

Tartalom

TANULMÁNYOK

- 4 **Tverdota György**
József Attila és az avantgárd hagyomány
- 15 **Fekete J. József**
Ugartörők és avantgárd
- 25 **Szántó F. István**
Dinamit és kovász
Forradalom a művészet(értelmezés)ben
- 34 **Miltényi Tibor**
Teória mint műalkotás
Gondolatok Erdély Miklós életművéről
- 45 **Novotny Tihamér**
*„Újraértelmezett hagyomány”,
avagy a rugalmas elszakadás hátranyitó
művelete célszerűbb, mint a gárda előtti
élcsapat kényszeres előrohanása*
Újabb szintézis- és identitástörekvések
a magyar képzőművészetben
- 56 **Sulyok Bernadett**
*A párizsi Magyar Műhely folyóirat –
történeti megközelítés*
- 63 **Zirkuli Péter**
„Szabadság, szerelem!”
Töredék a szürrealizmusról
- 68 **Balázs Imre József**
*Magyarországi szál a szürrealista csoport
történetében*
Marcel Jean munkássága
- 75 **Nagy L. János**
*Petőfi Sándor János szemiotikai textológája
és a művészetelmélet*
- 83 **Vas István**
*Értekezés a modernségről:
II. A tisztaság törvényei*

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

- 89 **Szemaám György**
*Kánon, trend és „szcéna”
a képzőművészeti életben*

INTERJÚ

- 96 **Radics Péter**
*A sokféleség összessége,
amit magyar irodalomnak nevezünk*
Interjú Pécsi Györgyivel

SZEMLE

- 100 **Sturm László**
Az irodalomba robbanó

- 102 **Nyilasy Balázs**
Cinikus teóriák

FÜGGELÉK

- 109 *Rezümék*
- 111 *Névjegyek*

- 112 **Kovács István**
Levélféle Jankovics Marcellnak

magyar művészet

Felelős kiadó: Kucsera Tamás Gergely,
a Magyar Művészeti Akadémia főtktára

Az MMA Kiadó gondozásában kiadja
a Magyar Művészeti Akadémia Titkársága.

A szerkesztőbizottság elnöke: Vashegyi György,
a Magyar Művészeti Akadémia elnöke

A szerkesztőbizottság tagjai: Fabényi Júlia,
Farkas Ádám, Fekete György, Jankovics Marcell,
Kelemen László, Mezei Gábor, Turi Attila, Vigh Andrea

Főszerkesztő: Falusi Márton

Társ-főszerkesztő: Kucsera Tamás Gergely

Főszerkesztő-helyettes: Sturm László

Olvasószerkesztő: Balogh Csaba

Korrektor: Aranyossyné Bondi Judit, Laczkó Katalin

Képszerkesztő: Sulyok Miklós

Tervezőgrafikus: Alajbeg Afrodite

Tördelőszerkesztő: Heckmann Tamás

A szerkesztőség címe:
1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. IV. emelet
szerkesztoseg@magyar-muveszet.hu

Szerkesztőségi órák: hétfőn 14-től 17 óráig

Megjelenik kéthavonta
Ára számonként: 990 Ft

Előfizetés:
Fekete Ádám lapmenedzser
fekete.adam@mmakiado.hu
06-30/724-9720
www.magyar-muveszet.hu

Nyomás: Pauker Nyomda

ISSN 2064-3799

TANULMÁNYOK

A lapszám a magyar avantgárd és neoavantgárd hagyomány mai értelmezésével foglalkozik. Nagy L. János tanulmánya az idén 90 éve született, 2013-ban elhunyt Petőfi Sándor János szemiotikai művészetelméletét mutatja be. Vas István klasszikus esszéje különös fénytörésben, személyes reflexiókkal pillant rá Kassák Lajos költészetére.

