és a test, illetve a test erotikája képezte meg a nyelvi-vizuális performatívumot: miközben Ladik hagyományos szövegmondással induló verseinek narrativitása fokozatosan felbomlott, a szövegek töredezettsége összekapcsolódott a népi hangszerrel és fényekkel archaikus hangulatot teremtő félmeztelen, medvebundába alig burkolt test látványával. Az *UFO-party*nak vagy *Sámán-vers*nek nevezett fónikus performanszok gyakorlata egy önértelmezésre való radikális kísérlet is volt Ladik Katalin többszörösen marginális egzisztenciája szempontjából: „Ez a cím nekem nagyon megfelelt, mert akkoriban egy furcsa lénynek, különnek tituláltak Jugoszláviában; még ha el is fogadtak, annak ellenére egy különös jelenség voltam. És a különösségem valahogy ismeretlen eredetű volt Jugoszláviában: még magyar is, még nő is... ez többszörös deficit, marginalitás. Úgy gondoltam, az UFO ezt kifejezi.”²⁴

Ezt a tapasztalatot támasztotta alá Ladik Katalin első önálló budapesti fellépése is 1970. június 6-án, amelyre a neoavantgárd nyelvileg és politikailag egyaránt radikális költője, Balaskó Jenő meghívása nyomán került sor a József Attila Művelődési Házban. Az esemény szokatlanul nagy nagyszámú közönség előtt zajlott, ahol az undergroundot formáló szereplők és a mainstream kulturális élet képviselői egyaránt megjelentek. A Belgrádban és Zágrábban már bevezetett „sámán” performansz a már ismert forgatókönyv szerint valósult meg. Az első szakaszban Ladik hagyományosan dekódolható, leginkább a szürrealizmus asszociatív képiségének megfeleltethető verseket adott elő, majd kiment a színpadról. Gyertyafénynél, meztelen testén medvebundát viselve tért vissza az elsötétített térbe, és a versek előadásmódja is átalakult: a hagyományos szöveghasználatot felváltotta a tiszta hangköltészet absztrakciója. Bár Ladik performanszának nem az erotika és a női test visszahódítása volt az

getett, Erdély Miklóst jelentette. Szentjóbby Ladiknak küldött, frottázolt leveleiből sokkal inkább egy fiktív személyre következtetett.

²³ A szovjet–amerikai űrverseny által fölértékelődött UFO-motívum az avantgardizmus és a jövő humortól sem mentes metaforájaként szerepelt a Szentjóbby és az Erdély közötti diskurzusokban.

²⁴ A szerző interjúja Ladik Katalinnal, kézirat, 2016.

egyedüli célja, rituáléjának ez az aspektusa provokálta leginkább a mainstream kultúra konvencióit. De Ladik jelenléte és performansa az underground közösségre is destabilizáló hatással volt; kibillentette „macsó” komfortzónájából és destabilizálta a budapesti underground közösséget, mert egy női pozíció ismeretlen tapasztalatát kínálta.

Az esemény fogadtatásának legfontosabb forrása Lakner László képzőművész eksztatikus hangvételű levele, amelyet külföldön élő művészbárátjának, illetve barátainak küldött és amelyben „a Balkán Yoko Onójaként” definálja a közeget felrázó Ladikot:

Itt az egyetlen érdemleges, ami Juta elmenetele óta történt, egy költői est volt egy kultúrházban, ami talán neked is tetszett volna. A srác versei csak a *Symposion*-ban jelentek meg, s onnan ismerte a nőt is, az est másik szereplőjét, akit a Balkán Yoko Onójának kereszteltem el. Novi Sadi. Ebbe a nőbe én szőröstül-bőröstül beleestem, első látásra amit csak fokozott, hogy az est végén utolsó versét már meztelenül szavalta – énekelte, – nádihegedülte! Színésznő, allűrjeit, rafináltan kimódolt hangsúlyozásait, lassításait, gyorsításait, staccatóit, mesterséges sírását és mesterséges nevetését leszámítva (elég sok rosszat sikerült összehordanom róla?) – még mindig csodálatosnak mondható ez a nő, LADIK KATALIN a neve, mert mindeközben anyafarkas és szirén, és tudja mitől döglök a légy és kitalálta ezt a sámánkodást, kacagánnyal itt a világnak azon a felén, ahol meztelenül nőt sose látnak, csak a moziban. Ráadásul gyönyörű is Katalin, hasonlít Hófehérkéhez a Walt Disney-feldolgozásban, vagyis ébenfekete és kemény meg karcsú és a rövidlátó, szürke szemével megbabonáz. És hörög, és ordít és gurgulázik és finoman babrál ha kell, iszonyú raffináltan is – ez a baj. Hangját magnóról, elektronikus zene, a saját hangja egészen más helyzetben, egy spárgával átkötött alumíniumlemez ütemes háborgása, sámándob, s egy igazi, a vállán csüngő, hatalmas kecskebőrduda hangjai kísérik. Néha úgy szaval, hogy közben lassan kimegy a teremből, mikor kiment, a hangszórók még mindig hozzák a hangját – jaja de bírtam én ezt a hangot!²⁵

A mai olvasatban erőltetettnek és öngyarmatosítónak tűnő „Balkán Yoko Onója” kifejezés Lakner diskurzusképző szándékát tükrözte, vagyis azt a törekvését, hogy Ladik Katalin működését beillessze a nyugati női performati-

²⁵ Lakner László levele Altorjay Gábornak, 1970. június 16., a művész archívuma. Hasonló tónusban számolt be a lelkes Lakner Csernus Tibornak is az eseményről.

vitás narratívájába. A dokumentumok tanúsága szerint Lakner azért érezte szükségét a ladiki jelenség nemzetközi kontextualizálásának, mert sem a mainstream, sem az underground magyarországi kultúra nem volt felkészülve a radikális női performativitással való találkozásra. Ezt a kettős ambivalenciát Lakner levelének utolsó szakasza különösen nyomatékosan teszi: „Katalin maga a mákony csakugyan, semmi nem elég neki úgy látszik – 500 embert az ujjára csavart akkor este, másnap őriöngve szidta mind! Tamás elsősorban, Miki elnézőbb volt – nehezen tudták lenyelni ezt a konkurenciát, nem is csodálom.”²⁶ A nemzetközi fluxus már ismert női szereplőjének analógiájával Lakner tehát legitimitást keresett a Ladik megjelenéséhez kapcsolódó botrány csillapítására, amely rögtön az esemény után kirobbant.

A botrányt egy 1970 júniusában a *Magyar Hírlap*ban megjelent újságcikk indította el, melynek szerzője, G. Szabó László manipulatív módon és szexista nyelvezettel a fizetett vetkőzések szintjére alacsonyította Ladik performanszt.²⁷ Az ügyben folytatott kivizsgálások során a kulturális minisztérium felelősségre vonta és megrovásban részesítette a művelődési ház igazgatóját, valamint a program szervezőjét. Ahogy a levélből is kiolvasható, az underground képviselői szintén zavarban voltak, mert egy kívülről érkezett női riválissal kellett szembenézniük, aki olyan témákkal szembesítette őket, mint a test feletti önrendelkezés joga, a test reprezentációja, illetve a szexualitás és a reprodukció egymással összefüggő kérdésköre. Ezekben a kérdésekben a maszkulin ellenkultúra nem foglalt állást, mert nem gondolkodott progresszív módon a női szerepekről, és hallgatásával azokhoz a diskurzusokhoz csatlakozott, amelyek fenntartották a női szexualitás feletti rendelkezés jogát. Ahogy Svégel Fanni fogalmazott, „a maszkulin ellenkultúra és a nemi szerepek, hierarchiák meg nem kérdőjelezése a szexualitáshoz való egyenlő hozzáférés illúzióját eredményezte”,²⁸ elfedve a valódi hatalmi struktúrákat.

Másfelől, a Jugoszláviából érkező női rivális ugyanahhoz a neoavantgárd szubkultúrához tartozott, mint ők maguk. Ezért az egymás között megfogalmazott kritikák mellett a neoavantgárd aktorai szolidáris gesztusokat tettek a nyilvánosságnak szánva, amelyeket azonban a hivatalos sajtó nem közölt, így Lakner, Erdély és Szentjóby írásai kéziratban maradtak. Lakner olvasói levelében kultúrtörténeti és kortársi párhuzamokkal igyekezett érvelni Ladik ex-

²⁶ Uo.

²⁷ G. SZABÓ László, „Happening”, *Magyar Hírlap*, 1970. jún. 11., 6.

²⁸ SVÉGEL Fanni, „Ellenállás, csoportszerveződés, államfeminizmus: az 1973-as abortuszpetíció és a demokratikus ellenzék”, in *Ethno-Lore XL. Társadalmi és kulturális reziliencia a Kárpát-medencében*, főszerk. BALOGH Balázs, 153–169 (Budapest: BTK Néprajztudományi Intézet, 2023), 164.

perimentális költészete és testhasználata mellett: „a meztelen test eszköz a művészet szolgálatában évezredek óta, a görög vázarajzoktól Yoko Onóig, s ezt az eszközt joga van úgy felhasználni, ahogy szuverén mondanivalója megköveteli” – fogalmazott Lakner.²⁹ Erdély Miklós *Azonosíthatatlan repülő mosoly* című olvasói levelében „újságírói ármánykodásról”, „megtévesztésről”, valamint a happening fogalom pejoratív használatáról beszélt, és kemény szavakkal cáfolta a hazug állításokat Ladik fellépésével kapcsolatban.³⁰ A négyoldalas szöveget azonban nem közölték, mint ahogy szintén publikálatlan maradt Szentjóby Tamás olvasói levele, amely címével (*Ürügy glossza*) is jelezte, hogy a szerző elsődlegesen a happening fogalmának elméleti tisztázására törekedett volna a nyilvánosságban.³¹

Ezekről a következményekről azonban Ladik Katalin jóval később szerzett tudomást, mert az esemény után a kiskorú fiával és a színházi munkájával kapcsolatos kötelezettségei miatt azonnal visszautazott Jugoszláviába. Az eseményről készült felvételeket és kéziratokat is Balaskó Jenő özvegye őrizte meg Budapesten. Kapcsolata a magyarországi neoavantgárd irodalom és költészet szereplőivel ugyanakkor folytonos maradt. Ladik Katalint valamilyen mértékig elfogadta és befogadta a maszkulin hegemonia, és a hetvenes évek végéig félhivatalos intézményi keretek között is ő volt a női performativitás legfontosabb képviselője Magyarországon. Beke László, aki az évtized végére Erdély Miklós mellett a neoavantgárd másik nagy hatalmú autoritásaként működött, több alkalommal meghívta Ladikot a Fiatal Művészek Klubjában szervezett programjaiba. Egyik budapesti fellépésén 1982-ben a Stúdió K színházban, ahol verseit már a nyolcvanas évek színházi nyelvére rezonálva, különböző kellékekkel, parókában, arcát maszkírozva adta elő, Beke László résztvevőként segédkezett. A balkáni háborúk idején pedig, amikor a korábban Nyugat-Európába és tengerentúlra emigrált egykori neoavantgardisták egy része visszatért Magyarországra, 1992-ben La-

²⁹ Lakner László levele a *Magyar Hírlap* szerkesztőségének, 1970. június 16., Ladik Katalin archívuma.

³⁰ „Még visszautasítani is gusztustalan G. Szabó Lászlónak azt az alig minősíthető megjegyzését, hogy »Ladik Katalin megfelelő honoráriumért ruhátlanul mondja el verseit« Tudatni kell, hogy Ladik Katalin a József Attila művelődési ház vezetőinek – mint látszik – egyáltalán nem indokolatlan aggodalma ellenére vetkőzött le, – nem honoráriumért, hanem kizárólag saját verseiért, nem teljhatalmú szerkesztők zárt szobáiban, hanem nyilvánosan, kiszolgáltatva magát a kritikai prudéria rosszhiszeműségének, ami olyan régi, mint a művészetkritika maga.” ERDÉLY Miklós, *Azonosíthatatlan repülő mosoly*, kézirat, 1970. július, Ladik Katalin archívuma.

³¹ SZENTJÓBY Tamás, *Ürügy glossza*, kézirat, 1970. július, Ladik Katalin archívuma.

dik Katalin is Budapestre költözött, megtartva horvátországi rezidenciáját és a két ország közötti átjárás gyakorlatát.

Összefoglalásként megállapítható, hogy a transzregionális neoavantgárdban folytatott együttműködések szabályrendszerét a hatvanas évek második felétől egyre inkább meghatározta az erősödő neoliberális világrend, amely a nők számára több látszategyenlőséget, és kevesebb valódi nemek közötti egyenlőséget tett lehetővé Jugoszláviában és Magyarországon egyaránt. A hivatalos nőpolitika elsődlegesen a dolgozó nő szerepét jelölte ki a nők számára, amely érintetlenül hagyta a munkában és a magánéletben érvényesülő patriarchális hierarchiákat. Ennek ellenére kialakultak kritikus női csoportok és szerveződések, amelyek igyekeztek diskurzusokat kezdeményezni és stratégiákat kialakítani a maskulin hegemonia lebontására. Ladik Katalin a Bosch+Bosch csoportban és a magyarországi neoavantgárrdal való együttműködéseiben is a nők 1968 körüli, feminizmustól megérintett emancipatorikus eszköztárát érvényesítette.³² Költészete és performer tevékenysége mindkét ország neoavantgárd művészeti gyakorlataihoz kapcsolódott, de saját nyelvi-konceptuális keretek kialakítására törekedett, amelyben fontos szempont jutott az archaikus női tudás és tapasztalat kortárs érvényesítésének. Ladiknak fontos szerepe volt a transzkulturális gyakorlatok terjesztésében, valamint a neoavantgárd irodalom és művészek közötti kapcsolatok kiépítésében és fenntartásában is. A mainstream gender működésmódokhoz hasonlóan ugyanakkor a rendszerkritikus neoavantgárd transzregionális hálózata sem biztosított egyenlő jogokat a nők számára, viszont élt azokkal az előnyökkel, amelyeket a nők által végzett láthatatlan munka biztosított a számára. A transzregionális művészettörténet-írás egyik feladata ezért az, hogy láthatóvá tegye a nők munkájának jelentőségét, és ezáltal a reproductív munka strukturális szerepét és kritikáját a neoavantgárd hálózat működésében.

HELIKON

³² Ennek a jugoszláviai közeg is tudatában volt, ezért is kapott meghívást az első jugoszláviai nemzetközi feminista konferenciára, amelyet Belgrádban rendeztek meg 1978. október 27. és november 2. között.

LADÁNYI ISTVÁN

Szombathy Bálint kézjegye az *Új Symposion* neoavantgárd arculatán (1971–1972)

ladanyi.istvan@htk.uni-pannon.hu
ORCID: 0000-0002-8030-3962

HELIKON

Bálint Szombathy's Impact on the Neo-Avant-Garde Image of the *Új Symposion* (1971–1972)

Abstract

The journal *Új Symposion* was published in Novi Sad from 1965 to 1992. From the very beginning, the visual image of the journal was characterised by the graphic features of avant-garde and neo-avant-garde publications. Particularly noteworthy in this respect is the period of Bálint Szombathy (1950–2024) as the magazine's designer from May 1971 to August 1972, who consciously shaped the visual image of the magazine in the spirit of neo-avant-garde artistic practices. The article reviews the evolution of the visual image of the journal during this period, highlighting Szombathy's neo-avant-garde design solutions.

Keywords: neoavantgarde journal, graphic design, *Új Symposion*, Bálint Szombathy

Az *Új Symposion* folyóirat (1965–1992) avantgárd, majd neoavantgárd kontextualizálása már a folyóirat első évfolyamától tetten érhető – annak ellenére, hogy a folyóirat szövegei, szerzői és szerepvállalásai összetettebb képet mutatnak.

A folyóirat egy néhány évvel korábbi nemzedéki fellépésből nőtt ki: a vajdasági magyar ifjúsági hetilap, az *Ifjúság* adott lehetőséget 1961 végén – a kor szellemi, politikai, kisebbségpolitikai körülményei jegyében – egy, a középiskolai önképzőköri világban formálódott alkotói csoportnak, hogy viszonylagos önállósággal szerkesszen egy kezdetben kétoldalas, majd bővülő oldalszámú irodalmi-művészeti mellékletet, a *Symposiont*. A nemzedéki fellépés intenzitása kétségkívül magán viselte az avantgárd megnyilvánulások jegyeit, mozgalmi jellegét, konfrontatív és formabontó gesztusait, a vajdasági magyar kultúra radikális átformálásának igényét. Ugyanakkor nem hirdetnek az avantgárd mozgalmakra jellemző programot, szövegeikben a modernség zászlóvivőinek nyilvánítják magukat, megidézték magyar, délszláv és nemzetközi példáik leginkább a 20. századi modernség alkotói közül kerülnek ki (Rilke, Paul Valéry, Miroslav Krleža, Isidora Sekulić, Halász Gábor és az ún. esszéíró nemzedék stb.). A lap vizuális megjelenésében, képanyagában, címhelyhasználatában viszont tetten érhető az avantgárd esztétikák hatása, a szövegek, főleg Tolnai Ottó és Domonkos István költészete, Végel László *Egy makró emlékiratai* című regénye az avantgárd hagyományokkal és a kortárs neoavantgárd mozgásokkal hozható kapcsolatba, és markáns elmozdulás az avantgárd önmeghatározás felé az első évfolyam 8. számának Kassák-hommage-a is. Ebben a számban jelenik meg Bori Imre első Kassák-tanulmánya, a *Kassák Lajos-problémák*, amely nemcsak Bori Kassák-kutatásait vezeti be, hanem az avantgárdral foglalkozó tanulmányainak, könyveinek sorát is.¹ A sorozat a következő számokban is folytatódik,² előkészítve Bori Imre Körner Évával közösen írt Kassák-könyvét.³ Meggyőzőnek látszik, hogy a szerkesztőséghez nem tartozó, egyes szerkesztőivel konfrontatív viszonyban lévő Bori Imrének jelentős szerepe volt az *Új Symposion* és az avantgárd összekapcsolásában az

¹ BORI Imre, „Kassák Lajos-problémák”, *Új Symposion* 8 (1965): 26–27.

² BORI Imre, „Kassák Lajos költészete”, *Új Symposion* 9–10 (1965): 26–27; „Kassák Lajos, a lírikus – Lírai formanyelv, háborús költészet”, *Új Symposion* 11 (1965): 6–8; „A teljesedő idők – változó világok jegyében”, *Új Symposion* 12 (1966): 16–18; „Kassák Lajos eposzai”, *Új Symposion* 13 (1966): 12–14; „Örvények és képek”, *Új Symposion* 14–15 (1966): 18–21.

³ BORI Imre és KÖRNER Éva, *Kassák irodalma és festészete* (Budapest: Magvető Kiadó, 1967).

irodalmi nyilvánosságban.⁴ Szembetűnő az is, hogy a lap egyik meghatározó szerkesztője, Bányai János utólag milyen jelentőséget tulajdonít ennek a lap-számnak, hagyományvlasztó gesztusként értékelve, hogy a 8. szám hátsó borítóján, Kassák ikonikus fényképével leközlik Kassák Lajosnak a tárlappá fogadott újvidéki *Út* avantgárd folyóirat szerkesztőihez írott 1922. április 19-i levelét.⁵

A neoavantgárd összkép alakításában meghatározó szerepe volt a folyóirat vizuális arculatának, amely kezdettől fogva magán hordozta a neoavantgárd kísérleti jellegét, a folyóirat mint médium új lehetőségeinek keresését, mediális jellemzőinek tágítását. A lap vizuális arculata több változáson esett át megjelenésének három évtizede alatt. Több képzőművész, grafikus alakította, a legnagyobb hatással és leghosszabb ideig tartóan Maurits Ferenc, aki szinte az indulástól jelen van a lapban, és Papp Miklós, majd Baráth Ferenc után, a 26–27. számtól (1967. június–július) az 1983. áprilisi 216. számig, a Sziveri-szerkesztőség leváltásáig végezte a folyóirat grafikai szerkesztését – a sorkatonai szolgálatát jelentő másfél éves megszakítással. Az ő keze alatt ment végbe az induló lap nagyméretű, 34x24 cm-es formátumának és rendkívül változatos, dinamikus, zaklatott vizuális megjelenésének átalakítása A/4-es, szigorúbb, következetesebb folyóirattervvé 1970 januárjában, majd ennek továbbgondolása a második szerkesztői nemzedéket bemutató (Danyi Magdolnát és szerkesztőtársait elindító) 1974. áprilisi 108. számtól – amelynek főbb jellemzői, a széles margó, a lapnév és a belívben használt címek karakteres groteszk betűi kitartanak egészen a Maurits-korszak végéig. Ez a megújult, következetes lapterv egyszerre hordozza a letisztult rendezettség üzenetét és az avantgárd nonkonformizmus esztétikáját a „feleslegesen” széles margóval, a hajtásba helyezett, diszfunkcionális oldalszámozással, a nagy kezdőbetűket mellőző szerzői nevekkal és szöveg címekkel, az egyre markánsabb léniakkal.

A folyóirat első nemzedékének időszakában nemcsak a lapszerkesztésben, hanem a vizuális arculat alakításában is jelentős szerepe volt Tolnai Ottónak. Erről beszél mások mellett a folyóirat működésére visszatekintő interjújában Maurits Ferenc, aki Papp Miklós, Baráth Ferenc és a maga munkája mellett hangsúlyozza Tolnai aktív részvételét is egy-egy szám grafikai kialakításában

⁴ Bori Imre avantgárd kutatásai és az *Új Symposion* avantgárd jellege közti összefüggésekről lásd LADÁNYI István, *Megújuló befejezetlenség: Az Új Symposion folyóirat arculata, szerkesztési gyakorlatai és műfajai* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2023), 214–216.

⁵ Lásd bővebben: LADÁNYI, *Megújuló befejezetlenség...*, 82–83. Bányai János érvelése: BÁNYAI János, „Diszkontinuitás és versbeszéd – Az Új Symposion homályos útja az avantgárdtól a neoavantgárd és posztmodern felé”, in BÁNYAI János, *Egyre kevesebb talán – Tanulmányok, kritikák, tisztelgések*, 27–44 (Újvidék: Forum, 2003), különösen: 32–33.

is.⁶ A kockázatvállaló szellemű és kísérletező kedvű Tolnai hívja a laphoz grafikai szerkesztőnek a frissen érettségizett Szombathy Bálintot is Maurits Ferenc sorkatonai szolgálatának időszakára.⁷ Tolnai bizalma nem alaptalan: fiatal kora ellenére Szombathy agilitása és tájékozottsága már láthatóvá vált a szabadkai Bosch+Bosch képzőművészeti csoport megszervezésével, valamint rendelkezett lapszerkesztői tapasztalatokkal is.⁸ Az *Új Symposion* figyelmét mutatja Szombathyék irányába, hogy a folyóirat 68., 1970. decemberi számának (a régi, nagyméretű lapformátum utolsó számában) a grafikailag különösen igényes borítóját Szombathynak és a Bosch+Bosch csoportnak szentelték.