TVERDOTA GYÖRGY | FEKETE J. JÓZSEF

SZÁNTÓ F. ISTVÁN | MILTÉNYI TIBOR

NOVOTNY TIHAMÉR | SULYOK BERNADETT

ZIRKULI PÉTER | BALÁZS IMRE JÓZSEF

NAGY L. JÁNOS | VAS ISTVÁN

József Attila és az avantgárd hagyomány

„Mi nem vesszük át a Nyugat örökét. Semmiféle örököt rajtunk nyűgnek nem tűrünk. Tradíciókat nem ösmerünk és tradíciókat nem csinálunk. [...] Petőfi óta, akinek forradalmát Ady zárta le, a magyar irodalomban a »Ma« hozott először forradalmat, [...] mert nincsenek tradíciói és nem csinál tradíciókat.”¹ Az idézet minden mondata ellentmondásra ingerel. Szélpál Árpád megnyilatkozása az avantgárd szerzőktől megszokott, nagyzó stílusban mégis egy alapvető kérdésre irányítja a figyelmünket. Választott témánk szempontjából célszerű az utolsó kijelentésre szorítkoznunk, amely szerint a *Ma* „nem csinál tradíciókat”. Az izmusok voluntarizmusa olyan önhitt állításra ragadtatja itt Szélpál Árpádot, ami messze túlmegegy az ő és a mozgalom minden tagja kompetenciáján. Tradíciót csinálni lehetséges: olyan műveket kell alkotni, amelyek alkalmasak arra, hogy a kortársak és az utókor követendő mintáknak tekintse őket. Aki alkot, aki létrehoz egy szöveget, kiteszi magát annak, hogy produktuma részévé válik az utókor számára rendelkezésre álló hagyománynak.

Tradíciókat nem csinálni ellenben csak akkor lehetséges, ha tartózkodunk új nyelvi, szellemi produktumok létrehozásáról. Olyan szövegeket alkotni és nyilvánosságra hozni, amelyeket egyúttal kivonunk a lehetséges hagyomány köréből, ez *contradictio in adjectio*. A leírt és nyilvánosságra hozott szó elszakad szerzőjétől, és annak nincs többé módja meghatározni a hatást, amelyet befogadójában kelteni fog. Az itt keletkező éles ellentmondást csak az a körülmény tompítja le, hogy az írott szónak jelentéktelensége, érdektelen volta okán nagy esélye van arra, hogy egyáltalán nem kelt figyelmet. Úgy van jelen fizikailag, hogy senkire nem fejt ki hatást. De ha mégis, akkor viszont ez a hatás már független lesz a szerzője szándékától. A tradíció létrehozása csak elkezdődik a szöveg megalkotásával. Hogy miből lesz hagyomány, azt a kínálatot igénybe vevő vagy figyelmen kívül hagyó befogadó dönti el. Létezik az alvó szövegek korpusza, amelyek valamilyen fizikai vagy legitimációs okból el vannak zárva az utókor figyelmétől. Valóságos tradícióvá ennek a korpusznak a darabjai akkor válnak, ha figyelem fordul feléjük, ha eléri a befogadót.

Az avantgárd szövegeknek ugyanaz a sors jutott ki néhány pillanattal nyilvánosságra kerülésük után, mint a világ bármely más szövegének: potenciális hagyománnyá váltak az olvasójuk számára. Ezen sem Kassák, sem Szélpál Árpád, sem az avantgárd bármely más szereplője nem változtathatott. Tanulmányomban azt a kérdést szeretném körüljárni, hogyan vált hagyománnyá a hagyománytagadó avantgárd költészet a pályakezdő József Attila műhelyében. Ha megengedjük a nemzedéki szintű általánosítást, akkor kimondható, hogy az 1910-es években született avantgárd költészet az induló „második nemzedék” számára hagyományként volt adva. Hagyományon egyfajta formakincset, eljárási módokat, szellemiséget értünk, amely a befogadók vagy ezek egy szűkebb csoportja, esetünkben a pályakezdő költők előtt kínálatként jelenik meg. Ezt a kínálatot az induló költők elfogadhatták vagy elutasíthatták, válogathattak benne, elfordulhattak tőle, és visszatérhettek hozzá.

A nemzedék legkiválóbb költőinek mindegyike találkozott az avantgárd hagyománnyal: még Erdélyi József is, aki pedig már első kötetével az avantgárddal konku-renciaharcba keveredett újnapi irány kezdeményezőjeként vált ismertté. De Szabó Lőrincnek, Illyésnek, József Attilának, Dsida Jenőnek, a náluk valamivel idősebb és korán ígéretes költői teljesítményt felmutató Déry Tibornak vagy Németh Andornak, az egy nemzedékkel későbbre sorolt Vas Istvánnak és Radnótinak is volt avantgárd kalandja. A kérdést József Attila példájával szemléltetjük, akinek az izmusokhoz fűződő kapcsolata hordoz sajátos, a költő helyzetéből és belső diszpozíciójából származó jegyeket, de általánosabb tanulságokat is.