Szombathy utólag is nagyra értékeli a lehetőséget, hogy fiatalon a folyóirat szerkesztője lehetett: „Az *Új Symposion* maga volt a csoda számomra, ennél szebb nem történhetett velem akkoriban, mint hogy szerkeszthessem. A lap mögött voltak már a mozgalmas hatvanas évek, melyeknek folyamán Tolnai és Maurits egy minden tekintetben európai lapot alkotott meg, amely vizualitásában is hűen tükrözte azt a korszerűséget és másságot – ha úgy akarjuk, formabontó szellemiséget –, amely törzsgárdájának költészeti és prózai törekvéseiben megjelent, magasan kiválva az összmagyar lapok sorából. Tolnaiék felismerték a grafovizuális formázás jelentőségét, aminek különösen kedvelt a lap meglehetősen nagy formátuma, a terebélyes tükörfelület. Felismerték továbbá a folyóiratnak azt a korszerű funkcióját, hogy a könyvvel ellentétben ne csak szövegek tartálya legyen, hanem hogy vizualitásával erősítse az írásokat.”⁹

⁶ BÖNDÖR Pál, MAURITS Ferenc és RAJSLI Emese, „Aztán csak csinálom, és nem tudok leállni – Rajsli Emese péterváradai beszélgetése Böndör Pállal és Maurits Ferencsel”, *Ex Symposion* 98 (2017): 18–25, 19.

⁷ SZOMBATHY Bálint, „Egyéni látószögből az *Új Symposion*ról”, in *Folyamatok, törésvonalak, elmozdulások – Előadások és tanulmányok a magyar folyóirat-kultúráról*, szerk. LADÁNYI István és PINTÉR Viktória, 33–41 (Veszprém–Budapest: Szíveri János Intézet–Gondolat Kiadó, 2015), 34.

⁸ Szombathy már egészen fiatalon, gimnazistaként végigvitt alkotótársaival egy, a *Symposion* és az *Új Symposion* létrehozásához hasonló folyamatot a szabadkai 7 Nap hetilap irodalmi-kritikai mellékletének szerkesztőjeként. A mellékletből nőtt ki a szabadkai *Üzenet* folyóirat 1971-ben. Ebből azonban nem lett „második *Symposion*”, épp azoknak az idősebb vajdasági magyar értelmiségieknek a nyomására, akik a symposionista mozgalom kárvallottjai voltak, folyamatosan ki voltak téve a symposionisták kíméletlen kritikájának. Szombathy meghívása Tolnai részéről az *Új Symposion*ba ezeknek a szembenállásoknak az összefüggésében is értelmezhető. Lásd erről: SZOMBATHY, „Egyéni látószögből az *Új Symposion*ról...”, 34. Bővebben ír ugyanerről, illetve az *Új Symposion* hatásáról is középiskolai időszakának ízlésalakulására itt: SZOMBATHY Bálint, „Modernnek kell lenni, mindenestül? – Szombathy Bálint szépségkutató a lap imázsáról és másról”, *Ex Symposion* 98 (2017): 35–38.

⁹ SZOMBATHY, „Egyéni látószögből az *Új Symposion*ról...”, 34–35.

Szombathy tehát már a megújított, kevesebb mozgásteret kínáló formátumot kapja meg 1971 nyarán. Az 1971. májusi 73. számot még együtt tervezik Mauritscsal, a 74-től viszi tovább egyedül a grafikai szerkesztést (feltehetőleg Tolnaival együttműködve). A lapformátum megújítása tehát még Mauritszhoz és Tolnaihoz köthető 1971 januárjától, amikor a nagyméretű, 34x24 cm-es oldalakat A/4-es lapméretre cserélik, és a jellemzően háromhasábos tördelés helyett áttérnek a főszöveg egyhasábos tördelésére, amely a laptükörnek mintegy háromnegyedét használja, meghagyva egy viszonylag széles margót, ahol a szerzői neveket, címeket, valamint a jegyzeteket helyezik el, illetve kisebb ábrákat, grafikákat illesztenek ide, esetenként pedig a szöveghasábra tördelt nagyobb méretű illusztrációkat is kifuttatják ide. Az így használt széles margósávokhoz ugyanakkor a lapszámok egészében hozzá tartozik, hogy igen nagy arányban üresen maradnak, így szellős és ezzel együtt rendezett képet mutat a lap. Ekkor kezdik el használni a versszövegek mellett futó keskeny léniaikat, amelyek aztán egyre szélesebbé válva 1983-ig jellemzik a symposionos laptervet. Ugyancsak 1971 januárjától vezetik be az oldalszámozás elhelyezését a belső margón, gyakorlatilag a hajtásban, a hasáb alsó sorával egy szintben, ami együtt járt a felső és az alsó margó minimálisra csökkentésével. Megszüntetik tehát az oldalszámozás pusztá funkcionálisát, sőt meglehetősen diszfunkcionálissá teszik, és ezzel a gesztussal hangsúlyosan esztétikai szerepet adnak neki.

Szombathy a szűk másfél év alatt nem szakít a Maurits által meghatározott arculattal, ugyanakkor azzal polemizáló, markánsan felismerhető vizuális kísérleteket folytat. Következetes tudatossággal viszonyul a folyóirat mediális jellemzőihez – kimozdítja a nyomtatott médium megszokott pozícióit és funkcionális automatizmusait, voltaképpen láttatni kezdi magától értetődővé vált, funkcionális jellemzőit. Beavatkozásai felmutatják a médium korlátait – és provokálják a vajdasági magyar irodalmi értelmiség, alkotók és olvasók médiumhoz való viszonyát és tűrőképességét.

Megmaradnak a folyóirat legfontosabb külsődleges jegyei, a formátum, a hasábszerkezet, a betűtípus, a karakteres margó, a konstruktivista lénia és oldalszámozás, a képanyagok saját üzenettel bíró, nem illusztratív használata, de ezeken a kereteken belül nagyon eltérő konceptualista megoldásokat alkalmaz Szombathy, amelyeket ütköztet a megadott keretekkel, és ezzel markáns vizuális közléseket fogalmaz meg. Voltaképpen behozza a lapba a Bosch+Bosch képzőművészeti útkereséseit, érvényesíti saját művészeti és művészetelméleti tájékozódásait, és az adott keretek között, a maga vizuális

érdeklődésével folytatja a folyóiratra mint nyomtatott médiumra történő rákérdezés és rámutatás symposionista hagyományát.

A Mauritscsal közösen tervezett szám behozza a folyóiratba a funkcionálisan használt mellékletet: Domonkos István *Kormányeltörésben* című versének jelentőségét felismerve az 1971. májusi 73. számban mellékletben publikálják a Domonkos költeménye köré szervezett versösszeállítást. A melléklet megoldását Szombathy a későbbiekben továbbgondolja, rákérdez közvetlen és nyilvánvaló funkcionalitására. Már a következő számban több formabontó megoldással él: a teljes belívhez a megszokottnál könnyebb, napilap minőségű és rózsaszínű papírt használ; a befűzött mellékletet pedig a borító kartonjának megfelelő súlyú, rózsaszín papírra nyomtatja; a melléklet *az átmeneti korszak* című, a marxizmus klasszikusaitól származó idézeteket tartalmazó szövege igazán nem indokolja a szám baloldali elméleti szövegeitől különálló publikációját, inkább a mellékletforma provokációjaként értékelhető. Mind a belív, mind a melléklet teljes első oldalán képregénykivágatot helyez el, ahogy a rózsaszín belív középső oldalpárját is a szám baloldali gondolatiságával ironikus polémiaiba lépő képregénykockák (Kerekes László neoavantgárd képzőművész munkái) töltik ki.

Az 1971. júliusi, 75. szám sárgás színű belíve, Kerekes László képregényének folytatása, az itt is megtalálható melléklet továbbviszi a korábbi szám jellemzőit; újítást itt Szombathy *a dada és visszahívása: ne! ne! – forma és tartalom keresése* című tanulmánya jelent elhelyezésével és a hozzá kapcsolódó illusztrációs anyaggal. A tanulmányt a belív első oldalán narancssárgára színezett gyászjelentés-egyennyomtatvány készíti elő, amelynek kipontozott részei kitöltetlenül maradnak, de az egészen plakátbetűmérettel végigfut az „-IZMUS” felirat. A tanulmányt és illusztrációs anyagát a belív margóján helyezi el a grafikai szerkesztő Szombathy, a lap főszövegei mellett futtatja végig a szám mintegy háromnegyed részén. Az egy keskeny hasábon végigfutó szöveget megszakító illusztrációk között felismerhetők többek között Ladik Katalin-kollázsok, Kassák Lajos *A ló meghal a madarak kirepülnek* című versének dadaista felkiáltásai (ó dzsiramári, Ó lébli, ó Bum Bumm, Ó fumigó, papagal-lum) az egész margón végigfutó plakátbetűkkel; a lapszám legkülönösebb illusztrációs műtárgya mégis a 310. oldalon, a margón futó szövegfolyamat megszakító, mintegy öt centiméternyi üresen hagyott térbe ragasztott 0,05 dináros vagyis 5 parás valódi postabélyeg. A ready-made jellegű kiválasztás és a beillesztés gesztusával a Tito elnököt ábrázoló postabélyeg az alkotói gesztust dokumentáló műalkotássá válik, és minden egyes szám egyedi eredetiségre tesz szert. A bélyeggel kitöltött üres mezőre a szemben lévő margón

futó szövegben a lapszám betűszínének megfelelő narancssárga színű négyzet rímél, az oldalpár egységében reagálva a Tito-bélyeggel megjelölt üres négyzetre. A marsall, pártfőtítkár és államelnök Josip Broz Tito képét megjelenítő postabélyeg rendhagyó használatában felismerhető ironiát erősíti a szám hát-só borítóján lévő fotó egy kocsmabelsőről, ahol a falon a Coca-Cola és különféle alkoholos italok hirdetései között egy nagyméretű festmény (valószínűleg reprodukció) látható, amelyen az Engelsből, Leninből és Marxból álló szentháromság által közrefogva szintén a jugoszláv elnök képmása látható. Hasonló tipográfiai és művészi megoldások jellemzik a következő számokat is, köztük a betiltott 76. és 77. számot is; ez utóbbiban szerepel például Miroslav Mandić *Vers a filmről* című szövege, amelynek egyik filmterveírása nemigen olvasható másként, mint a személyi kultusz jugoszláv változatának ironikus kritikájaként:

*XII forgatókönyv a JOSIP BROZ TITO című filmhez
Josip Broz Tito fényképét colorban felvételezni egyetlen jelenetben teljes két óra hosszáig. A kamera állóbélyezetben van. A vége feliratnál a bemondó közli hogy ez Josip Broz Tito volt.*¹⁰

Miroslav Mandić egy év letöltendő börtönbüntetést kap a publikációért; a Mandić-szöveg és egy fiatal szerző, Rózsa Sándor előző számban publikált, nacionalistának minősített humoreszkje miatt Tolnai Ottó fő- és felelős szerkesztőt hat hónap, két évre felfüggesztett börtönbüntetésre ítélik. A szankciókhoz minden bizonnyal hozzájárultak a szigorodó korabeli politikai viszonyok, illetve az *Új Symposion* addigi radikalizmusának visszafogási szándéka is.¹¹ A lap fő- és felelős szerkesztése Utasi Csaba kezébe kerül, Tolnai szerkesztőként viszi tovább a lapot az 1974. február–márciusi számig. A lap politikai radikalizmusa jelentősen mérséklődik, arcuati innovativitása azonban megmarad.

A Szombathy által vitt időszakban továbbra is jellemző a nyomtatott lap terének megnyitása, megbontása, dinamizálása. Az 1971. októberi, 78. számban a belívre jellemző tanulmányanyag kerül a mellékletbe, köztük Szombathynak a konkrét költészetről szóló tanulmánya, a belív pedig a korábban a mellékletekre jellemző válogatást közöl a délszláv szignalista költészetből. A 80. szám hozza Szombathy edukációs célúnak is felfogható tanulmányát

¹⁰ *Új Symposion* 77 (1971): 389. Ladik Katalin fordítása.

¹¹ A betiltásról, előzményeiről és következményeiről lásd SZERBHORVÁTH György, *Vajdasági lakoma – Az Új Symposion történetéről* (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 2005), 251–269.

a kortárs tipográfiai tervezésről, jól megválasztott illusztrációs anyaggal. Az ezt követő számok tervezése és képanyaga pedig mintha tovább illusztrálnák a Szombathy által is vitt tipo-design: az 1972. januári 81. számban a margókon végigfuttatott számsorok kapcsolatba kerülnek a lapszám számokkal és betűkkel operáló vizuális költeményeivel; a februári 82. szám margóit pedig betűtípusok mintázatai töltik ki, ismét csak kapcsolatba lépve a képanyaggal, illetve Szombathynak a konkrét költészetre reflektáló angol nyelvű költeményével (*an outline of concrete poetry*). A befűzött, behelyezett, poszterszerűen vagy levelezőlapként kiemelhető mellékleteken túl fényképeket ragasztanak a belívbe (a 82. szám 91. oldalán), vagy ugyancsak hozzáragasztják a belív egyik lapjához Sinkó Ervin naplórészletének kicsinyített és leporellószerűen meghajtogatott fotómásolatát (a 83. szám 132. oldala), a 84. szám első oldalának közepébe egy két centiméter átmérőjű, szabályos kör alakú lyukat ütnek, amelyen át lehet látni a következő, teljesen üres oldalra, továbblapozva pedig ugyanezen a lyukon keresztül a borítóra nyomtatott piros kör válik láthatóvá. Mindeközben az egész szám vizualitását a 0 szám és az O betű formája (Tolnai Ottó visszatérő motívuma) szervezi. Nem mellesleg ebben a számban közli Szombathy Kassák *Ma* című folyóiratáról írt esszéjét. Az 1972. májusi 85. szám Marshall McLuhan *Ellenkörnyezet (Counterblast)* című szövegével indít, McLuhan könyve első negyven oldalát közreadva (Kaslik Péter fordításában, Várady Tibor kísérőesszéjével), amely a maga gondolati tartalmaival együtt leginkább neoavantgárd vizuális alkotásként viselkedik. A magasan tipografizált magyar változat visszafogottabb ugyan McLuhan eredeti munkájának tipográfiájánál, de vizuális üzenetét naprakészen közvetíti. Az egész lapszámmra érvényesített megoldása például, hogy minden oldalon margótól margóig végigfuttatja sormintaként az IS THE szavak ismétlődéséből álló szósort, az első oldalon a lap tetején, a későbbiekben egyre lejjebb csúsztatva az oldalakon, így összefűzve a lapszám oldalait és különböző szövegeit a vizuális jellé váló két szóval. Az 1972. júniusi 86. szám pedig egyszerűen 90 fokkal elfordítja a laptükröt, arra készítetve az olvasót, hogy az álló laptükröt átfordítsa fekvőre, és jobbról balra lapozás helyett alulról felfelé lapozva jóformán görgesse maga előtt a szövegeket. Az egész szám tekinthető akár az újabb vajdasági magyar költészetet reprezentáló versantológiának is. Bányai János kísérőesszéje az átfordítással nyert széles laptükrök közepén fut végig a számon, két oldalán pedig a vershasábok húzódnak.

A Szombathy által vitt időszakban rendszeresen közlik az *Atelje DT 20* újvidéki neoavantgárd műhely és galéria híreit, illusztrációs anyagát. Érdekes módon a Szombathy által tervezett utolsó szám, az 1972. július–augusztusi

87–88-as mentes ezektől a radikális újításoktól, mintegy visszaadva a lapot Mauritsnak. Szombathy kézjegye mégis rajta van ezen is, hiszen az első oldalon Szombathy 1972. május 1-ji budapesti akciójáról készült fénykép látható, amikor a felvonulóktól szerzett, Lenint ábrázoló táblával keringett Budapest utcáin egymagában – a cselekvést eredeti kontextusából kiragadva. A lapszám kivehető melléklete pedig a Bosch+Bosch csoport négy alapító tagjának, Szombathy Bálintnak, Kerekes Lászlónak, Szalma Lászlónak és Slavko Matkovičnak a tevékenységét mutatja fel. Maga Szombathy így emlékszik vissza az időszak laptervezési dinamikájára: „Alkalmaztam például oldallyuggatást, fotográfiai minifüzet beragasztását, a hasonló teresítések sorából azonban számomra a legemlékezetesebb ötlet mindmáig az 1971/75. számban valósult meg, amelynek mindegyik példányába Josip Broz Tito arcmasával ellátott 5 parás névértékű postabélyeget ragasztottunk saját kezűleg. Ilyen és hasonló újításokkal kísértem meg kitörni a kétdimenziós hordozófelületről később, a nyolcvanas években is, amikor egy Lukács Györgyöt ábrázoló fotóról külön erre a célra kimunkált nyomdai késsel kivágattam a Lukács mögötti szobaablakot, úgy, hogy csak fa kerete maradt meg.”¹² Szombathy saját művészi alkotómunkájának részeként, ennek folytatásaként művelte a laptervezést, érvényesítve folyamatosan bővülő tudását, tájékozottságát és szabadon engedett kreativitását.

Elszánt vizuális kísérletei nem válhattak ki osztatlan elragadtatást az edzettenbb symposionisták részéről sem, Szombathy némi iróniával jegyzi meg már idézett visszatekintésében: „[...] törekvéseimet elsősorban Tolnai támogatta. Utasi Csaba akkori felelős szerkesztő enyhén konzervatív volt a vizuális kultúra tekintetében, Végel Lászlót pedig egyáltalán nem érintette meg a képzőművészet világa”.¹³ Bővebben is értékelve a folyóirat arculatát az *Ex Symposion* folyóiratnak az *Új Symposionról* szóló interjúszámában még inkább hangsúlyozza Tolnai Ottó szerepét az arculat vizuálisan korszerű alakításában: „Mert hát ne gondoljuk azt, hogy a korabeli szerkesztők egytől egyig érzékenyek voltak a korszerű vizuális kultúra iránt. Közöttük is voltak konzervatív emberek, akiket hidegen hagyott a képi-grafikai kísérletezés bármilyen szándéka. Amit elmondtam, némileg csorbítja azt az általános megítélést, melynek értelmében a lapot egyértelműen avantgárd ívásúnak idézik a mai napig. Belső művészetfelfogásában nem volt annyira egységes, mint ahogy

¹² SZOMBATHY, „Egyéni látószögből az Új Symposionról...”, 36.

¹³ Uo., 37.

kívülről látszik. Ez közvetetten azt jelenti, hogy Tolnai jól megformálta az imázst.”¹⁴

Szombathy Bálint ezt követően sem távolodott el végleg az *Új Symposion*-tól. Időről időre publikált a neoavantgárrdal kapcsolatos írásokat, az 1977. júniusi 146., a július–augusztusi 147–148. és a szeptemberi 149. számban pedig a lapszámokba befűzött mellékletben, külön kartonborítóval folytatásokban jelenik meg monográfiaigényű, gazdagon illusztrált értekezése, *A konkrét költészet útjai*. A tanulmány évtizedekkel később, 2005-ös, könyv formában történő megjelenésekor¹⁵ is élénk érdeklődést váltott ki, előtte és azóta is hivatkozási alapként szolgál.¹⁶

A lap történetének újabb törését, a Sziveri János vezette szerkesztőség leváltását követően Szombathy csatlakozik a Purger Tibor által megszervezett szerkesztőséghez, és Kerekes Lászlóval együtt az 1984. januári 217–218. szám-tól a 1989/1–2. számig meghatározzák a lap arculatát. Ez azonban már radikálisan megváltozott kultúrpolitikai körülmények között megy végbe, összefüggéseinek feltárása önálló megközelítést igényel.

¹⁴ Uo., 36.

¹⁵ SZOMBATHY Bálint, *A konkrét költészet útjai* (Kaposvár: Képirás Művészeti Alapítvány, 2005).

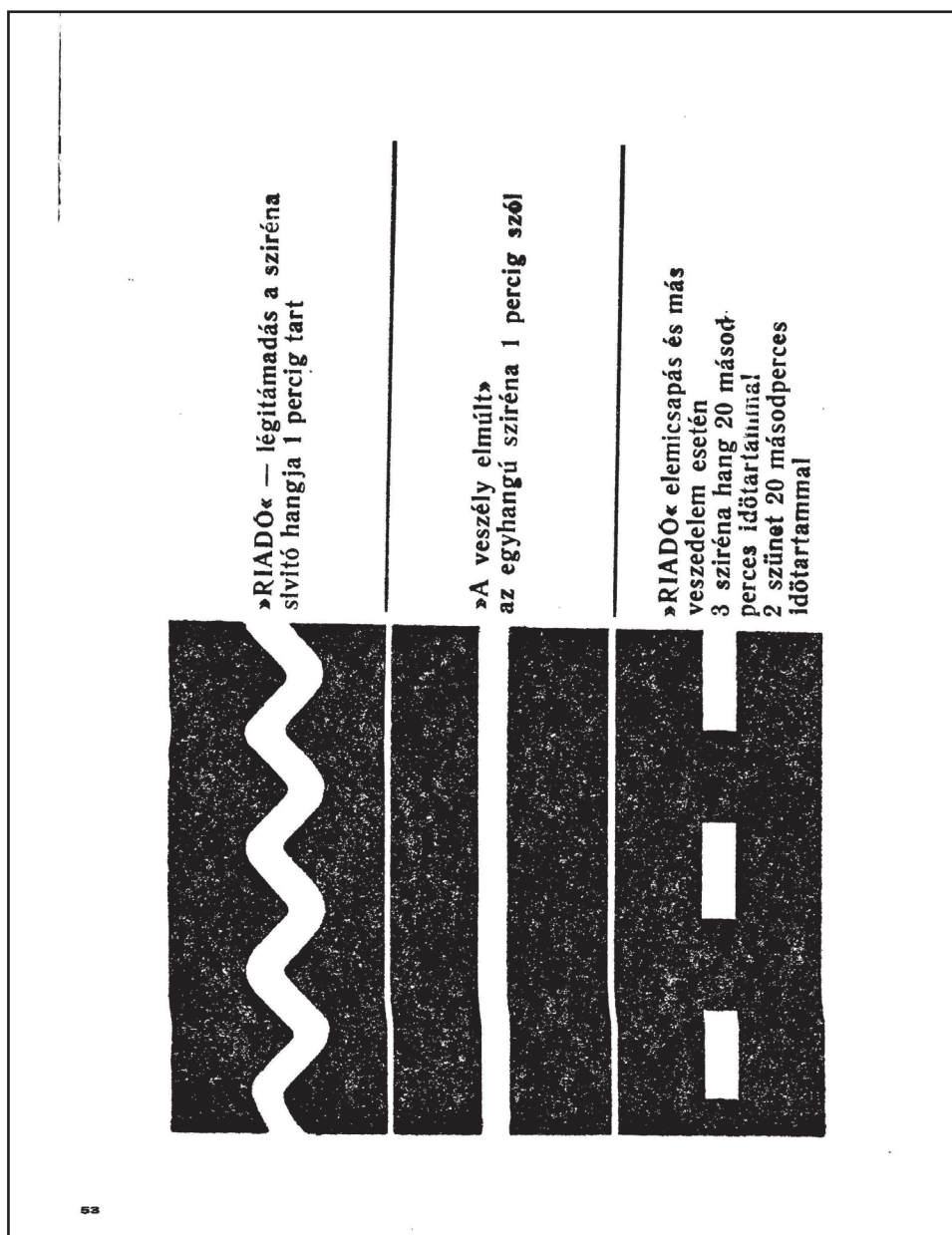
¹⁶ SZ. MOLNÁR Szilvia, „Vizuális költészet vagy képvers? – A képvers-értés szempontjai a magyar irodalomtörténet-írásban”, *Iskolakultúra* 11, 10. sz. (2001): 26–38; L. SIMON László, „Konkrét költészet – konkrét vers”, in L. SIMON László, *Hidak a Dunán – Esszék, tanulmányok*, 65–141 (Budapest: Ráció Kiadó, 2005); H. Nagy Péter, „A konkrét keret”, *Iskolakultúra* 15, 12. sz. (2005): 137–143.



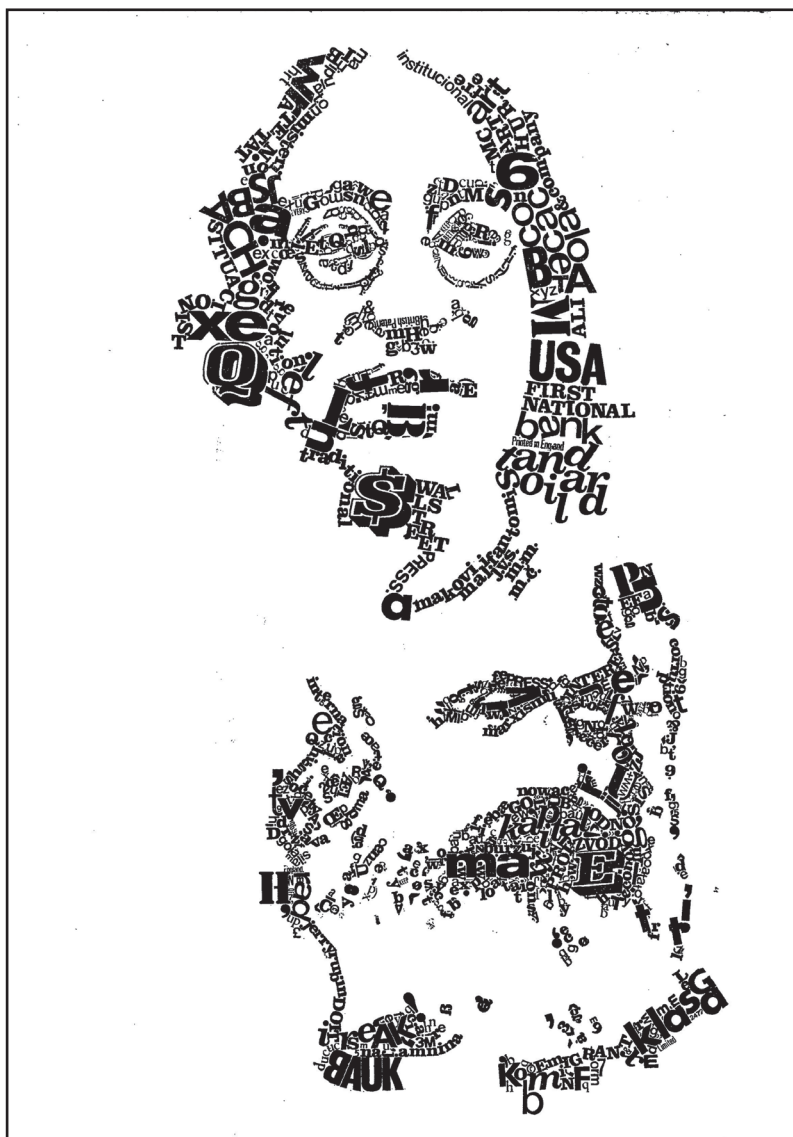
1. Preparált gyászjelentés az *Új Symposion* 75. (1971. júliusi) számának lapindító, 277. oldalán



2–3. Kerekes László képregénye az Új Symposion 75. (1971. júliusi) számának 298–299. oldalpárján



4. Sziglia költemény (ready-made) az *Új Symposion* 82. (1972. februári) számának lapindító 53. oldalán



5. Vickó Árpád képverse az *Új Symposion* 86. (1972. júniusi) számának hátsó borítóján

HAVASRÉTI JÓZSEF

A montázs mint ürügy

Erdély Miklós reflexiói Bálint Endre fotómontázsainak apropóján

havasreti.jozsef@pte.hu
ORCID: 0009-0002-6357-6616

HELIKON

The Montage as a Pretext Reflections by Miklós Erdély on the Photomontages of Endre Bálint

Abstract

My paper analyzes two art reviews by Miklós Erdély (1928–1986), an artist known for his involvement in Fluxus, conceptual art, and happenings. Both reviews deal with the photomontages created in 1959 by Endre Bálint (1914–1986), a Hungarian Surrealist painter. I argue that these two texts did not primarily discuss Bálint's montages, but rather expressed his own aesthetic views (which centered on the „revolutionary rearrangement” of reality), and, on the other hand, questioned whether Hungarian neo-avant-garde art could be compared to the developments unfolding on the western side of the Iron Curtain. I examine Erdély's statements in the context of the globalization of conceptual art, drawing parallels between Erdély's arguments and the efforts to surpass and eliminate cultural and political isolation within the Soviet bloc.

Keywords: cultural globalization, Eastern European neo-avant-garde, conceptual art, Surrealism, montage, photography, ephemeral aesthetic resources

Helikon 71 (2025) 2
DOI: 10.57226/Hel.2025.2.8

BEVEZETÉS

Erdély Miklós több alkalommal is értekezett Bálint Endre műveiről, jellemző módon mindegyik esetben a Bálint-életműben fontos szerepet játszó fotó-montázsokról.¹ Joggal feltételezhetjük, hogy Erdély azért is reagált oly nagy érdeklődéssel Bálint törekvéseire, mert mindkettőjük életművében kiemelkedően fontos szerepet töltött be a montázs elmélete és gyakorlata, továbbá, mert Bálint montázsai tükrében saját művészi problémáit pillantotta meg. Mindennek háttérét képezte a montázsjelenség mind intenzívebb *kulturális expanziója*, mely mind Erdély, mind a nála tizennégy évvel idősebb Bálint Endre hatvanas-hetvenes évekbeli gondolkodását és munkásságát egyaránt érintette.² Elöljáróban röviden összefoglalom, hogy a montázsprobléma milyen szerepet játszik Bálint Endre életművében. Két főbb támpontot említhetünk. Az egyik a montázshoz mint műfajhoz és technikához való erős vonzódása, mely számos itt említhető művet, illetve több montázskorszakot eredményezett.³ Másik támpontunk a montázskérdésre történő, részben személyes jellegű, részben pedig többé-kevésbé elméleti igényű reflexiók sora. Nemcsak cikkeiben és hozzászólásaiban találunk ilyeneket, hanem emlékirataiban is.⁴

Emlékező írásaiban több meghatározó mozzanatra utalt, melyek kulcsszerpet játszottak a montázsok iránti érdeklődésének kialakulásban. Az első fel-

¹ ERDÉLY Miklós, „Egy mesterség és mestere. Bálint Endre fotómontázs-kiállítása”, in ERDÉLY Miklós, *Művészeti írások (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.)*, szerk. PETERNÁK Miklós, 86–92 (Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1991); „Jó és rossz pásztorok”, in Uo., 93–98. Első közlésük: ERDÉLY Miklós, „Egy mesterség és mestere. Bálint Endre fotómontázs-kiállítása”, *Fotóművészet* 10, 2. sz. (1967): 26–28; „Jó és rossz pásztorok”, *Művészet* 18, 6. sz. (1977): 26–27.

² Montázsként értelmeződött a szürrealista „obzse”, a happening, a konkrét zene, a konceptuális fotóhasználat, az assemblage, az environment. Másrészt a *kortárs kultúra egésze*, amit jól érzékeltetnek Szentkuthy Miklós szavai: „Valóban, montázs ma minden. Földrajzi, néprajzi folyóiratok, divatlapok, tudományokat népszerűsítő képes zsrnások, rádiók és egész háztömböket természetként szétemésztő televíziók: összevissza halmoznak bikiniket, diplomákat, násztáncos vagy vitustáncos (egyremegy) halakat, fénytant, Einstein-hulladékokat, afrikai, ázsiai selejt-isteneket, sextet, horroret, a lélektan mumusait vagy amit nem akartok”. Idézi PERENYEI Mónika, „A titkos nyelv: Képek és jegyzetek a hetvenes évek »kreatív« fotóhasználatának mélylélektani aspektusaihoz”, *Ars Hungarica* 43, 4 (2014): 479–498, 490.

³ Lásd ROMÁN József, *Bálint Endre* (Budapest: Képzőművészeti Alap, 1980), 89–100; SZABADI Judit, „Bálint Endre”, in *Bálint Endre [montázsai]* (Budapest: Corvina, 1979) [oldalszám-mozás nélkül].

⁴ BÁLINT Endre, *Életrajzi törmelékek* (Budapest: Magvető, 1984), 85, 173–176.

ismeréseket Vajda Lajos művei⁵ közvetítették számára, majd komolyabban Párizsban kezdett fotómontázsokkal foglalkozni, ahol szállásadójának padlásán több évfolyamnyi *Paris Match* és *Life* magazint talált. Emlékezései szerint az összekötegetelt újságokban már eleve „az »élet« színes rétegei préselődtek egymásra”, és e rétegeket önmagukban is sajátos montázsokként értelmezte.⁶ Első jelentős (1959-re datálható) montázskorszaka ekkor, Párizsban bontakozott ki. A következő korszak a hetvenes évek második felével indult, amikor Bálint tüdőbaja asztmával súlyosbodott, és az oldószerek által okozott fulladásrohamok miatt fel kellett hagynia a festéssel.⁷ Ebben az időben nemcsak montázsokat készített, ekkor dolgozott emlékiratain is. Fotómontázsain túlmenően itt említhető programszerű törekvése, hogy emlékező írásaiban életrajzában egymáshoz illesztett „törmelékeit” egy sajátos önreflexív gesztussal a montázs fogalmához kapcsolja, valamint ennek ellenkezője: montázsainak önéletrajzi indokoltsága. Képei mellett montázként értelmezhetők Bálint szürrealista „obzséi”, melyekben talált tárgyakat, kacatokat, hulladékokat barakcsolt össze oly módon, hogy egyszerre keltsenek önéletrajzi, mélypszichológiai és kulturális asszociációkat.⁸ Az irodalmi szövegeiben, feljegyzéseiben, magánleveleiben fontos szerepet játszó *szójátékokat* is a montázselv nyelvi megvalósulásainak tekinthetjük.⁹ Életművét áthatotta a montázs legkülönbébb formáihoz való vonzódás; a szavak, a tárgyak, az emlékek montázsokba építendő töredékek alakjában tűntek fel számára.

Bálint azért is nyilatkozott többször is montázsairól, mert úgy érezte (a műveivel foglalkozó kritikák kifogásait a rá jellemző túlérzékenységgel fogadva),

⁵ BÁLINT Endre, „»Pályám emlékezete«”, in BÁLINT Endre, *Sorsomról van szó: Írások, versek, esszék, egyebek* (Budapest: Magvető, 1987) 55–79.

⁶ BÁLINT Endre, „Szeszélyes jegyzetek a fényképek szerepéről festészetemben” (1974), in BÁLINT, *Sorsomról van szó...*, 92–109, 98–99.

⁷ BÁLINT Endre, „(Vallomásnak szánom)”, in Bálint, *Sorsomról van szó...*, 112–113, 112.

⁸ A Bálint-féle „obzsék” kérdésére lásd ROMÁN, *Bálint Endre...*, 172–179.

⁹ Néhány példa emlékirataiból: „halott élőképek” és „élő halottképek”, „Krank Cafka” (Franz Kafka), „[f]élek a haláltól” (BÁLINT, *Életrajzi törmelékek...*, 135, 198); szürrealista prózáiból: Père-Lachaise → „merde la chaise”, „törekeny pipi” és „pörekeny titi”; „sorokat portalanítják” és „porokat sortalanítják”, hajszárító → „szajhárító” (BÁLINT, *Sorsomról van szó...*, 138–139); magánleveleiből: nőcsábító → „csónábító”, nőcsábász → „csónábász”, angolnát → „angolnót” (Bálint Endre levele Bíró Gábornak, Nagymaros, 1956. augusztus, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Adattár). A szójátékokat egyébként Erdély is montázsokként értelmezte; lásd ERDÉLY Miklós, „Montázsgesztus és effektus”, in ERDÉLY Miklós, *A filmről: Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák*, szerk. PETERNÁK Miklós, 142–160 (Budapest: Balassi–Tartóshullám–Intermedia, 1995), 151–152. Itt Szentkuthy *Prae* című regényének a szójátékokkal kapcsolatos fejtegetéseit is idézi; vö. SZENTKUTHY Miklós, *Prae*, 2 köt. (Budapest: Magvető, 1980), 1:28–33.

hogyan sokan, mind a szélesebb, mind a szakmai nyilvánosságon belül nem értik meg őt; sokszor épp e kifogásokra reagálva fogalmazta meg különféle, akár teoretikusnak mondható felismeréseit. Ezzel egy időben viszont, elismertségének növekedésével összhangban, a montázssal kapcsolatos törekvései kezdtek referenciaként beépülni az erről történő elméleti gondolkodás közegébe. Így került egy vele készített interjú a Horányi Özséb által gondozott 1974-es *Montázs*-kötetbe, melyben nyelvészek, képzőművészek, művészettörténészek, pszichológusok, fotográfusok, filmrendezők, operatőrök járták körül a montázs mibenlétének kérdéseit.¹⁰ E kötet nemcsak Bálint szereplése miatt érdekes számunkra, hanem a Bálinttal kapcsolatos kritikai állásfoglalásokat illetően is. Gink Károly például megtagadta Bálint montázsaitól a művészi rangot: „A Bálint-féle kép – valamit összehoz, valamit kifejez, de nem ő csinálta. Erre én azt szoktam mondani, hogy ez íróasztal-művészet. Ennek az igazi művészethez az égvilágon semmi köze nincs”.¹¹

Gink egyrészt a romantikus értelemben felfogott eredetiséget kérte számon Bálint Endre munkáin; hiszen a koncepció és a Bálint-féle végeredmény közötti kapcsolat esetében (legalábbis felfogása szerint) nem a világteremtő művész és teremtett műalkotás közvetlen kapcsolatával állunk szemben, hanem a kettő közé beékelődik egy olyan képanyag, mely mások keze által jött létre.¹² Gink megjegyzésében ott rejlik, hogy Bálint montázsai minden értelemben másodlagosak: más tulajdonával ékeskednek, Bálint csak *kisajátította* azokat; eredeti fotókat talán nem is tudott volna készíteni, mert nincs hozzá szakmai felkészültsége. Gink kritikájával kapcsolatban Bálint így fogalmazott:

Tudatosan kerülöm el jegyzeteim címadásánál a fotó és a fotómontázs szavakat, hiszen annyi indulat, annyi elmélet lúgozta ki már e szavak értelmét és tartalmát, hogy joggal féltem az olvasó előlegezett unalmától, a hivatásos fotóművészek alig érthető viszolygásától ilyen jellegű

¹⁰ HORÁNYI Özséb, szerk., *Montázs* (Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1974). Bálint Endre és Horányi beszélgetését lásd *Montázs...*, 40–44. A kötetben mint „művészeti író” [sic] Erdély Miklós is szerepelt (*Montázs...*, 91–93).

¹¹ Uo., 45. A szóban forgó kép Bálint Endre *Montázs (Búcsú a fiatalságomtól)* című műve.

¹² E nézeteltérés tanulságait tekintve a hangmintázás (*sampling*) térhódítása nyomán kibontakozó esztétikai, jogi, etikai viták felé mutat, melyek logikája szerint az eredeti (a felhasznált) mű a *platóni ideáknak*, a feldolgozások pedig az *árnyképeknek* feleltethetők meg; lásd Eduardo NAVAS, „The Originality of Copies: Cover Versions and Versioning in Remix Practice”, *Journal of Asia-Pacific Pop Culture* 3, 2. sz. (2018): 168–187, 173 DOI: <https://doi.org/10.5325/jasiapacpopcult.3.2.0168>. Az ilyenkor szinte kötelező „mutatás mutandis” fordulat joggal mellőzhető, hiszen mindkét esetben (kép, illetve zene) a kiragadott-kisajátított töredékek *összmontírozásáról* beszélünk.

tevékenységgel kapcsolatban, továbbá joggal féltem azoktól a teljesen értelmetlen kérdésektől, hogy „művészet-e a fotómontázs?”¹³

Pár oldallal később (zárójelben és némi hisztérikus túlzással¹⁴ tetézve) Bálint visszatért Gink Károly megjegyzéseire, ekkor már név szerint is említve bírálóját:

Nevetséges lenne most vitatkoznom Gink Károly kissé naiv vélekedésével, aki lényegében egész művészegzisztenciát tesz kérdésessé, amikor így írt: „A Bálint-féle kép – valamit összehoz, valamit kifejez, de nem ő csinálta (sic). Erre én azt szoktam mondani, hogy ez íróasztal-művészet. Ennek az igazi művészethez az égvilágon semmi köze nincs.” Szeretném tudni, hogy mi akkor az a „valami”, amit a montázsok kifejeznek? Mert ha valaki valamit kifejez, akkor azt kizárólag ő csinálta, még akkor is, ha a festészet konvencionális értelemben használt eszközeit mással cseréli fel...¹⁵

Bálint részben a Gink-féle kifogások ürügyén beszélt montázsairól, keletkezésük indítékairól, a személyes-életrajzi vonatkozásokat a szürrealisták által kedvelt pszichoanalitikus fogalmi bázison átszűrve. Montázsait „képzettársításos öntudatlan önvallomásnak” nevezi, melyek „automatizmusok” eredményeként születnek.¹⁶ A szürrealizmus és ezzel összefüggően a pszichoanalízis szótárából vett érvek és kifejezések mellett nagyon érdekesek, tulajdonképpen a szürrealista alapkategóriák *biográfiai szcenírozásaként* olvashatók írásának életrajzi alapú okfejtései.

A *Life* és a *Paris Match* évfolyamaira az Epinay sur Seine-i manzárdszobám melletti, ruhaszáritóvá kiképzett padlástér egyik utazókosarában bukkantam rá. Gyerekkorom óta a padlás az én számomra a „csodák és kincsek világa” volt. [...] Padlás?! Lomok és ódon tárgyak poros világa. A szürkeség és a levegőtlenység titkokat konzerváló birodalma. És egy kosár, melyben az „élet” színes rétegei préselődnek egymásra, mint egy montázs, melyben az anekdota, a dráma, a pletyka, a tragédia, a komikum, a kuriózumok, vonzó és ellenszenves személyek, bírósági tárgya-

¹³ BÁLINT, „Szeszélyes megjegyzések...”, 92.

¹⁴ Kicsivel később már az „örök Horger Antalok”-ról beszél, a Horger Antal és József Attila közti konfliktus keretei közé dimenzionálva Gink Károllyal való afférját.

¹⁵ BÁLINT, „Szeszélyes megjegyzések...”, 100.

¹⁶ Uo., 80–81.

lások, kis és nagy háborúk, forradalmak és ismert figurák tündöklései és bukásai, magán és közügyek kiszínezett világa, mind-mind egymásra préselve.¹⁷

E felsorolás elemeit a Bálint műveit meghatározó kulturális regiszterekre általában véve is vonatkoztathatjuk: politika, mindennapi élet, magasművészet, popkultúra, tragédia és komikum ütköztetése zajlik fotómontázsain. Az életrajzi háttér kiemeli a Bálint-montázsok *narratív* (az életrajz ívéhez illeszkedő), illetve erősen *metonimikus* (az életrajz töredékeiből építkező) jellegét. A fentiek alapján azt is mondhatjuk, hogy Bálint számára, saját művei szempontjából, a prózai rutin felforgatása, a tudattalan folyamatok felszínre hozása, valamint a biográfiai (önelbeszélő) jelleg alkotta a montázs alapvető karakterét.

A BÁLINT/ERDÉLY-KOMPLEX

Erdély Miklós több alkalommal reflektált Bálint montázsaira, ennek nem csak a Bálint-recepció szempontjából tulajdoníthatunk jelentőséget, ugyanis művészetelméleti nézeteinek (mind a művek *keletkezését*, mind a *befogadás* processzusait tekintve) egyik legfontosabb kategóriája a montázs. „Erdély abba az avantgárd kritikai hagyományba tartozott, melyre a montázs nyomta rá bélyegét. Ez számára is központi fogalom volt, témáját képezte előadásainak, és strukturális jellemzője volt műveinek”.¹⁸ Montázskoncepciójának átfogó ismertetésére itt nincs mód,¹⁹ ezúttal csak a képeivel kapcsolatban megfogalmazott reflexiók, illetve az Erdély egyéb írásaiban körvonalazódó nézetek belső összefüggéseire szeretném felhívni a figyelmet. Első, még 1967-es Bálint-méltatása a montázskészítés *demokratikus* karakterét hangsúlyozta, hiszen mint írja, a „legsilányabb anyagból”, még a szemétből is készülhet montázs.²⁰ Ismeretes, hogy Erdélyt mélyen foglalkoztatták a nem-művészi, szokatlan, efemer,

¹⁷ Uo., 99.

¹⁸ MÜLLNER András, „Allegorikus impulzusok Erdély Miklós életművében”, in MÜLLNER András, *Neoavantgárd mozaik: Tanulmányok, kritikák, esszék*, 248–273 (Budapest: Magyar Műhely, 2023), 259.

¹⁹ Erre lásd (többek között) MÜLLNER, „Allegorikus impulzusok...”; HORNYIK Sándor, *Avantgárd tudomány? A modern természettudományos világgép recepciója Gyarmathy Tibamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában* (Budapest: Akadémiai, 2008); valamint KÓHALMI Péter, *Erdély Miklós* (Balatonfüred: Seleris Project, 2022), 15–98.