Korántsem mellékes, hogy bár meglepően korán, 1922 áprilisában született, *Erőnek* című versén már világosan felismerhetők az avantgárd formai jegyei, és az 1922 őszén keletkezett *Proletárok!* Kassák expresszionizmusának hatását viseli magán, s ezzel egyidejűen, 1922 szeptemberében Raith Tivadart levelében kéri, hogy legyen segítségére a bécsi *Ma* körével való kapcsolat kialakításában,² mégis, az izmusok befolyása már az esztétizáló modernségtől, a nyugatos költészettől tanult, megszilárdult költői rutinra rétegeződött rá. Amikor említett

¹ SZÉLPÁL Árpád: *Forradalmi művészet vagy pártművészet = Ma*, 1919, 1. sz., 9.

² RAITH Tivadar levele József Attilának (Budapest, 1922. szeptember 20.) = JÓZSEF Attila levelezése. Szerk. STOLL Béla, Bp., Osiris, 2006, 30–31.

verseiben Kassák és a *Ma* más költőinek verstechnikáját sajátította el, nemigen lehetett még tudatában annak, hogy a Juhászt követő „parnasszista” szonettjei mellett szabadverseket komponálva egymással össze nem férő verseszmények jegyében alkot. Amikor ennek az összeegyeztethetlenségnek tudatára ébredt, 1923 nyaráig, őszéig hűséges maradt Ady, Juhász Gyula és más nyugatos költők műveire, s az avantgárd csak epizodikusan bukkant föl verseiben. Mivel azonban a mintakövetés, az időszakos epigonizmus ideje még nem zárult le pályáján, 1923 őszétől, eltávolodva a nyugatos mintáktól, ugyanolyan tanítványi tanulékonyssággal szegődött Kassák és a modernség új hullámát képviselő más költők nyomába, ahogy ezt korábban Adyval vagy Juhász Gyulával tette.

Ennek az átmeneti epigonizmusnak az adalékait tartam föl egy több évtizeddel korábbi tanulmányomban. Ahogy egykor, most is József Attilának Kassák Lajos költészetére való támaszkodására korlátozom a figyelmemet. József Attila egyéni sajátossága az a különleges versmemória volt, amelyre a kortársak már nagyon korán felfigyeltek. Nem szorul bizonyításra, milyen előnyökkel jár ez a képesség a költői hivatás sikeres betöltése szempontjából, mennyire segíti a képességek kipróbálását, a készségek kifejlesztését. Hozzá kell azonban tennünk, hogy nagy költészet akkor is létrejöhet, ha a költő átlagos emlékezőképességgel rendelkezik, és a különleges perceptív készség mellett nem kisebb mértékű kreativitás szükségeltetik ahhoz, hogy valakiből jelentős lírikus váljék. Az emlékezet hozzásegíti az alanyt, hogy a mintaadó mesterektől történt kölcsönvétel révén a költői megoldások gazdag készletére szert tegyen, amelyből az önkifejezés érdekében kedvére válogathat. Ha nem éri be egyszerűen a mesterektől kölcsönzött formakincsel, a maga élményeinek, tapasztalatainak formába öntése érdekében utánozhatja a mintául kiválasztott mester megoldásait. Fontosabb ezért a kölcsönzés és az utánzás ideig-óráig megőrzött adalékainak halmazánál az, hogy jelzik a tanítvány érzékenységet, és rámutatnak az irányokra is, amelyek felé ez az érzékenység kiterjed.