²⁰ Okfejtése párhuzamosan halad a korabeli neoavantgárd mozgásokkal, melyekben fontos szerepet játszott a szemét, a hulladék, a kacsatok, a művészietlen anyagok használata. A nyolcvanas években az efemer anyagok kérdése újból napirendre került az erőforrások

banális, olcsó anyagokból készíthető művek és az ezekhez köthető elméleti problémák. Ugyancsak foglalkoztatta Erdélyt, hogy amennyiben drága felszerelés nélkül, ollóval és ragasztóval „bárki” készíthet montázsokat, bármiféle rajzolni-, mintázni-, fotózni-tudás nélkül, akkor mi avatja-emeli a montázst *valóban* művészetté (mi különbözteti meg például a *türelemművegek* fabrikálásától),²¹ hiszen felfogása szerint a montázs egyértelműen művészet. Ez azért is lényeges felvetés, mert a hivatásos fotográfusok (mint Gink Károly példáján láthattuk) előszeretettel tekintették a fotómontázsok készítőit egyszerűen csak a munkáikat kisajátító laikusoknak. Erdély így értekezett a profi fotográfusoknak a montázssal szembeni lekezelő hozzáállását illetően:

[É]ppenséggel a fotografálás művészetté való kikiáltása is tekinthető puccsszerű, főleg a tömegek nyomásával magyarázható fordulatnak, végül is a fényképészetben megjelent a technikai választék és ezzel a választás lehetősége, *kialakult a szakmán belüli értékhierarchia*: a fotográfusok benevezhettek és helyezést érhettek el már nemcsak a „mit?” de a „hogyan?” jellegzetesen művészetrangú versengésében. Nem csoda, ha *rangjuk birtokában* a fotóművészek *tiltakoznak* a fotómontázsnak a művészi felvételekkel egyenrangú bemutatása ellen, hiszen egy fotómontázs elkészítése semmiféle fotótechnikai szakismertetet, segédeszközt – ollón és egy kevés kulimászon kívül – nem igényel. Nem szükséges hozzá sem inaskodás, sem esti iskola, fortély a nincs, gyakorolni nem kell.²²

A művészeti mezőn belül értelmezett „legitimitások hierarchiája”²³ feltűnően foglalkoztatta mind Bálintot, mind Erdélyt, vélhetően azért is, mert mindketten olyasféle alkotói praxisok képviselői voltak, melyek legitimitását előszeretettel kérdőjelezte meg a művészeti establishment konzervatív része, akik a bevett műfajok mindenki számára ismerős és ezért természetesnek elfogadott közegében dolgozva, a munkájuk magától-értetődőségéből származó fölény birtokában szóltak le másokat. Erdély úgy vélte, hogy a közvélemény

ökológiai szempontból gazdaságos felhasználását hangsúlyozó úgynevezett *Ressource Kunst* törekvéseiben. Vö. Georg JAPPE, szerk., *Ressource Kunst. Die Elemente neu gegeben* (Köln: Dumont, 1989).

²¹ ERDÉLY Miklós, „Egy mesterség és mestere...”, 87.

²² Uo. [kiemelések tőlem – H. J.]

²³ Pierre BOURDIEU, „A legitimitások hierarchiája”, ford. LÉDERER Pál, in Pierre BOURDIEU, *A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése*, 92–96 (Budapest: General Press, 2008).

kizárólag azt a gyakorlatot tekinti művészetnek, mely *technikai apparátust* iktat be a valóság, illetve annak leképezése közé:

Hogy a fotomontázs mégse terjedt el, annak egyik fő oka: nem tekintik igazán művészetnek, mert bármilyen furcsán hangzik: létét nem indokolja semmiféle új gépezet vagy technikai találmány. Nem tudni miért, talán valamilyen ősköből, az emberek imádják megvásárolni a gépeket s ha már megvannak és elég sokba kerültek, kötelességüknek érzik azokat használni. A kávéfőző-masínák rákapattak bennünket a feketekávéra, a fényképezőgépek a fényképezésre. Ez a különös szokás a művészet méltóságát is elnyerte, de ez korántsem olyan magától értetődő, mint amilyenek utólag látszik.²⁴

Ahol nincs efféle apparátus (melyet Erdély vélhetően fétisnek tartott csak), ott nem lehet művészet. A drágán megvásárolt és csak megfelelő szakismeret birtokában kezelhető technika, írja és sugallja Erdély, valójában azért fontos, mert *szavatolja* az alkotó és közönsége számára a kedvezőbb elhelyezhetőséget a legitimitások hierarchiájának magasabb polcain.²⁵ Részben e technicista elitizmus (Erdély szerint persze inkább csak barbarizmus), illetve az ehhez kötődő fetiszizáló felfogás kritikájaként és pandanjaként vált számára lényegessé a fotomontázs, melyhez ugyebár nem szükséges technikai apparátus (hacsak az ollót nem tekintjük annak, jegyezte meg fanyar humorral), de mégis művészetet hoz létre, még ha a végeredményt többen nem is tekintik annak. Bálint montázsait Erdély (persze joggal) a szürrealista törekvésekhez kapcsolta:

Bár a fotomontázs a Dada találmánya, kezdettől fogva a szürrealisták használják egészséggel, mivel általa könnyűszerrel létrehozhatók azok a találkozások, műtőasztalon és műtőasztalon kívül, amelyeket Lautréamont az irányzat őskorában előírt követőinek. Bálint Endre fotomontázsait az álommechanizmus szerkesztési elvének használata a klasszikus szürrealista fotomontázshoz kapcsolja, de megkülönbözteti attól a formai gondosságtól, mely szürrealistákra kevésbé kötelező.²⁶

²⁴ ERDÉLY, „Egy mesterség és mestere...”, 88. Lásd még: „Ugyanazon információkat technikai apparátus közvetítése nélkül nem tekintjük művészetnek, mintha képtelenek lennénk a jelenségeket a megszokás semleges összefüggéseiből kiszakítani”. Uo.

²⁵ A technikai apparátusok fétis karakterének felismeréséhez persze nem feltétlenül kellett Erdélynek Bourdieu-t olvasnia, e felismerés létrejöhetett azon marxizáló művészetszociológiai gondolkodás nyomán is, mely bizonyos kérdéseket illetően őt is foglalkoztatta.

²⁶ ERDÉLY, „Egy mesterség és mestere...”, 89–90.

Ezt követően kifejti, hogy valójában „hazudott”, amikor azt írta, hogy a montázshoz nem kell más, mint olló és ragasztó; ugyanis szükség van még valamire: képalkotó intelligenciára és a valóság forradalmi átrendezését eredményező kritikai megközelítésre. A montázs „intelligens szemét”, mint megjegyzi.²⁷

Mikor azt hazudtuk, hogy a fotomontázs létrehozásához nem kell más, mint olló és ragacs, az a ravasz szándék vezetett bennünket, hogy élesen megkülönböztessük az anyagi kellékeket a szellemiektől, a gyakorlatot az intelligenciától, a bűvészetet a művészettől, a „megörökítést” az alkotástól. Hogy felszenteljük azt az igazságtalanságot, ami egy zongoraművészt sújt, ha emberfeletti kitartással elsajátított virtuozitás birtokában se tud több művészi esszenciát megjeleníteni, mint aki egymás mellé ragaszt 5-6 jól megválasztott újságpapírt. Ezért ajánlottuk kajánul, az idő és az eszközhiányra hivatkozó millió paralizált művészpolgárnak a montázst, — mert sejtjük, ha megpróbál ilyesmit létrehozni, csak önnön vigasztalan süketsége néz vissza a kartonlapról, a teljes szabadsággal járó nyomasztó tétovaság. Hányinger környékezi majd az alkotót saját műve előtt, amit nem igazol se barkácskitartás, se ügyesség, se hasonlatosság, se megörökítés; — a montázsnak a megörökítésben semmi esélye nincs, az átalakításban viszont annál több. Az átrendezett valóság képét kizárólag a választás morális, az egymás mellérendelés szellemi biztonsága igazolja, érvényesíti.²⁸

Erdély megjegyzései nemcsak a konvencionális, hanem a (kis)polgári művészetfelfogás alapelveit firtatják, illetve tagadják. Ilyen a *barkácsolás* – ha Bourdieu koncepcióját nézzük, vagy kissé tovább gondoljuk, akkor ez helyezkedik el a legitimitások hierarchiájának legalján. Ilyen a *leképezés*, vagy ahogy írja, a „hasonlatosság”. A harmadik a *megörökítés*. Mindezekkel állítja szembe (és eszményíti) az „átrendezett valóság” elképzelését, mely mind materiális, mind szellemi, mind morális, mind esztétikai, mind társadalmi szempontból szubverzív erejű. Erdély írása 1967-ben jelent meg, valamivel előtte, 1966 tavaszán publikálta *Montázs-éhség* című írását. Jól látható, hogy a Bálintról szóló tanulmány a *Montázs-éhség* szempontjait és fogalmi bázisát hasznosítja. Elutasítja a művészet miméziselvű felfogását, a „hasonlatosság” prioritását, sőt, a „kaján” szó (mint Erdély ideológikritikai „ravasz szándékának” nyelvi jelölő-

²⁷ Uo., 90.

²⁸ Uo., 90.

je) is felbukkan mindkét szövegben. Ugyanígy a konklúzió: „Nincs más mód a felismert igazságot kifejezni, mint a szétszedett valóságot a felismerés ihletében újra összeállítani”.²⁹ Erdély végül visszavonja, amit a montázs demokratikus karakteréről állított, hiszen érvelésének újabb iránya szerint ahhoz, hogy a montázs valóban művészet lehessen, éppen az szükséges (formaérzék, érzékenység, intelligencia), amivel éppúgy csak kevesen rendelkeznek, mint drága fényképezőgéppel és fotográfiai szakismeretekkel. Erdély (virtuálisan legalábbis) mintha kiforgatná Bourdieu nézeteit a legitimitások hierarchiáját illetően, a Bourdieu szerint csak alacsony presztízzsel rendelkező fényképezés, illetve a magas presztízzsel rendelkező festészet-szobrászat közé a montázkészítés formáit beiktatva, melynek művészi szintű gyakorlásához Erdély szerint *pontosan azok a készségek szükségesek*, melyeket Bourdieu állítása szerint a francia közvélemény a fényképezéstől megtagadott.³⁰

Valóban a fotomontázshoz nem kell rajztudás, de nélkülözhetetlen a csiszolt formaérzék; színszűrők ismerete fölösleges, de szükséges (az oly erőtlen, mégis jellegzetes folyóiratszínek összehangolásához) egy különlegesen gyengéd színérzék; nem kell hozzá tanfolyam, de kell átfogó életismeret, minden ruharedő, mozdulat töredék jelentéstartalmának pontos felismerése és átélése.³¹

Az 1967-es cikkben megjelenő nézetek már a későbbi neoavantgárd teoretikust előlegezik, a valóság kritikai átrendezésének felvetésével, a természet-tudományos analógiák használatával, a technológiai közvetítés firtatásával, valamint az efemer anyagok felhasználásának kiemelésével. Az intelligens szemétre vonatkozó gondolatai egyszerre sugallnak ideológiai és ideológiakritikai álláspontot: a „szemét” egyrészt a kreativitás támasztéka, olcsó és demokratikus; másrészt az esztétikai megalománia, a konvencionális szépségfogalom, valamint a fogyasztói attitűd kritikáját hordozza, illetve fejezi ki.

²⁹ ERDÉLY Miklós, „Montázs-éhség”, in ERDÉLY, *A filmről...*, 95–104, 104.

³⁰ Bourdieu-t elsősorban a fényképezés eltömegesedése foglalkoztatta, valamint a funkció, hogy a fotózás miként biztosítja a kispolgári tömegek (és a kispolgári ízlés) számára a kulturális részvétel illúzióját. Erdély egyrészt maga is előszeretettel ironizált az efféle jelenségek felett (galambetető idős urak, naplemente a Genfi-tó partján), másrészt előbb a montázs, majd a konceptuális fotóhasználat lehetőségeiben vélte megelni a fotó esztétikai emancipálásának számára legfontosabb útját-módját.

³¹ ERDÉLY, „Egy mesterség és mestere...”, 91.

A „JÓ PÁSZTOROK”

1977-ben publikált újabb Bálint-méltatásában a montázsok ürügyén Erdély felvetett egy olyan kérdést, mely különösképpen foglalkoztatta a magyar avantgárd, illetve a neoavantgárd képviselőit és értelmezőit: az itthoni teljesítmények nemzetközi összemérhetőségének és elismer(tet)ési lehetőségeinek problémáját. Érdekes látni, hogy e kérdések és dilemmák különféle formákban mind Bálint, mind Erdély pályáját és műveit illetően többször megfogalmazódtak, nyilván annak is köszönhetően, hogy mindketten rendelkeztek nemzetközi kapcsolatokkal, illetve, mert munkáik valóban összemérhetőek voltak a nemzetközi fejleményekkel. Bálint ürügyén Erdély nem kevés iróniával, sőt, szarkazmussal beszélt arról a hazai sajátosságról, miszerint a magyar művészetnek *nincsen avantgárd hagyománya* (pontosabban: létezik, de ignorálják azt); a magyarok bezárkóztak a nemzeti önelvűségbe, és az ennek nyomán kialakuló akolmelegbe, értékvaktságba.³² Bálint Endre *A rossz pásztor és az anyák gyásza* című montázsának címét idézve hosszan értekezik arról, hogy ezt az elzárkózó mentalitást miképpen őrzik a rossz pásztorok, a jók pedig igyekeznek kiutat mutatni ebből az állapotból. A kitörésre (vagy annak lehetőségére) Erdély szerint Bálint a jó példa. Ehhez hozzátehetjük mindenesetre, hogy Erdély hozzájárulása kissé kötelességszerűnek tűnik ebben a Bálint munkásságát mérlegre helyező lapszámban, mintha egyszerűen csak az őt aktuálisan vagy leginkább foglalkoztató kérdéseket tűzné napirendre Bálint montázsai ürügyén. Az akkortájt kínálkozó nemzetközi összehasonlítási lehetőségekre hivatkozva, nyilván elsősorban nem a Bálint Endre által képviselt szürrealizmusra gondolva, hanem az akkori neoavantgárd tendenciák *globális* jellegét szem előtt tartva így fogalmaz: „Amint a nemzetek közötti információcsere felgyorsul, ahogy egyre több nemzetközi szintéren kell az összevetést elviselni, úgy tűnik: az idegenek vakok azokra az értékekre, amelyeket itthon annyi gyöngédség vesz körül”.³³ Az Erdély által felvázolt kép a következő:

Ennek a valóban fájdalmas belátásnak nem lett volna semmi káros következménye, ha nem kísérte volna végig egy leküzdhetetlen sértődöttség, ami fokozatos dacos *elzárkózásba* torkolt. Egészségtelen az a jelenőség, ha egy nemzet vezető művészei közül számosan kollektívan

³² Fontos látnunk, hogy Erdély mindezzel egy ismert *nemzetkarakterológiai* toposzt is mozgósít, a magyar „finitizmus” problémáját, miszerint a magyar alkat alapvetően bezárkózó jellegű. E kérdéskör áttekintését és elemzését lásd TRENCSENÝI Balázs, *A nép lelke: Nemzetkarakterológiai viták Kelet-Európában* (Budapest: Argumentum, 2011), 396–397.

³³ ERDÉLY, „Jó és rossz pásztorok...”, 93.

visszahúzódnak a „megnemértett zseni” pózába, még ha letagadhatatlan méltósággal őrzik és ápolják a vissza nem igazolt értékeket. Ha úgy gondolják, már *az európai élmézőny annyira elhúzott mellettünk*, olyan behozhatatlan messzeségben lohol előttünk, hogy okosabb a lépéseket visszafogni, a lihegésnek és kapkodásnak már semmi helye: úgy kell tenni, *mintha a saját tempójuk nemzeti sajátosság volna*. Az időtlenség ege alatt botjára támaszkodó, lassú bölcsesség általános művészeti magatartássá vált, a komor és mozdulatlan pásztorok gyűrűjében minden szellemi mozgás izgágaságnak számít és néhány megvető pillantástól lefékeződik és megszégyenülten elül.³⁴

Ezzel szemben: „[...] Bálint Endre 1959-ben Párizsban készült montázs-sorozata [...] Európában is egyedülálló értéket képvisel; sőt, a többi magyar fotómontázskészítővel együtt a műfajt – amelyet a dadaizmus romboló indulattal bocsátott útjára – olyan kifinomulttá fejlesztette, hogy e tekintetben nem található párja Európában”.³⁵ Erdély az Európai Iskola, valamint Kassák Lajos és Bartók Béla³⁶ hatásából vezeti le, hogy Bálint munkái (szerinte) alkalmasak a „pásztorok szellemi szorításából” történő kiszabadulásra. Kassákról így szól:

[Ő] a pásztor attitűdöt teljesen elmélyítette, azt lehet mondani: pásztorbabb volt a pásztornál. Ahogy csúcsosan hordott kalapjában és fából faragott arcával megérkezett az északmagyarországi havasokból, már külsejével érezte, hogy neki senki nem magyarázhatja el, hogyan viselkedik a „jó pásztor”. A magával hozott nem kevésbé tösgyökeres és konok magatartást azonban szokatlanul eltérő tartalommal töltötte meg. A legélénkebb figyelemmel, paradoxonnak hangzik – konok élénkséggel figyelte a művészet minden változását, és maga is azon volt, hogy mindent megváltoztasson. A pásztori magatartást pásztori funkcióként értelmezte, és maga köré gyűjtötte az „eltévedt bárányokat”, akik már többé nem voltak eltévedtek. Kemény kiállításán nem fogott a kozmopo-

³⁴ Uo., 93–94 [kiemelések tőlem – H. J.].

³⁵ Uo., 94.

³⁶ A Bartók zenéje és az absztrakt festészet közötti párhuzam kérdése már az Európai Iskola időszakában napirenden volt, többek között Hamvas Béla és Kemény Katalin *Forradalom a művészetben* (1947) című könyvének köszönhetően. Egyébként ami Erdélyt illeti, egyik interjúja szerint e könyv olvasásának köszönhetően vált avantgardistává. Vö. HORNYIK, *Avantgárd tudomány?*..., 166.

litizmus vádja, és zavarbahozó fellépésének áldásos következményeiből még most is részesülünk.³⁷

Bartókról pedig: „A másik, közvetett, de nem kevésbé erős hatás, Bartók útja volt. Ő is ráduplázott a tősgyökeres magatartásra azáltal, hogy egyenesen az eredeti pásztorokhoz fordult dallamkincsért, és annak birtokában s fedezte alatt elkerülte az idegen, külső befolyásoltság gyanúját, és így már nyugodtan kapcsolódhatott a világ leghaladóbb zenei irányzataihoz”.³⁸ Tehát, sugallja Erdély, ha Bartók *parasztenét* gyűjtött és ezt használta fel zeneműveihez, akkor aligha lehet kozmopolita, és ezért (és egyúttal) a közvélemény megbocsátotta neki a modernizmust, sőt idővel, mint írja (persze túlozva) „kizárólagos példaképpé” vált. Erdély szerint Bartók példájának átvitele a képzőművészet területére nem járt és talán nem is járhatott teljes sikerrel.

Nem így [azok,] akik nyomban felismerték a nagyszabású vállalkozásban a megoldást, és keresni kezdték annak *képzőművészeti analogonját*, mint Vajda Lajos is. Most már látjuk, hogy ez többet ártott nekik, mint amennyit használt. Mintha ők külön-külön és együtt a *festészet Bartókjává* akartak volna válni. Számba vettek minden céget, ablakrácsot és régi kaput, ami csak fellelhető volt Szentendrén, azonban ilyen direkt műfordítások, a művészettörténet tanúságai szerint, nem szoktak teljes sikerrel járni; nincs meg bennük a *kockázatnak az a totalitása*, ami a valódi kezdeményező művét olyan delejes energiával tölti fel. A népi formavilág absztrakt irányzatokba való átültetése, további absztrakciója, illetve formakincsként való felhasználása nem vált olyan meggyőzően szervessé, mint Bartóknál; talán azért sem, mert nem keresték oly elszántsággal az elvont és népi invenciók azonos eredetét, nem mélyültek el olyan *tudományos alapossággal* a folklór tanulmányozásában, ezért vált eleve másodlagossá a bartóki mű képzőművészeti interpretációja.³⁹

Erdély szerint Vajdáék⁴⁰ azért vallottak kudarcot a Bartók törekvései nyomán haladó programmal, mert egyrészt a népi anyag átültetése nem vált szer-

³⁷ ERDÉLY, „Jó és rossz pásztorok...”, 95.

³⁸ Uo., 95–96.

³⁹ Uo., 96 [kiemelések tőlem – H. J.].

⁴⁰ Vajda és Korniss „szentendrei programjára” lásd MÁNDY Stefánia, *Vajda Lajos* (Budapest: Corvina, 1983), 49–50, 169–175, 181–183; HEGYI Lóránd, *Korniss Dezső* (Budapest: Képzőművészeti, 1982), 21–29.

vessé munkáikban (ami kissé meglepő észrevétel egy avantgardistától), másrészt mint afféle amatőr etnográfusok nem voltak szakszerűek, nem a kellő tudományos alaposággal gyűjtötték a népi motívumokat, és végül, bár ez szövegéből már nehezebben bogozható elő, érdeklődésük Bartóktól eltérően nem a legősbibb (az absztrakt és a népi invenciókat egyaránt felölelő) szubszt-rátumra irányult. Bartók példája itt (mint egyébként elég gyakran) afféle *szignálfunkciót* betöltve működik: jelölője a népi kultúra modernista kisajátításának, szakszerű etnográfiai tanulmányozásának, valamint a népi kultúra olyasféle felhasználásának, melyet nem érhet a nacionalizmus vádjá.⁴¹ Erdély értelmezései a modernség és az archaizáló-primitivista törekvések, a modern zene és a népi kultúra, az univerzális művészi nyelv és a lokális begyökerezettség, a népi kultúrába beoított avantgárd és az avantgárdba ojtott népi kultúra kapcsolatát (a kontextust illetően azt is mondhatjuk, elég *kényes* kapcsolatát) feszegetik. Úgy vélte, hogy az „elvont” és a „népi” invenciók közös eredettel rendelkeznek, az etnikainál sokkal mélyebben fekvő ősréteg megmutatkozá-sai.⁴² A Bartók–Vajda párhuzam firtatásával Erdély visszakanyarodik a *profesz-szionalizmus* kérdéséhez is, hangsúlyozva, hogy míg Bartók Béla *szakszerűen* dolgozta fel a népi örökséget, és ennek megfelelően (mondjuk így) szerzői ihlete is „szakszerűbb” lett, addig Vajda Lajos (és mint tudjuk, és bizonyára Erdély is tudta, vele együtt Korniss Dezső) csak etnográfiai gyűjtéssel próbálkozó *laikusok* voltak. Ez a véleménye egyúttal markáns *különvéleménynek* számított, hiszen Vajda és Korniss gyűjtőmunkáját (és ennek hatását műveik-re) a művészettörténészek alapvetően elismerő módon szokták értelmezni.

Erdély tehát problematikusnak tartotta Bartók példájának a kortárs képzőművészetre gyakorolt hatását, szerinte abból, hogy képzőművészek Vajdától kezdve a „festészet Bartókjává” igyekeztek válni, nem születtek a zeneszer-

⁴¹ A népi motívumok univerzális szemantikájára történő hagyatkozás azonban elég bizonytalan kimenetelű gyakorlat, hiszen az alkotói szándék ellenére megtörténhet (és meg is történik), hogy e motívumokat nem egyetemes jelentések hordozóinak, hanem lokális, regionális, sőt, narodnyik tartalmakat hordozó jeleknek fogják fel. Ennek veszélyéről értekezik: FORGÁCS Éva, „Hogyan találta fel az újbóloldal a kelet-európai művészetet?”, in FORGÁCS Éva, *A Duna Los Angelesben: Művészeti írárok*, 73–96 (Budapest: Kijarat, 2006), 92.

⁴² Bartók álláspontja ezt illetően nem volt abszolút egyértelmű. A parasztzene „a magyarság lelki tükre” jellegű esszencializáló megfogalmazások egyrészt nála is fellelhetők, másrészt csak a magyar parasztzene mélyén rejlő legősbibb réteget, az „ős-zenét” tartotta univerzális karakterűnek. Lásd BARTÓK Béla, „A népzene forrásainál” (1925), in BARTÓK Béla, *A népzeneről*, 13–18 (Budapest: Magvető, 1981), 14.

ző nemzetközi rangjához és kompatibilitásához fogható eredmények.⁴³ Bálint munkái azonban kivételek, állítja cikkében. Minek köszönhetően? Egyrészt a „jó pásztorok”, illetve az Európai Iskola, továbbá a párizsi évek hatása miatt. Másrészt a motívumkezelés elfogulatlansága miatt: mintha Bálint montázsai egy, a földi viszonyokról mit sem tudó „gondolkodó felhő” emlékei lennének. Amint írja: „[...] a motívumok után olyan elfogulatlansággal nyúl, mintha semmiről se tudná, mi az, mintha egy gondolkodó felhő emlékei lennének, aminek semmi fogalma nincs a földi viszonylatokról”.⁴⁴ Ezen túlmenően olyan tényezőket említ (a szürrealista alkotástechnika eszközeit és eljárásait), melyek, noha nem képeznek újdonságértéket, a nemzetközi avantgárd mozgások ismert fogásain alapulnak, és így alkalmassá teszik Bálint montázsait a nemzetközi összemérhetőségre.

Ha a motívumok közötti kapcsolatot vizsgáljuk, olyan összefüggés-láncolathoz juthatunk, mint amilyeneket Freud bogozott ki az álmokból. Az álom-abszurditás nem káoszt vagy ürességet idéz, hanem egy tudatosan alig fölfogható, név- és formai analógiákon keresztül finoman kanyargó jelentést követ, amelyből kiolvasható az alkotó teljes válasza a környező valóság kihívására, magára a létre. Mint már mondtuk, ilyen szinten Európában kevesen művelték a fotómontázs műfaját. Közvetlen előképének egyedül Max Ernst *Femmes 100 têtes* [sic] c. acélmet-szet montázs-sorozata tekinthető. A motívumkapcsolás módjában sok azonosság is fellelhető, mégis meg kell állapítanunk, hogy Max Ernst montázsai – már csak a választott képanyag miatt is – szűkebb asszociációs körben mozognak.⁴⁵

Persze érvelése sántít: Bálintnak az ötvenes évek végén készült montázsai e logika szerint maguk is megkésették, hiszen Max Ernst munkái, melyekre

⁴³ A hatvanas-hetvenes években a kortárs magyar festészet folklorizáló törekvései és a paraszttzenéből ihletet merítő bartóki modernizmus közötti párhuzamok (leginkább Korniss Dezső törekvéseinek köszönhetően) magától értetődőknek számítottak. A probléma Bálint szempontjából 1981-ben, a Bartók-centenárium idején kezd neuralgikussá válni, amikor vitába keveredik Korniss Dezsővel azt illetően, hogy melyikük festészete követi hitelesebben a bartóki örökséget. Vö. BÁLINT, *Életrajzi törmelékek...*, 220–225.

⁴⁴ A „gondolkodó felhő” képét Erdély talán Tarkovszkij *Solaris* című filmjéből vette, melyről elemzést is írt: ERDÉLY Miklós, „Solaris”, in ERDÉLY, *A filmről*, 165–166. Stanisław Lem regényében, illetve Andrej Tarkovszkij filmjében a bolygó „gondolkodik”, de a film egyes részletein feltáruló látvány valóban emlékeztet valamiféle, a Solarist burkoló intelligens felhőre.

⁴⁵ ERDÉLY, „Jó és rossz pásztorok...”, 98.

Erdély párhuzamként hivatkozik, még a húszas évek végén születtek.⁴⁶ De az is lehet, hogy nem gondolta át különösebben e párhuzamot, Max Ernst említése talán csak retorikai fogás Bálint rangjának-pozíciójának „megemelésére”. Sok mindenről szólt Bálint ürügyén: ami ebből Bálindra vonatkoztatható, három fő szempont köré rendeződik. Az egyik a „jó pásztorok” hatása, a másik a szürrealista hatások kérdése, a harmadik pedig a kivételes vizuális és pszichológiai érzékenység hangsúlyozása, ami Erdély szerint Bálint egyéni festői látásmódjából ered. Talán nem túlzás azt állítani, hogy írása csak kevésbé világítja meg a Bálint montázsait jellemző sajátos vizuális jegyeket és minőségeket. Pontosabban, csak kevés újat mond ezzel kapcsolatban, hiszen a Kassák-, Vajda-, illetve Bartók-hatás közismert volt (erről Bálint is gondoskodott írásaiiban), a freudi álomlogika és a szabadasszociáció kiemelt szerepe pedig szürrealizmustörténeti közhely; talán csak a Bálint montázsaira jellemzőnek tartott *irodalmiasság* felemlítése elgondolkodtató. A cikk végén olvasható javaslat, miszerint a magyar művészek montázsaiból világszínvonalú albumot lehetne összeállítani, melynek „legértékesebb lapjai” Bálint montázsai lehetnének, csak (kissé üresen kongó) elismerő gesztus. Ami érdekesebb ennél, hogy mintha Bálint és a többiek ürügyén Erdély egyrészt *saját* helyzetéről, másrészt a *magyar neoavantgárd* sajátos helyzetéről szólna; mintha a Kassák, Bartók, Vajda, Bálint névsor, illetve belőlük felépülő kritikai narratívák valójában csak Erdély (és persze a magyar neoavantgárd) „heroikus önszemléletének” allegóriái lennének.⁴⁷

Érdekes látni, hogy Erdély milyen bonyolult szálakat szöve-bogozva gondolta végig *lokális elmaradottság* és *nemzetközi relevancia* (sőt, versenyképesség) kettősségét 1977-es cikkében. Kassák a nyugati törekvéseket közvetítette a magyar glóbusz felé, bekapcsolta a magyar avantgárdot a nemzetközi mozgások körébe, és idővel nemzetközileg jegyzett alkotóvá vált. Erdély másik példája Bartók Béla, aki (többek között) a magyar népzeneből inspirálódott, és a „rossz pásztorok” által uralt helyi állapotokhoz viszonyítva kivételesen sikeres példát mutatott egy lokális és elszigetelt zenei regiszternek (a magyar parasztzeneének) a nemzetközi modernizmus közegébe történő átemelésére.⁴⁸ Vajda Lajost viszont (kissé igazságtalanul) elmarasztalja, mert a bartóki példa nyomán a modern magyar képzőművészet „Bartókja” óhajtott lenni. Úgy tűnik,

⁴⁶ Max Ernst *La Femme 100 Têtes* című könyve 1929-ben jelent meg; 1977-ben a szóban forgó sorozat már majdnem ötvenéves volt. Mindennek nem volna jelentősége, ha Erdély nem a *lemaradás meghaladásának* kontextusában emlitené meg.

⁴⁷ A „heroikus önszemlélet” kifejezésre lásd MÜLLNER, „Allegorikus impulzusok...”, 254.

⁴⁸ Erről lásd még: HADAS Miklós, „Bartók mint természettudós”, *Replika* 33–34 (1998): 21–33.

hogyan Erdély (Kassák mellett) több okból is Bálint Endre munkáit találta ideálisnak arra a feladatra, hogy a nemzetközi mozgások közegébe transzponálják a hazai képzőművészetet. De nem az a fő kérdés számomra, hogy Erdélynek „igaza volt-e” akár Kassákot, akár Bartókot, akár Bálintot (vagy Vajdát) illetően, hanem hogy miként modellezte alakjuk segítségével a sivárnak tartott itthoni körülmények és a nemzetközi színterek kontrasztját, illetve milyen tanulságokat implikál mindez a magyar neoavantgárd nemzetközi pozícióját illetően.

A NEMZETKÖZI ÖSSZEMÉRHETŐSÉG PROBLÉMÁJA

Az 1977-es Bálint-méltatás Erdély és a hazai neoavantgárd izolált helyzetének, illetve az izoláció megszüntetésére irányuló törekvések allegóriája. Amikor Erdély súlyos szavakkal ecsetelte a (modern) magyar művészet megkésettségét, akkor nem csak az elzárkózást, a befelé fordulást, a lassúságot, a lemaradást, az ebből fakadó versenyképtelenséget ostromozta – e nyomasztó összkép pandanjaként ott járhatott fejében a saját szerepe, ott járhattak fejében a saját törekvései. Gondolhatott arra is, hogy ez idő tájt (illetve már pár évvel korábban) a neoavantgárd színtéren (különösen a fluxus és a konceptuális művészet keretein belül) nálunk is születtek a nyugatéval nem csak a kronológia, hanem a relevancia szempontjából is „egyidejű”, a kortárs művészet nemzetközi vérkeringésébe joggal bekerülő művek.⁴⁹ A vasfüggönyön keresztül kerülőutak segítségével megvalósuló kommunikáció egyrészt segített legyőzni a „rossz pásztorok” uralmát, másrészt a cserekommunikáció útján sikerülhetett valamelyest oldani az elszigeteltséget. (De kétségtelen, hogy a nyugati színterekkel fenntartott kapcsolat pusztán ténye, és az e kapcsolatok nyomán születő művek nyugaton megvalósuló esztétikai, kritikai, műpiaci elismerése nem azonosítható automatikusan egymással.)

⁴⁹ Néhány példa: Tót Endre és Konkoly Gyula szerepelt Jean-Marc Poinso *Mail art. Communication à distance. Concept* (Paris: Éditions CEDIC, 1972) című könyvében; Klaus Groh *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (Köln: DuMont Schauberg, 1972) című könyvében tizen-négy magyar művész szerepelt, köztük Gáyor Tibor, Maurer Dóra, Lakner László, Perneczky Géza, Tót Endre. A brit *Schmuck* magazin 1973-ban publikálta „magyar neoavantgárd” számát, melyben huszonnégy magyar művész, köztük Erdély Miklós szerepelt. Klara KEMP-WELCH, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe, 1965–1981* (Cambridge, Mass.–London UK: MIT Press, 2018), 63–66, 125–141, 161–166 DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/11362.001.0001>

A problémának több olvasata létezik. A magyar neoavantgárd történetét (a fentieket illetően) *egyszerre* tekinthetjük a vasfüggönyön történő merész vagy kétségbeesett áthatolás kísérletének, a katakombák vagy kulturális gettók mélyén élők halk jajszávának (illetve heroikus gesztusának), valamint kommunikációs diadalnak.⁵⁰ De a kelet-európai konceptuális művészet produktumai nem kizárólag azért voltak izgalmasak a nyugati érdeklődés számára, mert ab ovo „világszínvonalúak” voltak, hanem mert őriztek valamit abból az idegen világból, amit a nyugati recepciók közeg (akkor még) politikai-kulturális egzotikumnak foghatott fel. A produkciók relevanciáját egyszerre biztosította az ismerősség és az idegenség. A Kelet és a Nyugat közötti információáramlás problémája (a *globalizációkutatás* felfutó trendjeitől sem függetlenül) egyre határozottabban jelenik meg a kelet-európai avantgárd történetével foglalkozó kutatásokban.⁵¹ E kérdéskör egyik aspektusát jelentik azok az eszközök és csatornák, melyeknek köszönhetően a nyugati művészet mozgásai a szovjet tömb országai felé terjedtek; a másik irány pedig a kelet-európai neoavantgárd produktumaival kapcsolatos információk (alkotók, művek, koncepciók, hírek) átjutása Nyugatra. A nemzetközi network tehát elősegítette a hírek oda-vissza áramlását, és a kelet-európai törekvések integrációját a nyugati centrumokba.⁵²

Másfelől láthatjuk, hogy a felzárkózási törekvések mögött folyamatosan észlelhető a Nyugat felsőbbrendűségéből, valamint a nyugati centrumok által definiált korszerűséghez való felzárkózás igyekezetéből fakadó alávetettségi

⁵⁰ E „kommunikációs diadal” talán legjobb példája Tót Endre *nemzetközi* fogadtatása; lásd Klara KEMP-WELCH, *Antipolitics in Central European Art: Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule, 1956–1989* (London–New York: L. B. Tauris, 2014), 143–165 DOI: <https://doi.org/10.5040/9780755603589>. A történet kissé öntömjénező, de épp ezért is tanulságos elbeszélését lásd a következő interjúban: HAJDU István, „Totaljoy: Tót Endre”, in HAJDU István, *Előbb-utóbb: Rongyszőnyeg az avantgarde-nak*, 83–95 (Budapest: Orpheusz Kiadó, 1999).

⁵¹ Lásd Philomena MARIANI, szerk., *Global Conceptualism: Point of Origin 1950s–1980s* (New York: Queens Museum of Art, 1999); Jérôme BAZIN, Pascal DOBOURG GLATIGNY és Piotr PIOTROWSKI, szerk., *Art Beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945–1989)* (Budapest–New York: CEU Press, 2016) DOI: <https://doi.org/10.7829/9789633860847>; Zöe SUTHERLAND, „The World as Gallery: Conceptualism and Global Neo-Avant-Garde”, *New Left Review* 98 (2016): 81–111; KEMP-WELCH, *Networking the Bloc...* Utóbbira lásd még Danyi Gábor recenzióját: DANYI Gábor, „Háló, háló, háló – Is there anybody out there? Klara Kemp-Welch: *Networking the Bloc*. Experimental Art in Eastern Europe, 1965–1981”, *Irodalomtörténet* 101, 2. sz. (2020): 233–244.

⁵² Lásd KEMP-WELCH, *Networking the Bloc...*; valamint: *Antipolitics in Central European Art...*

tapasztalat, valamint az ehhez kapcsolódó „önkolonizáló” hajlandóság.⁵³ A szovjet tömb radikális más milyensége (izoláció, szegénység, represszió, demokráciahiány) nemcsak azt eredményezte, hogy a blokk underground művészei arra „kényszerültek”, hogy igazodjanak a nyugati centrumokhoz, hanem a nyugati centrumoknak is szükségük volt a szovjet blokkra, mert hozzá viszonyítva, annak negatív tükrében tudták megvalósultnak látni saját értékeit, a szabadságot, a nyílt társadalmat, a demokráciát.⁵⁴ A „keletiek” számára viszont a szovjet elnyomás *versus* Nyugathoz igazodás *versus* helyi autonómia bonyolult diszkurzív rendjében értelmeződtek a dolgok. A szovjet elnyomás csak negatívumokat eredményezett, a többi pedig előnyt és hátrányt; a Nyugathoz történő felzárkózás egyaránt jelenthetett *up-to-date* divatlihegést, illetve kényszerként megélt alkalmazkodást, az autonómiaigényre történő hivatkozás pedig fokozhatta az elzárkózást.⁵⁵

Sok minden szól amellett, hogy a vasfüggöny mögül történő kitörés egyik, ha ugyan nem legfőbb lehetősége a kelet-európai alkotók számára a konceptuális művészet térhódításának köszönhető; az irányzat produktumai (akár az állami postaszolgálatok segítségével) könnyebben voltak terjeszthetők, mint a hagyományos anyagokon alapuló művészet. „[A] művet széles körben, gyorsan és olcsón lehetett kommunikálni és terjeszteni, és így már a formája is magában hordozta annak lehetőségét, hogy [a koncept art] a globális művészet par excellence művészetévé váljék”.⁵⁶ A konceptuális művészet (a Fluxussal karöltve) a hatvanas-hetvenes évek mozgásain belül több okból is az egyik legfontosabb globális tendenciának számított. Ami a *kelet-európai underground* képviselőit illeti, esetükben egészen pragmatikus, szinte már prózai okok is

⁵³ Mint a globalizációs diskurzusokban általában, itt is felmerül a centrumokhoz történő kényszerű igazodás és az önkolonizálás problémája, különösen a dél-amerikai és a kelet-európai törekvéseket illetően; lásd HORÁNYI Attila és TÍMÁR Katalin, *Is Your Pop Our Pop? The History of Art as a Self-Colonizing Tool*, hozzáférés: 2025.05.01, <https://artmargins.com/is-your-pop-our-pop-the-history-of-art-as-a-self-colonizing-tool/>. A(z ön)gyarmatosítás kérdése a hazai neoavantgárd törekvésein belül nemcsak a művészekre, hanem a *művészettörténet-íráshoz* is vonatkoztatható; lásd Magdalena RADOMSKA, „Duplán aláaknázott szemantikai mező”, in *A kettős beszédén innen és túl: Művészet Magyarországon 1956–1980*, szerk. SASVÁRI Edit, HORNYIK Sándor és TÚRAI Hedvig, 315–329 (Budapest: Vince Kiadó, 2018), 318–319.

⁵⁴ KEMP-WELCH, *Antipolitics in Central European Art...*, 173.

⁵⁵ Ennek példája Mácsai István munkássága. Később azonban Mácsai is egy *nyugati stílusirányzatban*, mégpedig az amerikai realizmusban, különösen Andrew Wyeth művészetében találta meg az avantgárdpárti kritikusok által lenézett festészetének visszaigazolását; lásd RÉVÉSZ Emese, „Realizmus(ok) Mácsai István festészetében”, in *Elmozdul a fal: Mácsai István Kiscsillben*, szerk. B. NAGY Anikó és MERÉNYI Ágnes, 46–99 (Budapest: Budapesti Történeti Múzeum, 2023), 71–73.

⁵⁶ SUTHERLAND, „The World as Gallery...”, 103.

közrejátszottak abban, hogy érdeklődésük a koncept irányába fordult. Egyrészt, mert ez volt az egyik meghatározó (túlzón fogalmazva, az egyik kötelező erejű) nyugati trend. Másrészt, mert a szűkös helyi lehetőségek miatt a kelet-európaiak kénytelenek voltak olcsó erőforrásokat használni, továbbá a konceptuális műveket lehetett (akár információk, akár fizikai artefaktumok formájában) a legegyszerűbben átjuttatni az országhatárokon.⁵⁷ Miként Klaus Groh *Aktuelle Kunst* kötetével kapcsolatosan Beke László 1974-ben (érthető okokból elég diplomatikus módon) megfogalmazta:

A koncept art és a rokon törekvések újra teljes értékű műalkotássá tették a vázlatot, és újra felfedezték az írott és kimondott szó, a fotográfia, a gesztusok és sok más egyszerű kifejező eszköz erejét. A lehetőség ebben rejlik: nem abban, hogy most már az is művész lehet, akinek van egy valamirevaló gondolata, hanem abban, hogy annak a kelet-európai művésznek, kinek nincsenek meg az anyagi lehetőségei tervének realizálásához és sok más, a nyugati művész előtt ismeretlen problémával is meg kell küzdenie – végre a legfontosabb tulajdona, szellemi ereje méretik meg a világ előtt, és nem technikai fogyatékoságai. És ez a lehetőség most (legalábbis papíron) megvan.⁵⁸

E modellértékű, de a modell-mivoltból következően kissé leegyszerűsítő felfogást (a kelet-európai rendszerekre és ezek underground kultúrájára irányuló ismereteink bővülésével) többen árnyalják is. Részben annak hangoztatásával, hogy a represszió mértéke és jellege nem minden államszocialista országban volt egyforma, részben annak kiemelésével, hogy a kultúrpolitikai játékszabályok országonként is különböztek, továbbá annak felvetésével, hogy a vasfüggöny zártsága (és az izoláció) talán soha nem is volt totális jellegű.⁵⁹ Az

⁵⁷ E szempontokat a történeti áttekintések is hangsúlyozzák; lásd László BEKE, „Conceptualist Tendencies in Eastern European Art”, in *Global Conceptualism...*, 41–52; Piotr PIOTROWSKI, *In the Shadow of Yalta: Art and Avant-garde in Eastern-Europe 1945–1989* (London: Reaktion Books, 2009); SUTHERLAND, „The World as Gallery...”, 102–105; Klara KEMP-WELCH, „Countercultural Misunderstandings: Alternative Art and Cold War Politics”, *Art History* 45, 5. sz. (2022): 1126–1147 DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12687>; KEMP-WELCH, *Networking the Bloc...*

⁵⁸ BEKE László, „Klaus Groh könyvéről és néhány általános problémáról”, *Magyar Műhely* 43–44 (1974): 40–48, 43.

⁵⁹ Ami a „vasfüggöny” metaforáját illeti, az elszigeteltség totális jellegét kiemelő megközelítésekkel szemben előtérbe kerülnek azok a koncepciók is, melyek a vasfüggöny (viszonylagos) áthatolhatóságát emelik ki; lásd György PÉTERI, „Nylon Curtain – Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life in the State-Socialist Russia and East-Central

elszigeteltség és az ebből eredő információhiány kérdése máig vitatott probléma. Az álláspontok a „*természetesen mi tudtunk mindenről, és az elszigeteltség csak mítosz*” pólustól a *teljes izoláció és az információhiány* hangoztatásáig terjednek. Mint Klara Kemp-Welch megjegyzi:

A szovjet blokk országaiban a művészek különbözőképpen élték meg a [nemzetközi] összekapcsolódási lehetőségeket. Míg néhány általam megkérdezett művész őszintén megsértődött azon a felvetésen, hogy elszigeteltek lettek volna, és igyekeztek elmagyarázni, hogy mindig is tisztában voltak mindennel, ami őket érdekelt, mások hangsúlyozták, hogy mennyire elszigeteltnek érezték magukat. Perneczky Géza, a network képzőművésze és kutatója például azt állította: „Kelet-Európa legjobb művészei a hajótöröttekre hasonlítanak, akik palackozott üzeneteikkel kétségbeesett kísérleteket tesznek, hogy kapcsolatba lépjenek a külvilággal”. Kifejtette, hogy az alternatív hálózat megszületésének „fő motorja” az elszigeteltség volt a régió belül. Ahol az információáramlás bizonyos mértékig korlátozott volt, ott annál becsesebbnek tartották.⁶⁰

Erdélyt egyébként mélyebben foglalkoztatta a Kelet és a Nyugat közötti információáramlás problémája annál, mint ahogy Bálint Endrével kapcsolatos elmélkedéseiből kitűnik. Meggyőződése szerint a korabeli magyar nyilvánossághoz nem, vagy csak korlátozottan jutottak el azok az információk, melyek a „lépéstartáshoz” szükségesek leettek volna. Erdély idővel „totalizálta” az információhiányra vonatkozó nézeteit, arról értekezve, hogy a hatalmi apparátusok által bevezetett információzárlat célja távoltartani tőlünk az olyan híreket, melyek megrendíthetnék az általuk „racionálisan igazgatott” világ alapjait.⁶¹ A problémagubanc mindegyik oldalán tevékenykedve igyekezett információkat szerezni, közvetíteni, és olyan műveket létrehozni, melyek vagy ténylegesen át tudtak, vagy remélhetően (mintegy potenciálisan) *át tudtak volna* törni a globális színtér és a magyar glóbusz között húzódó politikai, kulturális, regionális záróvonalon.