Említett tanulmányomban több példát hoztam olyan reminiscenciákra, amelyekben József Attila Kassák nyomaiba szegődött.³ Csak a legkönnyebben szemléltethető párhuzamokat ismétlem meg, előbb József Attila verseit idézve, majd azokat a kassáki helyeket megjelölve, amelyeket a tanítvány visszhangzott:

1. *Most fehér a tűz*: „Gyékenyünk sincs és mégis kihúzzák alólunk”

7. vers: „Hát valóban kihúzták alólunk a gyékenyeket”

2. *[Anyám meghalt...]*: „tányérunk csak falakra való”

14. vers: „ó nézzétek csak tányérjaink is falra másztak szomorúságukban”

3. *Fiatalasszonyok éneke*: „s gömbölyödő kis hasunkat nézegetjük hajnalban”

Anyaság: „s éjjel boldogan virrasztjuk testünk kerek halmát”

4. *Hét napja*: „és nyugalom van a szükséges rohanásban”
Máglyák énekelnek: „nyugalom fészelt a rohanásban”

5. *Néha szigetek*: „acélhomlokú szerszámaim”

Munkás: „acélhomlokú barátaival” [a szerszámokkal]

Séta a perifériákon: „acélhomlokú szentek” [a gépek]

6. *Erőének*: „Talpam alatt gúllák világa porladozik szét”

Kompozíció: „Talpa alatt kisebesedtek a kövek”

Máglyák énekelnek: „A legbiztosabbak talpa alatt hullámba borzadt a föld”

7. *Proletárok!*: „És a neki-fohászkodások és a neki-kese-rülések / Tajtos csöppjeit is belém injekciózta”

Kiáltunk Istenhez: „szeretetünkkel sajttá ojtjuk mégis”

Kedvesem: „A vackorfa a beojtott ággal összenő, / Én is jobb vagyok, hogy beojtottál csókjaiddal”

Népgyűlés: „A gazdagok ijedten álomba injekcióták magukat”

Üzenet a jó embernek: „száz kis irnok vitriollal injekciózta a szemét, / hogy százszor ennyi hímember luesszal ojtotta be magát”

Máglyák énekelnek: „A perifériákon egy színébeigazult vörös gyűlölettel injekciózta a szegények esztét”

2. vers: „este pedig fémjelzett szónokok beojtanak az igazság fullánkjaival”

A felsorolt példákban találunk szimpla átvételeket, Kassák-idiómák tiszta másolását, bár a transzformáció művelete egyik párhuzam esetében sem hiányzik (1., 4., 6.). Ezeket a szekvenciákat kezelhetjük az emlékezet uralhatatlan játékanak baleseteiként, „áthallásokként”, idézőjel nélküli idézetekként, amelyek a minták iránti túlzó odaadás következtében keletkeznek. Erre a Kassáktól és a *Ma* számaiból közvetlenül szerzett tudásra akkor támaszkodott legerősebben a költő, amikor napirendre került nála egy olyan formanyelv kialakításának programja, amelyen a világról kialakított új felismeréseit nem a szépségelvet követve, hanem az új mondandóhoz optimálisan illeszkedő módon mondhatja el. Az *Erőének*ben, a *Proletárok!*-ban, majd a *Tanítások* ciklusban és a vele nagyjából egy-

³ TVERDOTA György: *Kassák Lajos hatása József Attila verseire* = *Uő: Ihlet és eszmélet*. Bp., Gondolat, 1987, 163–175.

idejűleg született darabokban valósult meg a hagyomány átsajátításának ez a modellje.

Abban a mértékben, amelyben a mintául szolgáló idioma és az annak nyomán született saját produktum közötti távolság növekedett, s amelyben a kreativitás mozgásteret tágabbá vált, a terepet az utánzás, majd a tudatosságot, távolságtartást, a szövegkezelés egyre nagyobb fokú szuverenitását feltételező stílusimitáció vette át a kölcsönvétel helyét. Jó például szolgál erre az „injekciózás”, „ojtás” motívuma (7.), amelyben maga Kassák is párhuzamosan több, eltérő variáns kínálatát teremtette meg, és így a tanítvány nem is igen tudott megmaradni egyetlen példa követésénél. Az *Anyaságból* vett minta pedig azáltal került távol az eredetétől, hogy a *Fiatalasszonyok énekében* a motívum igen erős, a szabadverstől elrugaskodó verstani kerethez lett hozzáhajlítva (3.). Az „acélhomlokú” jelző kölcsönvétele jellegzetes esete az egyetlen nyelvi egységre, a kulcsszóra korlátozódó áthallásnak, amelynek alkalmazkodnia kell az új versek nyelvi környezetéhez. Amikor a mintától való eltávolodás eléri tetőpontját, de még úgy, hogy a vele való kapcsolat minimális szintje biztosítva van, a Kassák-hatás az *indítás* szerepére korlátozódik. Ilyenkor az avantgárd saját változata alakul ki. József Attila verse anélkül hasonlít Kassák művéhez, hogy rá lehetne mutatni valamilyen konkrét párhuzamra a két szöveg között.