De az információigény nem jelentett nála divatkövetést vagy iskolás naprakészséget. „A fotókkal, szövegekkel és akciókkal operáló Erdélyt azonban egy

Europe”, *Slavonica*, 10, 2. sz. (2004): 113–123 DOI: <https://doi.org/10.1179/sla.2004.10.2.113>.

⁶⁰ KEMP-WELCH, *Networking the Bloc...*, 2. A szerző PERNECZKY Géza, *The Magazine Network: The Trends of Alternative Art in Light of Their Periodicals 1968–1988* (Cologne: Soft Geometry, 1993) című könyvét idézi. Magyarul: PERNECZKY Géza, *A báló: Alternatív művészeti áramlatok a folyóiratkiadványaik tükrében 1968–1988* (Budapest: Héttorony, é. n.), 61.

⁶¹ HORNYIK, *Avantgárd tudomány?...*, 131.

valami megkülönböztette korszerű művészeti elveket valló kortársainak többségétől, az izmusok, trendek és tendenciák távolságtartó, ironikus adaptációja”.⁶² Erdély a képzőművészeti divatokkal az elmélyülés fontosságát és a gondolkodás belső szabadságát állította szembe; idegenkedett attól, hogy a képzőművészeti újítások fetisizált divatcikké, automatikusan követendő trendek formájában söpörjenek végig a hazai színtereken.⁶³ Több írásából látszik, hogy nem értett egyet bizonyos fejleményekkel. Jó példa erre, ahogy (a vele gyakran párhuzamba állított) Joseph Beuysszal kapcsolatban fogalmazott.⁶⁴ A nyugati kollégákkal kapcsolatos távolságtartó, olykor epés megjegyzéseinek több oka lehetett. Ezek közt említhető a nyugatiakhoz viszonyított marginális pozíciójának tudata, hol metszően éles, hol gyanakvó iróniája, továbbá a költséges megalománia, a szakmai, illetve a médianyilvánosságnak szóló excentrikus bohóckodás lenézése. Mindezek együttesen és összeadódva alkották hátterét a nyugati „sztárművészek” (főként Beuys, illetve Arman és Ipóstéguy) műveivel kapcsolatos reakcióinak. Tipikus kelet-európai értelmiségiként Erdély úgy vélhette, hogy azok a dolgok, amiket ő bátran megtehet (mert miként valódi kelet-európaihoz illik, „megszenvedett” értük), az a jobb (vagy fényűző) körülmények között dolgozó nyugati művészek kezéből már elfogadhatatlan.⁶⁵ Esetükben ugyanis (értékeléseiből ez tűnik ki) csak az exhibicionizmus, illetve az esztétikai és politikai provokációs eszközök rutinszerű alkalmazása áll hátterében világszerte ünnevelt munkáiknak.

ÖSSZEGZÉS

Erdély Bálint-értelmezései tehát több olyan kérdést is érintenek, melyek hangsúlyosan szerepelnek a magyar, illetve a kelet-európai neoavantgárd (különösen a konceptuális művészet) történetében, recepciójában. De a nagyobb

⁶² Uo., 117.

⁶³ A nyugati művészeti divatok másolásával szembeni berzenkedésének oka lehetett az is, hogy az efféle másolás *sémakövetésen* alapszik, a sémák uralmától pedig a baloldali-marxista fogyasztáskritika követőjeként erősen idegenkedett; vö. KÓHALMI, *Erdély Miklós...*, 74–75.

⁶⁴ ERDÉLY Miklós, „[Nürnberg–Beuys]”, in ERDÉLY, *Művészeti írások...*, 37–46. Feltételezhetjük, hogy Beuys kigúnyolásában szerepet kaphatott a hatásizony problémája is.

⁶⁵ Ehhez Orbán Ottónak az *amerikai beatköltőkre* vonatkozó megjegyzése nyújt tanulságos párhuzamot: „a zord és kínos fegyelem, melyre Közép-Európa és magyar voltom nevelt, egyre inkább valamiféle büszkeséggel vegyes fölnnyé jegesedett bennem, hogy születésem földrajzi és biológiai balesete mennyivel tisztességesebb gondolkodásra nevelt mint amerikai kortársaimat a maguk eposzba illően együgyű világa.” ORBÁN Ottó, „Allen Ginsberg és nagy családja”, in ORBÁN Ottó, *Honnan jön a költő?*, 246–250 (Budapest: Magvető, 1980), 250.

összefüggések mellett azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy Erdély olyan észrevételeket fogalmazott meg Bálint montázsait méltató írásaiban (illetve e montázsok ürügyén), melyek nem pusztán saját értelmiség-, illetve művészet-szociológiai helyzetéhez, hanem *saját alkotói-gondolkodói* törekvéseihez is kapcsolódtak. Az „elképzelés” prioritása összefonódott mind konceptualista szemléletével, mind montázsfelfogásával. Esztétikai nézetein belül a montázs-probléma összegezte a valóság „forradalmi átrendezésének” programját, valamint azon elgondolásokat és praxisokat, melyek a gondolkodásának mélyrétegét alkotó sajátos *negatív metafizika* kategóriáin alapulnak, mint amilyen a szemét, a hiány, az üres jel, a hiba.⁶⁶ Marcusét követő nézetei a fennálló (kvázi: már-elkészült) világ ab ovo „ellenforradalmi” jellegét illetően oda vezettek, hogy rendkívüli fontosságot tulajdonított a leülepedett világot felforgató gyakorlatoknak. Egyfelől előszeretettel ostromozta a „hülye passzivitás” állapotába süllyedt emberi létet, másfelől hangsúlyozta, hogy ennek visszahúzó erejét csak az állandóan végzett tevékenykedés képes ellensúlyozni. E felfogását a zsidó misztika tanításai is befolyásolták, különösen a hászid tanítómesterek nézetei a folyamatos világjobbító munkálkodás jelentőségét illetően.⁶⁷ A második nagyobb problémakör a Bálint-méltatásokon belül progresszió és maradiság, kitörés és izoláció, nemzetközi jelenlét és helyi jelentőség viszonya. Példái nemcsak a magyar glóbusz és a nagyvilág viszonyához, hanem a vasfüggöny átjárhatóságához is kötődnek. Kassák, Bartók, Vajda, Bálint együttesen olyasféle analógiabázist alkotnak, melynek alapján meg tudta fogalmazni a nyugatos orientáció és a helyi szerep, „világhír” és a vasfüggöny árnyékában megvalósítható nemzetközi elismerés lehetőségére vonatkozó elgondolásait. Fontos látnunk, hogy 1967-ben, de még inkább 1977-ben a Bálint-féle montázsok ürügyén olyan folyamatokat, törekvéseket, praxisokat vizsgált, melyek e cikkek megírásával egy időben, azokkal párhuzamosan a nemzetközi színtereken folyamatosan zajlottak. Megjegyzései egyrészt a konceptuális művészet általános helyzetéhez kapcsolódtak, másrészt a kelet-európai neoavantgárd művészek azon törekvéseit allegorizálták, hogy áthatoljanak a nyugati világot a szovjet tömbtől elrekesztő záróvonalon.

⁶⁶ Erről hosszabban is értekezett; lásd ERDÉLY Miklós, „Mire jó? Mire jó még?”, in ERDÉLY, *A filmről...*, 272–294.

⁶⁷ KÓHALMI, *Erdély Miklós...*, 267–270; 336–337. Vö. HAVASRÉTI József, „A strukturalizmustól a kabbaláig. Mágia és szemiotika Erdély Miklós filmes írásaiban”, *Metropolis* 10, 4. sz. (2007): 92–99.

MŰHELYVITA

MÜLLNER ANDRÁS

mullner.andras@btk.elte.hu
ORCID: 0000-0003-3303-8171

Egy hatás alatt álló mű

Recenzió Kőhalmi Péter *Erdély Miklós* című könyvéről

Egy személyes visszaemlékezéssel kezdem ezt az írást. Nehéz egy olyan könyvről recenziót írni, amelynek szerzője legalább két szempontból sem távoli bolygó. Először, ha közelről láttuk őt „keletkezni” a tudományos világ-egyetemben, másodsor, ha láttuk őt ugyanannak a gravitációnak engedelmeskedni, ugyanazon Nap körül forogni, ami körül mi is forogtunk – vagy stílusosan, ugyanabba a „fekete lyukba” szédülni. A jelen recenzió írójának ezt a kettős tanúságát bizonyítja a következő, közel húsz évvel ezelőtti bírálatból vett idézet: „[A] dolgozatot megvilágító erejűnek gondolom, hiszen újszerű módon ágyazza be az Erdély-féle montázselméletet a bölcseleti hagyományba, és ezt úgy teszi, hogy megpróbálja meghagyni paradoxikus, határon mozgó, aporetikus és montázsszerű természetét.” Az idézet a 2007. január 3-ai keltezésű, Kőhalmi Péter egyetemi szakdolgozatáról írt témavezetői bírálatomból származik. Egy másik, korabeli személyes levelezésből vett idézet azt mutatja, hogy mások is hasonlóképpen vélekedtek Kőhalmi munkájáról. Kőhalmi Péter a 2007-es Országos Tudományos Diákköri versenyről írta, hogy „beszélgettem K.A.B.-bal [Kovács András Bálint], Tarnayval. Valaki szólt is, hogy már a következő beszédnek kéne mennie, de Turnacker mondta, végre egy jó beszélgetés, ne hagyjuk abba.” (Kőhalmi Péter a 2007-es OTDK-n második helyet szerzett Erdély Miklós montázselméletéről írt pályaművével.)

Abban a szerencsés helyzetben vagyok tehát, hogy témavezetőjeként tanúja voltam annak, hogyan kezdte tudományos pályáját és Erdéllyel való első tanulmányi szintű találkozását a szóban forgó Erdély-monográfia szerzője.

Helikon 71 (2025) 2
DOI: 10.57226/Hel.2025.2.9

Kőhalmi több, a magyar neoavantgárd témájában publikáló, részben azóta szintén tudományos pályát befutó társával (Tóth Zoltán Jánossal, Kérchy Verával, Kolozsi Orsolyával, Békési Izabellával) együtt látogatta a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészkarán meghirdetett, Erdély Miklós műveit tematizáló egyetemi szemináriumaimat. Ez volt az az időszak, ami előtt közvetlenül (2004-ben) Deréky Pállal, a Bécsi Egyetemen dolgozó avantgárd-kutatóval együtt szerkesztett tanulmánykötetünk megjelent (*Né/ma. Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*). Az *első happening* című ott közölt tanulmányom, annak főbb állításai és szakirodalma szolgált a neoavantgárdról szóló szemináriumok bázisául, olyan hívószavakkal, mint allegória és szimbólum, szerves és szervetlen műalkotás, esztétika és etika, klasszikus és avantgárd, ontológia és episztemológia, valamint Erdély Miklós fogalmi arzenálja, mint (neo) avantgárd montázs, jelentéskioltás, montázsgesztus, állapotkommunikáció. Én megközelítőleg tíz évvel ezt az időszakot megelőzően az SZTE (akkor még József Attila Tudományegyetem) irodalom szakos hallgatójaként a kilencvenes évek első felében találkoztam Erdély Miklós műveivel, emlékeim szerint az *Ásványgyapottal* és a *Marly tézisekkel*, a *Posztmagyar*-kurzussorozat keretében órát adó Németh Gábor jóvoltából. Ettől fogva írtam Erdély Miklós műveiről tanulmányokat és egy doktori értekezést, majd 2016-ban egy kismonográfiát (*Tükör a sötétséghez*), ez utóbbit Erdély egyetlen verseskötetéről. Kőhalmi Péter útja pedig a korai Erdély-szemináriumoktól át vezetett egészen a 2022-ben publikált *Erdély Miklós* című monográfiáig. A szerző közben 2016-ban megvédte az SZTE-n *Testet öltött gondolatok: Erdély Miklós, konceptuális művészet, pop art* című irodalomtudományi doktori értekezését, és ugyanott 2017-ben *Erdély Miklós montázs-teóriája a bölcséleti hagyomány tükrében* című filozófiai doktori értekezését – más tanulmányaival együtt mindkét doktori értekezése alapként szolgált a monográfiájához. Fontosnak tartottam ennyit leírni a közös történetből, hogy láthatóvá tegyem a személyes érintettségemet.

Erdély „után”, aki a nullponton áll mint saját életművének elemzője, az első értelmezői generáció a megértés és rekonstrukció munkáját végezte, értelmező szövegekben, interjúkban és sokszor materiálisan is, ha a kiállítási és filmrekonstrukciókat tekintjük: Beke László és Perneczky Géza, akik a hatvanas évektől, Szőke Annamária, Peternák Miklós és mások, akik hetvenes évek végétől, a nyolcvanas években voltak Erdély kortársai. A második generáció a 90-es évek közepén indult (Havasréti József, Hornyik Sándor, Müllner András, illetve Szentjóby-kutatásain keresztül Kürti Emese stb.): ők az Erdély életművére irányuló alkotásesztétikai, műfaji és művészettörténeti

keretezésen túl a megértés hermeneutikai kiszélesítésében voltak érdekeltek, a kép(kritika)i fordulatba ágyazásban, a diszkurzív kritikai elemzésben, új kontextusok feltárásában. Ekkor fogalmazódott meg az Erdély-rekonstrukció helyett az Erdély-*dekonstrukció*, avagy az Erdély-féle *esztétikai ideológia kritikája*, annak tematizálása tehát, hogy egyrészt az egymást kizáró bölcseleti és művészettörténeti hagyományok az életműben miképpen lépnek egymással megtermékenyítő, dialektikus, kritikus és montázszerű viszonyba, illetve milyen retorikai törekvések azonosíthatók Erdély diszkurzív munkáiban arra nézve, hogy biztosítsa önnön művészi és saját művei eredetiségét. A harmadik generáció szintézisalkotó munkáját Kőhalmi monográfiájának köszönhetjük, ami az Erdélyről szóló eddigi legátfogóbb munka.

Az explicit módon monografikus igényű mű kumulatív-kompilatív, amennyiben, ha némely vonatkozásban szelektíven is, de mégiscsak összegzi az Erdélyről megalkotott tudást; ekphrasztikus, amennyiben képi illusztrációk hiányában leírja a műveket; és elemző, amennyiben mélységi (filológiai, életrajzi, művészettörténeti, filozófiai és elméleti) kommentárokkal látja el az életművet. Az egyes művek értelmezésekor izgalmas módon az életmű *mise en abyme*-jait, allegóriáit látja bennük, erre sok példát találunk a könyvben. Nagy erénye, hogy az életművet elhelyezi az európai és a távol-keleti, lételméletéről és megismerésről szóló filozófiai és esztétikai hagyomány kontextusában, bár ebben már megelőző kutatásokra támaszkodhat, kezdve magától Erdélytől. Úgy látom, hogy a monográfia, az utolsó mintegy nyolcvan oldal történeti és politika kontextualizálásától eltekintve, alapvetően filozófiai: tárgyát a tágan értett bölcseleti hagyományba ágyazza bele, amely hagyományba a filozófia, a filmelmélet és a művészettörténet mellett a 20. századi természettudomány képviselőinek a művei is beletartoznak. Ebben a monográfus követi és kiteljesíti az Erdély-recepció az irányú törekvését, hogy Erdély olvasmányait, olvasmányélményeit rekonstruálja és analógiákat állítson, ezzel pedig főszereplőjéről átfogó és interdiszciplináris alapú mentális képet alkosson, olyan, Erdély számára központi fogalmak segítségével, mint a komplementaritás elve (Bohr), a bizsziáció (Koestler), a divergens gondolkodás (Guilford), a montázs, a koan, a preszókratikus paradoxon és a kvantummechanikai felismerések, az olyan neoavantgárd műfajok és irányzatok elősorolásával, mint a koncept art, a happening, a pop, valamint a diszkurzív Erdély Miklós-i életmű olyan elemző (és tegyük hozzá, legalább annyira misztikus) kategóriáinak tematizálásával, mint a jelentéskioltás, az állapotkommunikáció, a montázsgesztus stb.

A monográfia első száz oldalán a szerző bevezeti az olvasót abba a kreatív és/vagy retorikusan polifonikus vagy kettős beszédbe, amit Erdély Mik-

lós szövegeiben azonosít, mégpedig az európai modern filozófiai hagyomány két nagy tendenciájaként, kantiként és hegeliként, episztemológiaként (kategorikusként) és ontológiaként. A bevezetés nemcsak az „Erdélybe” történő bevezetést jelenti, hanem filozófiai bevezetést is a két áramba és azok feszültségteljes mozgásába, ami aztán a diszkurzív kettős kötést vagy polifóniát eredményezi az erdélyi életműben. A valóság emberi fogalmakkal történő megismerésének a kérdéséről van szó, az autentikus (ez esetben) filmnyelvi reprezentáció lehetőségeiről, és hogy lehet-e egyszerre két vasat tartani a tűzben, a nyelv- vagy montázsvasat és a valóságvasat. Erdély a szövegeiben nem sok helyen tesz említést Hegelről vagy Kantról, de valóban jól azonosítható módon alkalmazza a hozzájuk társítható fogalmakat, mint például megszüntetve megőrzés (*A filmről*, 150.), az ellentétek megszűnése (uo. 151.), szellem (uo. 152.), dialektikus egység (uo. 157.), vagy a kanti kategóriákra félreérthetetlenül utaló kategorikus költészet, és annak egyik darabja, a *Dirac a mozipénztár előtt*. Ebben a fejezetben a klasszikus német filozófia képviselőinek „agónijába” a nagy filmes montázs elmélet-írók is beszállnak, és ugyanazt a küzdelmet folytatják a filmnyelv és a valóság viszonyáról, mint a filozófusok (Kulesov, Eisenstein, Bazin, Bódy Gábor). A fejezet a filozófiai és filmelméleti vitákat Erdély szövegeivel állítja párhuzamba (legelsősorban is az 1966-ban megjelent *Montázs-éhséggel*), illetve Erdély-filmek elemzésével illusztrálja (korai montázsfilmek, *Partita*, *Álommásolatok*, *Verzió*, *Vonatút*). Ezt a részt követi az ideológiakritikáról szóló alfejezet, ahol a „klasszikus” németek átadják a helyet a „modern” németeknek (Heidegger, Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse), mindezt azért, hogy a szerző összekösse a klasszikusok által tematizált ontológiai kihívást a modern kultúripar közegében rendelkezésre álló lehetőségekkel az autentikus valóság megismerését illetően. Ebbe a filozófiai és társadalomkritikai kontextusba ágyazza bele az ideológiakritikus Erdélyt, akinek a szubverzív munkássága egyaránt irányult mindkét rendszer ellen, ahogy magamnak Lyotard-i metaforákkal lefordítottam, a „párt” és a „piac” ellen is, sőt, azokon túl, az emberi gondolkodást fundamentálisan meghatározó kizárt harmadik elve ellen. Az európai bölcseleti hagyomány kolosszális gondolatokkal teli drámai küzdőterére, amit a monográfus az életműben mint egyfajta hologramban azonosít, a 20. századi természettudományi diskurzus alakjában új szereplőt léptet be a rendező Erdély Miklós. Az új és győztes szereplő a 20. századi természettudomány lesz, pontosabban a modern fizika, még pontosabban a modern fizikusok által beszélt metaforikus nyelv. Erdély tulajdonképpen ezt a természettudományos katakretikus nyelvet illusztrálja műveiben és dicsóíti paradoxikus filmszemio-

tikai tanulmányaiban, mint olyan megoldást, amely gyógyír lehet a megismerés apóriáira, a művészi kommunikációt érő kihívásokra és a meggyötört emberi tudat fentiekből fakadó traumáira. Tegyük hozzá, Erdély szövegeiben és műveiben a nyugati természettudományos gondolkodás a keleti filozófiával lép szövetségre, hogy végső győzelemre vigyék az utópiát a szabadság és a szépség jegyében.

A „Mégis, hová tegyük Erdély Miklóst?” kérdés, ami az Erdély-kultusszal egyidőben fogalmazódott meg és tért vissza folyamatosan az eltelt negyven évben, a könyvben egy olyan fejezet címe, amely néhány oldal erejéig új szereplőket von be az „Erdély-drámába”. Itt érkeznek meg a franciák: Saussure, Foucault, Derrida, Barthes, Lévi-Strauss, és velük a fókuszált strukturalista-posztstrukturalista, (poszt)szemiotikai problémakör. A rövid fejezet végén az olvasó megint találkozik a könyvben is, és általában a recepcióban újra és újra visszatérő fordulattal Erdély „megragadhatatlanságáról”. A monográfia következő hosszabb fejezetében a fent említett „szövetségesekről” (saját kifejezésem), a természettudományos (kvantummechanikai) és a keleti filozófiai (zenbuddhista) alternatívákról olvashatunk mélységi elemzéseket általában és az életmű kontextusában. Itt kerül sor azoknak a műveknek és tevékenységeknek a szoros elemzésére, amelyek Erdély intenciója szerint mintegy illusztrációul szolgálnának a kvantummechanikai felfedezésekhez, a relativitáselmélethez, a Heisenberg-féle határozatlansági elvhez, a Gödel-tételhez, a megfigyelő és a megfigyelt, az alany és az állítmány szétválaszthatatlanságának elvéhez stb. A keleti filozófiák közül pedig a zen-buddhizmustól érkezik inspiráció a koannak nevezett filozófiai-irodalmi műfaj alakjában, a „belátás” elősegítésére. Ez az a fejezet, amelyben a leginkább együtt-egyben látjuk az Erdély-műveket mint individuális alkotásokat Erdély csoportban kifejtett (leginkább pedagógiai) tevékenységével. Elsősorban e tevékenység következtében alakul ki róla a neoavantgárd mester toposza, de fontos hangsúlyozni, ha már fent eszmei szövetségesekről esett szó, hogy a hatvanas évek szűkebb baráti és művészi kapcsolatain túl a hetvenes-nyolcvanas évek már a tanítványokkal közös akciókról (is) szólnak, az Erdély-féle művészi alkotói habitus szövetségesi csoportokban való újrateremtéséről. Ez véleményem szerint egy pragmatikus holisztikusság, Kádár-kori önmegvalósítási alternatíva, a művészi „elemnek” montázsszerű viszonyba áll(ít)ása másokkal, az én relativizálása, a szabadság előidézése interperszonális önkkioldások révén (filmforgatások, kreativitási gyakorlatok, közös akciók és kiállítások, kiállításmegnyitók stb.). A szerző adekvát módon ebbe a fejezetbe illeszti be a kreativitás pszichológiáját, amely mint pedagógiai kiindulópont meghatározó volt Erdély életének

ebben a szakaszában: „A csillapíthatatlan interdiszciplináris magatartás szemléletében szorosan együtt jár a kreativitás igényével mint a függetlenségre törekvő, rugalmas, többsíkú gondolkodással, az újra, az ismeretlenre való felkészítéssel. Pedagógiai munkássága a legtágabban vett interdiszciplináris szemlélettel teremti meg a közegét a művészet és az egymástól is elszeparált tudományterületek közötti dinamikus viszony kibomlásának; s ami számára igazán fontos, az egymástól távoli fakkokban [sic] lévő gondolatok összeütöztetésének, akár paradoxonokká sűrűsödésének, vagy montázssá összeállva a jelentéskioltság előkészítésének. Ezzel pedig Erdély pedagógiai munkássága elválaszthatatlanul fonódik egybe a szintúgy ezer gyökérből táplálkozó, szakadatlanul megújuló, paradoxikus életművével.” (198–199.)

A könyv utolsó előtti két nagyobb fejezete az Erdély (ha lehet így nevezni) művészetfilozófiájában központi helyet elfoglaló *semmi* kategóriáját elemzi az elősorolt művek segítségével. A „helyet elfoglaló semmi” már rávilágít a kifejezés határaitra. Természetesen az egyik és legfontosabb ilyen mű a művészi vagy költői kiáltványként azonosított *Marly tézisek* című szöveg, amely a *Semmi felé* című fejezet tárgya. A *Marly tézisek*ben az érdek nélküli tetszés kanti esztétikai autonómiai fordulatát látjuk megfogalmazódni egy (neo)avantgárd kvázi szemiotikai kiáltvány formájában. Bár a paradoxikus mű értelmezéséhez a Ludwig Wittgenstein-féle nyelvfilozófia és a Joseph Kosuth-féle konceptualizmus szolgál biztató kontextusként, a fejezet végére újra oda konkludál a gondolatmenet, hogy „valami olyat szeretnénk élesen fixálni, aminek az alaptermészete az, hogy kimerevíthetetlen, hogy besorolhatatlan [...] a tézisek a művészettörténeti rekonstrukciók kategóriáit szétfeszítve a művészet minden külsődleges értelmezési kényszertől mentes autonómiájára irányítják a tekintetet.” (253.) A *Semmi felől* című fejezet pedig hasonló céllal, de már az említett *semmi* helyén keletkező lehetőségekre koncentrálnak, amelyek „nem ellenpontosítani, hanem kibontani szeretnék a »semmi dinamikáját«”. (257.) Teljességgel elfogadható és belátható a monográfus autonómiára utaló következtetése, ami viszont nehézséget okoz az olvasónak, hogy nem igazán tudja megkülönböztetni a szerző szövegét az Erdély Miklós-féle esztétikai ideológiától, az „alanyt” a „tárgyától”, az autonómia lehetőségeinek elemzőjét az autonómia bálványozójától – bár lehet, hogy éppen ez volt a terv és a cél. Ahogy a szerző írja: „Ahová pedig mindezzel el akartam jutni: a konceptuális művészet és annak analitikus beállítottsága Erdély Miklós esetében önmagából kiszédítve végül mégiscsak klasszikus idealista törekvések elérésének lehet a záloga. A *Marly tézisek* analitikus filozófián alapul, viszont oly módon, hogy Erdély az értelmezés terepének Kosuth-féle határain túlra mutat. A konceptuális művé-

szet Joseph Kosuth általi behatároló központi tendenciájából Erdély kifelé tekint. S a nyelvi-logikai térből való paradoxikus kilépések adják a lehetőséget annak, hogy a műalkotást végül mégis az igazság, a szépség és a szabadság új erőre kapó, az ürességig letisztult, klasszikus, kontinentális fogalmaival határozza meg.” Érdekes ellentmondás magában az elemző gondolatmenetben, hogy a klasszikus esztétikai formalizmus ideologikus behatároltságát elutasító konceptualizmus itt olyan behatárolt területként értelmeződik, ami gátolja a gondolatot, aminek ezért ki kell törnie a konceptualizmusból, mégpedig a klasszikus német idealizmust idéző fogalmak révén – és ez a monográfus retorikájában az erdélyi gondolat erénye. Így válik a Marly tézisek „a konceptuális művészet izzó, briliáns darabjává”. (224.) Ez a kitörés vagy „fordulat” az életmű szövegeiben a fent említett *mana* fogalmak révén történik, amelyek az Erdély-féle *mana*-szótárt alkotják. Ezek egyrészt saját találmányok, módszertani és tudományos felhangokkal (montázsgeisztus, állapotkommunikáció, jelentéskioltás), másrészt kölcsönvett klasszikus (művészet)filozófiai fogalmak (szabadság, szépség, utópia). A monográfia végül is ennek a *mana*-szótárnak vagy brikoláznak a genealogikus elemzését végzi el a maga nagyon akkurátus módján, és ami az elemzését végigkíséri, az az, hogy névértéken veszi a fogalmak működését, így magát a szerzői intenciót, ami a fogalmakba vetett bizalmat jelenti. Újra egy metafora a határok közül történő kitörésre, itt szétfeszítés alakban: „A tézisek a művészettörténeti rekonstrukciók kategóriáit szétfeszítve a művészet minden külsődleges értelmezési kényszertől mentes autonómiájára irányítják a tekintetet.” (253.) Talán semmi más nem igazolja jobban a *mana*-szótár föld felett lebegését, a sulykolt autonómia ürességét, vagy (a szerző visszatérő kultikus megfogalmazásával élve) a művek való világból történő „kiszédülésének” lehetetlenségét, mint az utolsó fejezet, amely Erdély Miklós és Szentjóby Tamás művészi és baráti viszonyát, közös tevékenységét tárgyalja. Ez a fejezet a két alkotó műveinek kulturális és politikai kontextusát mutatja be, és ezzel egyrészt azt sugallja, hogy az Erdély Miklós-ról szóló monográfiának szerves részét kell, hogy képezze Szentjóby mint társalkotó. Valóban, ez a produktív viszony olyannyira meghatározta az erdélyi életművet, vagy legalábbis annak egy szakaszát, hogy indokoltnak tűnik a szerzői döntés. Másrészt ebben a fejezetben tűnik elő igazán a kontextusokba való beágyazás révén, hogy a szabadságnak milyen határai vannak, és nem csak politikai értelemben. A *Marly tézisek* szerzője szinte ironikus fényben tűnik fel előttünk, amikor értetlenkedik azon, hogy Aczél György miért nem érti *A szelídség medencéje* című installációt, hiszen az éppen nem provokáció, hanem hommage a szocialista Magyarország vezetői felé. A monográfus az

ideológiai (avantgárd-klasszikus) montázsszerűségből fakadó paradoxonokat detektálja Erdély fogalmi műveiben, de azon túl talán azt is láthatjuk, hogy ebben az életműben milyen radikálisan elvált a konkrét művek konkrét és rendkívül célzatos „beszéde” a jelentéskioltáshoz fűzött vérmes reményektől és az ebből fakadó szabadság- és szépségutópiától.

Úgy látom, Kőhalmi monográfiájában szintetizáló módon folytatja az Erdély-recepció, az Erdély-kortársak és az Erdélyt követő nemzedékek értelmezői hagyományát. Nemcsak újraéleszti az Erdély munkásságát jellemző alapvető, az ontologizáló hajlam és a *montázsnyelv* közt feszülő dialektikus ellentmondást, hanem az európai bölcséleti hagyomány német filozófiai ágának nagy alakjaival, a 20. századi kritikai társadalomelmélettel, a kvantummechanikai belátásokkal és a keleti filozófiákkal kibővíti újra is játssza, nagyra tágítva az értelmezés kontextusát. Bár a kultikus felhangok az Erdély-monográfia retorikájától sem állnak távol, sőt alapvető nyomot hagynak a szövegen, Kőhalmi filológiai alapossága és harmadik generációs „ártatlansága”, „unoka”-volta megmenti őt azoktól a konfliktusoktól, amelyekbe minden új értelmezői generáció óhatatlanul beletéved, főleg egy olyan huszadik századi jelenség esetében, mint az eredetiség és az új bűvöletében élő (neo) avantgárd, melynek aktorai bőszen védik önnön, utólagos értelmezések által megsértve érzett eredetiségüket. Talán az is védelmet jelent az *Erdély Miklós* szerzője számára, hogy már előre és pragmatikusan leszögezi, tartózkodni fog az „erőszakos szétolvasástól”, és megpróbál azokra a szövegekre hagyatkozni, amelyeket számára tárgya, az Erdély Miklós-i életmű felkínál. Ez betarthatatlan ígéret, és mint a fentiekből már kiderült, Kőhalmi szerencsére nem is tartja be, erről a hatalmas szakirodalom tanúskodik, amelynek segítségével értelmezni próbálja tárgyát. Talán a szintetizáló igénynek köszönhető, hogy tulajdonképpen kevés kivételtől eltekintve nem áll bele vitákba, nem bocsátkozik olvasatokkal dialógusba, jószerivel csak felsorolja az éppen tárgyalt Erdély-művet elemző szakirodalmat fél-, egy-, sőt kétoldalasra táguló lábjegyzeteiben, vagy maximum röviden kommentálja azokat. A túlsorduló lábjegyzetek praktikus pozitív sajátossága, hogy mindegyik külön-külön is szakirodalmi bibliográfiaként működik; negatív hatásuk, hogy a hatalmas lábjegyzetekben egymás mellé rendelt végtelen számú szakirodalom elemei elvesztik egyediségüket a sokaságban, elmosódnak a különböző álláspontok, egyedi értelmezői meglátások, és ami marad, az Kőhalmi „Erdélye”. (Extrém példa, és talán nem csak személyesnek mondható hiányérzetem, hogy bár mintegy „kötelező” bibliográfiai tételként megjelenik a kötet végi szakirodalomjegyzékben, de az Erdély költészetéről 2016-ban született monográfiára nem

történik hivatkozás a törzsszövegben.) Az Erdély-értelmezőktől származó idézetek, analitikus olvasataik, a velük folytatott párbeszéd és viták, a nézeteltérések kirajzolása helyett így az izgalmat az olvasó számára a szerző saját értelmezései jelentik, melyek sok esetben egyediek és eredetiek, más esetekben az erdélyi életművel kapcsolatban felhalmozott tudást a fent leírt módon görgetik tovább. Kőhalmi, amennyire meg tudom ítélni, kevés kivételtől eltekintve majdnem mindent elolvasott, amit Erdély Miklóssal kapcsolatban a kézirat lezárásáig írtak. Ez a szövegtörzs pedig hatalmas, és megkockáztatom, hogy nem írtak egyetlen magyar neoavantgárd alkotóról sem annyit, mint Erdélyről. Ez már Kőhalmi monográfiájának megszületése előtt is igaz volt, de most már megvan a monográfia is, és ezzel az elmúlt negyven évben folyamatosan visszatérő kritika alapját vesztette. Ugyanis a hatalmas Erdély-szakirodalommal csak az a kultuszba csomagolt fenséges hatásizony vetekedett, melyet Erdély életművének értelmezői éreztek, és ami olyannyira hipnotizálta őket, hogy nem tudtak összegző művet írni. Mindez a közönséget újra és újra arra a poszttraumatikusan ismétlődő és katatón kérdésre ösztönözte, hogy „mikor lesz már végre Erdély-monográfia?”. (A kérdés azért más formában tovább él, ennek fűltanúja voltam, amikor megvásároltam a könyvet. Egy érdeklődő azt kérdezte a szerzőtől, hol van a katalógus, mikor jelenik már meg. Aprópó, műtárgylistaként is funkcionálhatott volna a könyv, ha egy műcím-mutatót illesztenek a végére.)

Kőhalmi elkerüli a lineáris életelbeszélés csapdáit, és az életmű komplexitását azzal a módszerrel érzékelteti, hogy az időben oda-vissza jár, és kapcsolatokat hoz létre művek és kontextusok között. Ez feltétlenül adekvát módszer Erdély montírozó, interdiszciplináris, holisztikus igényű, (ön)kioltást suggeráló, befogadóját kreatív állapotba helyezni kívánó életművének elbeszélője részéről. Ugyanakkor ezzel a módszerrel valamennyire takarásba helyezhetők azok lyukak, amelyek bizonyos részletek kihagyásával keletkeznek. Például miközben a szerző Erdély diszkurzív (ön)értelmező szövegeiből megalkotott egy számára fontos kanonikus hivatkozási halmazt, ez erős redukció eredményeként jön létre. Hasonlóképpen, miközben Erdély neoavantgárd költészetének egyes darabjait beleszövi a nagy egészbe, a költői szövegek nagy többségét csak említi, vagy még azt sem. A költészethez hasonlóan minimálisan tárgyalódik Erdély utolsó filmje, a *Tavaszi kivégzés* is. Azonban ami számomra talán leginkább hiányzik, az a kommentárokon és magyarázatokon túli kritikus kérdésfeltevés, akár a recepcióval, akár Erdéllyel kapcsolatban. Például Kőhalmi elfogadja Erdély magyarázatát, hogy a 20. századi természettudományok, azon belül is a fizika, pontosabban a fizikusok könyvei megújítják a mű-

vészetet, amire a művészet maga nem képes, és így a természettudományi beszéd „morálisan magasabb rendű”. Kőhalmi hosszú lábjegyzetekben el is magyarázza ezeket az új természettudományi belátásokat az olvasó számára, de arra nem kérdez rá, hogy vajon mi az oka, hogy Erdély ezt a morális magasabbrendűséget ilyen megrögzötten állítja. Más szóval, miért fordul Erdély Miklós természettudományi metaforákhoz, azon túl, amit Erdélytől magától erről tudunk? Miért materializálja azokat a műveiben és csodálja azokat eszéiben, miért illusztrálja saját ekphrasziszokkal az eredetileg is ekphrasztikus allegóriákat? Mi a viszony kép és szöveg között ebben az életműben, hogyan támogatják egymást, vagy éppen miképpen szubverzívek? Erdély fogalmi életműve esetében egy kompakt esztétikai ideológiával van dolgunk, és meglátásom szerint ezt illetően az elemzőnek a konstatáláson túl van/lehet további munkája. Az esztétikai ideológia kifejezés egy avantgárd alkotó esetében erőteljes paradoxon, de Erdély *metafizikus fizikusként, esztéta avantgárdként* következetesen építette a sajátját. Ugyanígy, hiányzik a szubverzív rákérdezés az Erdély-féle orientalizmusra, amit a monográfia főhőse olyan szerzőktől vesz át, mint Roland Barthes. Vajon amikor a részekre szabdaló nyugati nyelv alternatíváját a holisztikus keleti filozófiában és művészetben kereső tekintet távolról és mediális közvetítésen keresztül nézi egy indiai táncosnő fejének finom mozgását, a távolság nem homályosítja-e el a látását? Ez a homály lenne a nyugati bölcsész-szemüveg kolonizáló és misztifikáló orientalizmusának a homálya. Erdély *egészséget* vízionál és szuggerál az indiai táncosnő alakjába, miközben az egész iránti univerzális vágyának nincs köze az alapvetően narratív indiai tánchoz, amelyben rendkívül kötött lokális konvenciók szerint, mondhatni teljes szabadsághiányban értelmezik a mozdulatokat. Mindez nem azt jelenti, hogy Erdély „téved”, pusztán annyit, hogy kevésbé kreatív, mint inkább konvencionális módon kisajátító. Ennyiben viszont a róla alkotott összképhez hozzátartozik saját gyártmányú avantgárd utópiájának a magyarázata is, a transzcendenciára irányuló erős olvasatok ideologikus természetének megvilágítása. Különösen, ha ez az orientalizmus egy cigány nő alakjában materializálódott egy Erdély-akcióban, Erdély barátjának, Lakatos Menyhértnek Anka nevű lányában.

Vagy egy harmadik téma, ami szintúgy az életmű és a recepció azon vakfoltjára világíthatna rá, hogy a kreatív avantgárd emberi tudat minden misztikus jelentéskioltó tendencia ellenére, vagy éppen ezek által hogyan dicsőül meg az erdélyi életműben, és milyen titkos és paradox szálakon kapcsolódik ez az elmélet a kor hivatalos marxista esztétikai ideológiájához, illetve annak központi fogalmához, a humanizmushoz („a tiszta gondolat esztétikai érté-

kei”, ami „bennünk a legemberibb”, 217., vagy a *Partita* „gyönyörű emberi allegóriája”, 50.). Erdély szabadságról és szépségről szóló utópikus „tudati” tézisei véleményem szerint „önkioltódnak” (?) a műveiben hangsúlyosan realizálódó, kafkai *nem-emberiről* tett állításai által. Erdély Miklós szuggesztív módon oltotta bele az avantgárdba a szabadság és szépség romantikus ikerfogalmait, és ennek a szuggesztiónak a hatása alatt áll az *Erdély Miklós* című monográfia is. Az olvasónak talán azért alakul ki ez az érzése, mert a könyvben több helyen egyszerre kongeniális és retorikus módon összemosódik a monográfus szólama „tárgyának” szolamával, és eltűnik a különbség: „Ekkor érkezhet el az »állapotkommunikáció«, az emocionális »megértés« esztétikailag kiemelt lehetősége egy távoli, még ismeretlen, de már mindig körülötünk lévő utópikus térben: a jelentés feszélyező héját már levedlett jelölők csupasz terében. Ott, ahol talán már a szabadság fuvallatát is érezzük.” (92.) *Quod erat demonstrandum*, ez talán maga az új, Erdély-féle neoavantgárd fizika monográfiája: a „tárgy” kitágul, és fekete lyukként magába szippantja a beszélőt. Az írásban létrejövő különbség eltűnik, és már csak a *mono-* marad, *graphos* nélkül. Ezt támasztja alá az a szimpatikus és önreflexív módon visszatérő fordulat a könyvben, hogy „Erdély” (a személyiség, az életmű, az egyes művek) nem ragadható meg, mert montázsszerűen és komplementer módon összetett, és minden *elemében* a határozatlansági reláció jellemzi. „Minden elemében” – értsd ez alatt azokat is, akik írnak róla.

KÖNYVEK

FÖLDES Györgyi
foldes.gyorgyi@abtk.hu
ORCID: 0000-0002-2604-5800

David CROWLEY és Daniel MUZYCZUK, szerk.
Notatki z podziemia / Notes from the Underground. Art and Alternative Music in Eastern Europe (1968–1994). Łódź: Muzeum Sztuki – London: Koenig Books, 2016. 468.

A főcím – szó szerint: ’feljegyzések a föld alól’ vagy ’feljegyzések az undergroundból’ – eleve telitalálat, hiszen lengyelül és angolul is Dosztojevszkij *Feljegyzések az egérlyukból* című regényét idézi meg: márpedig annak egyik fő témája, tétje éppen a művészet társadalmi pozíciójának firtatása. Remek elnevezés egy hatalmas underground-kiállítás és az ennek apropóján készült kötet számára – az eredeti tárlatot 2016 őszén nyitották meg Łódź-ban, a Muzeum Sztukiban, majd 2018-ban átszállították Berlinbe. A kétnyelvű könyv ugyanakkor nem csak kótetkatalógus, lényegesen több annál, hiszen a kurátorok (David Crowley, Daniel Muzyczuk) több komoly, komparatistikai szemléletű, az egész kelet-közép-európai régió underground jelenségeit lefedő tanulmányt közölnek benne hol együtt, hol külön, majd ezt a monográfia terjedelmű tudományos igényű blokkot követik még szócikkek művészekről, előadókról, együttesekről, csoportokról, valamint forrásanyagok is. Igaz, mindezt látványos és színes képanyaggal prezentálják a szerzők, amely alapján világos, hogy a kiállított anyag rendkívül gazdag, a design pedig kifejezetten izgalmas volt, a kurátorok és látványtervezők kifogástalan érzékkel rakták össze az egyszerre retró, mégis nagyon mai tereket, színeket, tárgyakat.

A kurátorok koncepciója szerint az 1950-es, 1960-as évektől, az enyhülés éveitől kezdve a szocialista térség országaiban kialakul egy sajátos, ’földalatti’, underground, ellenkulturális művészeti tér, ahol alapvetően kívülállásra és transz-

gresszivitásra törekvő képzőművészek, zenészek, együttesek, divattervezők, egyéb alkotók dolgoztak. Tevékenységük néha a második nyilvánosság-hoz tartozott, illegitimitásba szorult, máskor viszont – a hivatalos, pártállami támogatású művészethez, kultúrához, illetve a második nyilvánossághoz képest – a kettő közötti részen, a szürke zónában működött egy harmadik nyilvánosságban: olykor ugyanis a hivatalos fórumokat, helyszíneket (klubokat, szórakozóhelyeket, a periférián elhelyezkedő művelődési házakat) is igénybe vették tevékenységükhöz – hogy aztán néha mégis kizáródjanak belőle, a hatalom betiltassa őket. A szerzőpáros más és más szempontrendszerű, de minden esetben transzkulturális jellegű elemzéseiben hatalmas teret fed le: geográfiai értelemben is, valamint óriási intermediális anyagot és szereplőgárdát, sokféle irányzatot, trendet is mozgatnak. (Zenei értelemben például találhatunk a könyvben free jazz és rock, punk, poszt-punk, new wave és „alternatív” előadók is, de a többi művészeti ágat tekintve is ugyanilyen változatos a paletta.) Crowley és Muzyczuk munkája mögött jól látszik, hogy milyen nagyívű és -volumenű kutatást végeztek, s persze az is, hogy rendszeresen konzultáltak orosz, német, lengyel, horvát, szerb, szlovén, litván, magyar stb. kollégákkal, szakértőkkel, intézményekkel, tőlük kérve kiállítási anyagokat, filmeket, zenéket, dokumentációt, szakirodalmat is. A közösen írt terjedelmes koncepciótanulmány után négy hosszabb írást olvashatunk a két szerzőtől: Daniel Muzyczuk jegyzi – hogy csak az angol címetek jelezzük, illetve magyar fordításukat – a *Hues of Independence (A függetlenség árnyalatai)* és a *New Tribalism against the New Man (Új törzsiség az új emberrel szemben)*, David Crowley pedig a *Scenes of Improvisation (Improvizációs jelenetek)* és a *The People of the Future (A jövő emberei)* című tanulmányokat.

A *Hues of Independence (A függetlenség árnyalatai)* éppen a fent vázolt „harmadik nyilvánosság”-fogalmat mutatja be, ennek lehetőségeit, te-

Helikon 71 (2025) 2
DOI: 10.57226/Hel.2025.2.10

reit, helyszíneit, de persze azt is, hogy más esetekben hogyan kellett kijátszani a cenzúrát, „kulturális csempészként” a határellenőrzéseket, hogyan lehetett létrehozni kalózkiadásokat stb. Ám tekinthetünk erre az aspektusra valamivel absztraktabb értelemben is. A cikk – és talán a könyv – legfontosabb tézise, ezúttal Muzyczuk tollából: „Nem az volt a célom, hogy leírjam az összes körülményt, hanem hogy olyan példákat találjak, amelyek segítségével felülvizsgálhatjuk a kulcsfogalmak értelmezését. De vajon mi bontakozik ki a paradox beszámoló e gyűjteményéből? Mindenekelőtt egy narratíva a liberalizáció különböző dinamikáiról és azoknak a konkrét ellenkulturális praxisokra gyakorolt hatásáról”. (70) A *Scenes of Improvisation (Improvizációs jelenetek)* című fejezetben az előre, írásban rögzített művészet ellenében a rögtönzésen, aktuális jelenléten alapuló alkotásokról esik szó: performanszokról, akciókról, filmekről, vagy akár sajátosan, véletlenszerűen alakuló koncertekről is. A *New Tribalism against the New Man (Új törzsiség az új emberrel szemben)* a kommunista rendszer konstruálta jelen- és jövőképpel szembeni ellenállásnak azt a formáját vázolja fel, amikor a művészek, előadók (például nálunk a VHK) a primitív művészethez, szellemiséghez nyúlnak vissza, legyen szó punkkultúráról vagy törzsi művészetről, sámánizmusról. A *The People of the Future (A jövő emberei)* című tanulmány pedig azt a jelenséget tárgyalja, ahogyan az underground/neoavantgárd alkotók a történeti orosz avantgárdhoz (a konstruktivizmushoz) visszanyúlva hoznak létre a retró és a baloldali jövőépítés keresztmetszetében egy olykor ironikus felhangokkal is rendelkező, illetve sokszor – politikai vagy szexuális értelemben – határátlépő, felragadó művészetet.

A *Profiles and Source Texts (Portrék és forrásszövegek)* című, a könyv legterjedelmesebb részében nem csupán arcképeket olvashatunk, de bemutató jellegű szövegeket is együttesekről, művészeti csoportokról és programokról. A szócikkeket minden esetben válogatott bibliográfiával, a kiállított tárgyak jegyzékével látták el az alkotók. Csak néhány fontos tétel a sok közül: Szergej Kurjohin, Wiktor Gutt, Timur Novikov, Borghesia – és a magyar szereplők: A. E. Bizottság, Galántai György, Király Tamás, Ladik Katalin, Szemző Tibor, Zuzu (Méhes Lóránt) és Vető János. A szerzők többek között leközlik Grandpierre Attila

A punk-zene mint a sámánisztikus népzene újraéledése című programszövegét is, illetve Slavoj Žižek *Introduction to Punk Problemi* című írását, amely a punk lázadást baloldali perspektívából mutatja be, veszi védelmébe.

HELIKON

H. VÉGH KATALIN
hadiknedr@gmail.com
ORCID: 0009-0000-9955-9039

Alekszandr ETKIND. *Szodoma és Psziché: Tanulmányok az Ezüstkör szellemtörténetéről*, fordította PÁLFALVI Lajos. Budapest: MMA Kiadó, 2024. 446.

Alekszandr Etkind (1955–) életművének a magyar kultúra fókuszába helyezését eddig nagyban akadályozta a fordítások hiánya; ezért is jelentős az MMA Kiadó és a fordító, Pálfalvi Lajos vállalkozása, amely elérhetővé tette ezt az esszéketet magyar nyelven.

A pszichológus-irodalmár szerző egy teljesen újszerű nézőpontot alkalmaz az *Ezüstkör* orosz irodalmának elemzéséhez: a szimbolizmus, a posztiszimbolizmus és az avantgárd irodalmi jelenségeit vizsgálva Etkind pszichoanalitikus kritikák sorát alkotja meg, Freud és Jung irodalomról írott esszéihez hasonlóan. A freudi-jungi tanok gyakran tűnnek fel a korszak szövegeinek értelmezésekor (a kultúra mint a szexualitás szublimációja, apagyilkosság, rituális gyilkosság, Ödipusz-komplexus, elfojtott szexuális vágyak megjelenítése, kasztrálás, mazochizmus stb.). Etkind azonban tovább megy a korszak szellemtörténeti jelenségeinek bemutatásánál: az orosz lélek lényegének megragadására tesz kísérletet a kulturális antropológia és a pszichológia eszközeivel. A két fejezetcím (*A szöveg mint élet; Az élet mint szöveg*) a két súlyponti kérdés (irodalom és pszichológia, vagy Etkind szóhasználatával: kultúra és természet) opozícióját jelöli, utalva arra, hogy a szimbolizmus irányzata éppen ezt az opozíciót igyekezett megszüntetni a művészi alkotófolyamatban. Az egyes fejezetek önállóan is értelmezhetőek, de egymásra épülő logikával az *Ezüstkör* irodalmának egyre mélyebb rétegeit fejtik fel.

A szerző elsődleges célja az *Ezüstkör* szellemtörténetének bemutatásán túl ennek a korszaknak

a „deheroizálása”: a korszak romantikus idealizálásától szándékozik megfosztani a kort, és annak kritikái történetét rekonstruálni. A bibliai és görög mitológiai nevekre épülő, tág terű metaforikus cím kitűnően érzékelteti a korszak világképének szélsőségesen polarizálódott voltát, amelyben keveredik a misztikus és az erotikus, a földi és a szellemi.

Az esszéekben számos intertextuális megközelítést is találunk annak bizonyítékeként, hogy a korszak szövegei szoros kölcsönhatásban vannak a megelőző korok szövegeivel. Jó példa erre Alekszandr Blok egy kései prózai művének elemzése. Blok *Catilina* című prózaszövegének az értelmezésekor a szerző rámutat annak ősi, hellén vonatkozásaira, valamint a szöveg intertextuális kapcsolataira Catullus *Attis* című művével. A *Catilina* című mű Etkind szerint Bloknak a forradalomhoz fűződő sajátos viszonyáról ad képet.

Etkind szövegmegközelítéseinek egyik alapvető nézőpontja az orosz misztikus vallási mozgalmaknak (szkopec, hliszt) a szellemtörténeti korszakokra gyakorolt hatása. A szerző számos olyan irodalmi példát idéz, amelyekben akár motívus szinten, akár a szüzsé menetének megszerkesztésében párhuzamot vél felfedezni irodalmi szövegek és a hliszt vallási mozgalom jelenségei (korbácsolás, csonkítás, vérszerződés, vér ivása, Istenanya-kultusz stb.) között: Fjodor Szologub, Andrej Belij, Mihail Kuzmin, Marina Cvetajeva, Alekszandr Blok irodalmi műveit idézi illusztrációként, ezzel bizonyítja ezeknek a hagyományoknak az explicit jelenlétét a korszakban. Külön fejezetben foglalkozik Etkind a *Mese az aranykakasról* című Puskin-mű elemzésével, a mű szkopec olvasatát fogalmazva meg.

Etkind érdeme, hogy a kánon periferiáján helyet foglaló szerző vagy mű is bekerül vizsgálódásainak homlokterébe. Egy másodvonalbeli szerzőnek, a galíciai születésű osztrák Leopold von Sacher-Masochnak (1836–1895) az életművével (pontosabban annak különböző világnézetű interpretációs olvasataival) is foglalkozik, és forradalmian új (pszichoanalitikus) megközelítési módot javasol az olvasatok szintjén: az új társadalmi rend leírását lehetővé tévő eljárásként értelmezi a szexuális viselkedés inverz formáit (a nép gyönyörű és kegyetlen, az értelmiség pedig élvezettel szolgálja ki kínzóját).

Etkind pszichologizáló módszere azokban a fejezetekben a legertermékenyebb, ahol a pszichoanalízis történetének oroszországi elterjedését, illetve az oroszországi emigráns pszichoanalitikusok (Eitingon, Spielrein, Oszipov, Vulf, Rozental, Jermakov) történetét dolgozza fel: Freud oroszokkal és orosz irodalommal foglalkozó munkáit, Jung és Sabine Spielrein kapcsolatát, Lou Andreas-Salome sorsát és személyiségét. Újszerű nézőpontú a Lev Vigotszkij-fejezet is, amelyben Etkind szerint Vigotszkijnak Andrej Belij regényéről, a *Pétervárról* szóló tanulmánya nem annyira irodalmi megállapításaival lep meg minket, hanem azokkal a gondolatokkal, amelyek az *Ezüstkor* antiszemitizmusát érintik. Pszichologizáló módszer érvényesül Vszjevold Ivanov 1930-as években írott regényeinek bemutatásakor is: a *Kreml* és az *U* a bolsevizmus bírálatának allegóriáiként születtek meg, és regénypoétikai szempontból is jelentősek.

Az esszékötet utolsó fejezetében a pszichológus Etkind az *Ezüstkor* irodalmának a homoszexualitáshoz való viszonyát kísérli meg bemutatni, amelyben a központi téma a Rozanov-filozófiában rejlő látens homoszexualitás ténye és annak nabokovi interpretálása.

Etkind pszichoanalitikusi portréi az *Ezüstkor* irodalmának új nézőpontra helyezésével differenciáltabb megközelítést tesznek lehetővé, nemcsak a szakavatott kutatók, hanem a szimbolizmus iránt érdeklődő befogadók számára is. Könyve – hatalmas ismeretanyagával, jól definiált fogalmi rendszerével – kulcsfontosságú mű lehet az *Ezüstkor* irodalmának vizsgálatakor.

HELIKON

TARTALOM

A neoavantgárd (kelet-közép-európai tükrökben)

TANULMÁNYOK

FÖLDES GYÖRGYI:	
A neoavantgárd (kelet-közép-európai tükrökben). Bevezető	195
FENYŐ DÁNIEL:	
„Ki vágtatott még a holnapba így? – Senki!” A történeti avantgárd és a neoavantgárd folytonosságának kérdése	
Kassák Lajos és Tamkó Sirató Károly példáján keresztül	212
AGNIESZKA KARPOWICZ:	
A konceptuális művész archívumában. A neoavantgárd peremén (Fordította: <i>Földes Györgyi</i>)	243
BALÁZS IMRE JÓZSEF:	
Avantgárd-újraértelmezések Vitéz György költészetében	264
ORCSIK ROLAND:	
A mikroutópiák forradalma (A különutas jugoszláv neoavantgádról)	275
KÜRTI EMESE:	
Transzregionális neoavantgárd és reprodukív munka. Ladik Katalin szerepei a jugoszláviai és a magyarországi hegemón maszkulinitásban	292
LADÁNYI ISTVÁN:	
Szombathy Bálint kézjegye az <i>Új Symposion</i> neoavantgárd arculatán (1971–1972)	308
HAVASRÉTI JÓZSEF:	
A montázs mint ürügy. Erdély Miklós reflexiói Bálint Endre fotómontázsainak apropóján	322

MŰHELYVITA

MÜLLNER ANDRÁS:	
Egy hatás alatt álló mű. Recenzió Kőhalmi Péter <i>Erdély Miklós</i> című könyvéről	345

KÖNYVEK

FÖLDES GYÖRGYI:

David CROWLEY és Daniel MUZYCZUK, szerk. *Notatki z podziemia / Notes from the Underground*. Łódź: Muzeum Sztuki – London: Koenig Books, 2016. 468.

356

H. VÉGH KATALIN:

Alekszandr ETKIND. *Szodoma és Psziché. Tanulmányok az Ezüstkör szellemtörténetéről*. Fordította PÁLFALVI Lajos. Budapest: MMA Kiadó, 2024. 446.

357

CONTENTS

The neo-avant-garde (in the mirror of Central and Eastern Europe)

STUDIES

GYÖRGY FÖLDES:

- The Neo-avant-garde (in the mirror of Central
and Eastern Europe): Introduction 195

DÁNIEL FENYŐ:

- „Who else galloped into the tomorrow like this?
– Nobody!”: The Question of Continuity Between
the Historical Avant-garde and Neo-avant-garde Through
the Example of Lajos Kassák and Károly Tamkó Sirató 212

AGNIESZKA KARPOWICZ:

- In the Archives of the Conceptual Artist: On the Margins
of the Neo-avant-garde (Translated by *Györgyi Földes*) 243

IMRE JÓZSEF BALÁZS:

- Reinterpretations of the Avant-garde in the Poetry
of György Vitéz 264

ROLAND ORCSIK:

- Revolution of Microutopias: On Outsider Yugoslavian
Neo-avant-garde 275

EMESE KÜRTI:

- Transregional Neo-Avant-Garde and Reproductive Work:
Katalin Ladik’s Role in Hegemonic Masculinity
in Yugoslavia and Hungary 292

ISTVÁN LADÁNYI:

- Bálint Szombathy’s Impact on the Neo-avant-garde Image
of the *Új Szimposion* (1971–1972) 308

JÓZSEF HAVASRÉTI:

- The Montage as a Pretext: Reflections by Miklós Erdély
on the Photomontages of Endre Bálint 322

WORKSHOP DEBATE

ANDRÁS MÜLLNER:

A Work under Influence. A Review of the Book *Miklós Erdély*
by Péter Kóhalmi

345

BOOKS

356

SOMMAIRE

La néo-avant-garde (dans le miroir de l'Europe centrale et orientale)

ÉTUDES

GYÖRGYI FÖLDES:

La néo-avant-garde (au miroir de l'Europe centrale et orientale)

Introduction 195

DÁNIEL FENYŐ:

« Qui d'autre a galopé vers le lendemain de cette manière ?

– Personne ! » La question de la continuité de l'avant-garde historique et de la néo-avant-garde à travers les exemples de Lajos Kassák et de Károly Tamkó Sirató.

212

AGNIESZKA KARPOWICZ:

Dans les archives de l'artiste conceptuel. En marge de la néo-avant-garde (Traduit par *Györgyi Földes*)

243

IMRE JÓZSEF BALÁZS:

Réinterprétations de l'avant-garde dans la poésie de György Vitéz

264

ROLAND ORCSIK:

La révolution des micro-utopies (sur la néo-avant-garde yougoslave excentrique)

275

EMESE KÜRTI:

La néo-avantgarde et le travail reproductif. Le rôle de Katalin Ladik dans la masculinité hégémonique en Yougoslavie et en Hongrie

292

ISTVÁN LADÁNYI:

La signature de Bálint Szombathy sur l'image néo-avant-garde de *Új Szimposion* (1971–1972)

308

JÓZSEF HAVASRÉTI:

Le montage comme prétexte. Réflexions de Miklós Erdély sur les photomontages d'Endre Bálint

322

ATELIER-DÉBAT

ANDRÁS MÜLLNER:

Une œuvre influencée. Critique sur *Erdély Miklós*
de Péter Kóhalmi

345

LIVRES

356

HELIKON
IRODALOM- KULTÚRATUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962

Vegyes tartalmú számok

1963

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Budapest, 1962)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai
(Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek
(Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet – tömegkultúra – irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilsztika

1971

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971)

1972

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)

2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede
1973
 1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
- 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
1974
 1. sz. Az AILC kanadai kongresszusa (Montreal, 1973. augusztus 13–19.)
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
- 3 – 4. sz. Modern poétika
1975
 1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa-kutatások
- 3 – 4. sz. Az európai romantika
1976
 1. sz. Szubkultúra és underground
- 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
1977
 1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa (1976. augusztus 12–17.)
Különböző kultúrákban eredő irodalmak kapcsolatai a XX. században
 3. sz. Az AILC VIII., budapesti kongresszusa.
Összehasonlító irodalomtudomány és irodalomelmélet
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda szerepe a kelet-európai népek társadalmi, kulturális és politikai fejlődésében (1777–1848)
Budapest, 1977. szeptember 5–8.
- 1978
 - 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom. Transzgresszív elemzések
 4. sz. Új magyar világirodalom-történet
- 1979
 - 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban
(FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978)
- 1980
 - 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
- 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
1981
 1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek –
A regény fejlődése
- 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
4. sz. Irodalom és felvilágosodás
1982
 1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
- 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

1983

1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
- 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984

1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
- 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?

1985

1. sz. A FILLM budapesti kongresszusa – A polonisztika Magyarországon
- 2 – 4. sz. Az olasz irodalomtudomány napjainkban

1986

- 1 – 2. sz. A műfordítás távlatai
- 3 – 4. sz. Színhagyományok és irodalom a mai Afrikában

1987

- 1 – 3. sz. A posztmodern amerikai irodalom
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd

1988

- 1 – 2. sz. Kanadai irodalmak
- 3 – 4. sz. A stilsztika útjai és lehetőségei

1989

1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. A felvilágosodás és nemzeti fejlődés
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
- 3 – 4. sz. A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezés-kritikája

1990

1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
- 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora

1991

- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
- 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában

1992

1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
- 3 – 4. sz. A Név hatalma

1993

1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
- 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány

1994

- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban

1995

- 1 – 2. sz. Posztszemiotika. A szubjektum-elméletek és a mai irodalomtudomány
3. sz. A stílus diszkurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány

- 1996
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
 - 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 - 4. sz. A posztkoloniális művelődésemélet
- 1997
- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
 - 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
 - 4. sz. A lehetséges világok poétikája
- 1998
- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
 - 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
 - 4. sz. Textológia vagy textológiák?
- 1999
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
 - 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
 - 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány
- 2000
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
 - 3. sz. A korszakok alakzatai
 - 4. sz. (Új) filológia
- 2001
- 1. sz. Változatok a dialógusra
 - 2 – 3. sz. Dante a XX. században
 - 4. sz. Az interpretáció érvényessége
- 2002
- 1 – 2. sz. A *Poétika* újraolvasása
 - 3. sz. Autobiográfia-kutatás
 - 4. sz. A multikulturalizmus esztétikája
- 2003
- 1 – 2. sz. A minimalizmus
 - 3. sz. Mikrotörténetírás
 - 4. sz. Kísérleti irodalom
- 2004
- 1 – 2. sz. Petrarca: hermeneutika és írói személyiség
 - 3. sz. A hipertext
 - 4. sz. Wittgenstein poétikája
- 2005
- 1 – 2. sz. A kritikai kultúrakutatás
 - 3. sz. Régi az újban
 - 4. sz. Vico körei
- 2006
- 1 – 2. sz. Kritikai szubjektivizmus
 - 3. sz. Frege aktualitása
 - 4. sz. Relevancia
- 2007
- 1 – 2. sz. Alteritás, poétika, filozófia
 - 3. sz. Ökokritika
 - 4. sz. Etikái kritika

- 2008
- 1. sz. A második olvasat
 - 2 – 3. sz. A közvetítés poétikája
 - 4. sz. Az autonómia új esélyei
- 2009
- 1 – 2. sz. Eszmetörténet és irodalomtudomány
 - 3. sz. Szimbólum- és allegóriaelméletek
 - 4. sz. A jövőbelátás poétikái
- 2010
- 1 – 2. sz. Térpoétika
 - 3. sz. A félre-értelmezett futurizmus
 - 4. sz. A szerző poétikája
- 2011
- 1 – 2. sz. Testírás
 - 3. sz. Meghekkelt valóságok
 - 4. sz. Új gazdasági kritika
- 2012
- 1 – 2. sz. A Helikon repertórium 1955–2011
 - 3 – 4. sz. Boccaccio 700
- 2013
- 1. sz. Narratív design
 - 2. sz. Kognitív irodalomtudomány
 - 3. sz. Corpus alienum
 - 4. sz. Esztétika és politika
- 2014
- 1. sz. Cseh dekadencia
 - 2. sz. Funkciótörténet és kontextuális-kulturális narratológia
 - 3. sz. Az archívumok elméletei
 - 4. sz. Komparatistikai kutatások az ezredfordulón
- 2015
- 1. sz. A kreatív írás-oktatás és a kortárs amerikai próza
 - 2. sz. Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban
 - 3. sz. Horatius *Ars poetica*-ja
 - 4. sz. Az ólomévek kultúrája és utóélete – A terrorizmus az olasz művészetekben és irodalomban
- 2016
- 1. sz. Az addikció kulturális és kritikai elméletei
 - 2. sz. Biblioterápia, irodalomterápia
 - 3. sz. Műfaj és komparatistika
 - 4. sz. Szabadkőművesség. Új irányok a 18. századi európai maszonéria kutatásában
- 2017
- 1. sz. A százéves dada
 - 2. sz. Hálózatelemzés és irodalomtudomány
 - 3. sz. Sokarcú modernség és irodalomtörténet-írás
 - 4. sz. Fénykép és irodalom
- 2018
- 1. sz. Tzvetan Todorov, a közvetítő
 - 2. sz. Nem természetes narratológia

- 3. sz. Próza a posztmodern (próza) után
- 4. sz. Poszthumanizmus

2019

- 1. sz. Dehumanizáció: az elkövető alakja
- 2. sz. Térkép és irodalom
- 3. sz. Közép-európai komparatistika
- 4. sz. Gérard Genette, a szerszámkészítő

2020

- 1. sz. Számítógépes irodalomtudomány
- 2. sz. Posztmodern gótika
- 3. sz. Posztszekularizáció
- 4. sz. Irodalmak Afrikában

2021

- 1. sz. Genetikus kritika
- 2. sz. Realizmusok
- 3. sz. Költői igazságosság
- 4. sz. Irányok a gyerekirodalom-kutatásban

2022

- 1. sz. Kultúrorvostan/Orvosbölcészlet
- 2. sz. Diagrammatológia
- 3. sz. Transzkulturális emlékezetkutatás
- 4. sz. Francia színházfilozófia. Mimészis

2023

- 1. sz. Krimi
- 2. sz. „Inklinációk”. Kortárs női filozófiák
- 3. sz. Narratív fordulat
- 4. sz. Ökodiskurzusok

2024

- 1. sz. Irodalmi adaptáció
- 2. sz. Etnofuturizmusok
- 3. sz. Az angol romantika a kortárs elméletekben
- 4. sz. Új elméletek kereszteződésében: A romantika francia aspektusai

2025

- 1. sz. Emlékezetkutatás Közép- és Kelet-Európában
- 2. sz. A neoavantgárd (kelet-közép-európai tükrökben)

HU ISSN 0017-999X



Kiadja a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet,
Felelős kiadó: Balogh Balázs főigazgató, Kecskeméti Gábor igazgató
Nyomdai előkészítés:
HUN-REN BTK Történettudományi Intézet
Tudományos Információs Osztály
Vezető: Kovács Éva
Tördelőszerkesztő: Hudecz Andrea
A fedél és a tipográfia Baranyai András munkája
Nyomdai munkák: Prime Rate Zrt., Budapest
Felelős vezető: Dr. Tomcsányi Péter