Az avantgárd befolyás azonban nem merül ki az ön-maga esztétizmuson túli, korszerű újra-megfogalmazása érdekében igénybe vehető avantgárd stílusesszközök elsajátításában. Ezen a ponton el kell ismernünk Szélpál alapvetően hibásan megfogalmazott állításának részgazságát. Idézett mondatainak célja voltaképpen a hagyománytörés hagyományának igazolása. Szélpál a cikk megírásának jelen idejében a rombolást, a szétzilálást ítéli időszerűnek. Nem tervezésként, hanem offenzív gesztus gyanánt kell értenünk kijelentéseit, amelyek elvonatkoztatnak minden, hosszabb távú megfontolástól. Figyelme beszűkül a meglévő, az irodalmi élet bizonyos köreiből közmegegyezés-szerűen elfogadott értékrend, kollektíve követett norma érvényességének felmondására, lecserélésére. Mondatai érvényüket veszítik, amint a hagyománytörés végbemegy. Számos költőtársához hasonlóan József Attila is engedelmeskedett a hagyománytörésre biztató felhívásnak. A kutatás alaposan rekonstruálta azt az esztétizáló gyakorlatot, amely a *Szépség koldusa* kötetre és azt követően, a kötet megjelenése után még hónapokig írott verseire nyomta rá a bélyegét. A Kassáktól kölcsönzött poétika eljárásai ezt az esztétikai kultúrát rombolták le és helyettesítették új megoldásokkal.

A költő fejlődése bonyolult, ellentmondásos, szeszélyesen indázó pályát írt le. Alighogy megírta szabadversei első sorozatát, 1924 elején erős impulzus érte őt az újnapi irány felől. Makói-szegedi híveinek, támogatóinak ellenérvei, nem utolsósorban Juhász Gyula intései lefékezték avantgárd kalandjának lendületét. Budapesti avantgárd kapcsolatainak megerősödésével magán a modernség legújabb hullámán belül is eltérő, egymáshoz képest alternatív útirányok nyíltak föl előtte 1924 során. A belső dilemmákat felerősíthette Kassák élesen elutasító reagálása az Erg Ágoston közvetítésével a költő által Bécsbe küldött *Tanítások* ciklusra és a versfüzér szomszédságában írott versekre.⁴ Az elutasítás zavart okozhatott a költő tájékozódásában, de mivel Kassák presztízse láthatólag nem csökkent a szemében, a zavarból nem az izmusoknak hátat fordítva bontakozott ki, hanem az ekkor éppen érvényesnek tekinthető kassáki verseszmény gondos tanulmányozásával és követésével. A folyamat 1924 tavaszán és nyarán zajlott le. Hónapok kellettek ahhoz, hogy a fiatal költő megtalálja a megoldást a szabadvers új, követhető változatának kialakításához.

Az átmenet fél esztendejében létrejött avantgárd kompozíciókban megfigyelhető a nyelv referenciális funkciójának gyengülése. A *Kakuk Marciban*, amelyet Tersánszky Józsi Jenőnek ajánlott, de amelyről az írónak lesújtó véleménye volt, nemcsak a regényalaknak és versbeli arcmásának megfeleltetése okoz gondot, de a szöveget alkotó kijelentések értelme is felderíthetetlen. A *Gyémántot* indítása még a *Tanításokhoz* köti, bár nem a próféták könyveire, hanem inkább a *Prédikátor* ószövetségi könyvére utal vissza. De talán ebben a versben történik meg a fordulat, amelyben a mondattanilag szabályosan működő nyelv feladja jelentésképző szerepét. Az öregek, úgymond, „Kiülnek a dolgok előtti egyszerű lócára / S türelmet prédikálnak messze, / A mulandóság halainak”. A vers zárása pedig „határtalan kristály”-ról beszél, ami tiszta önellentmondás, mert a kristály csupa határ, élesen határolt, sokszögű alakzat.

A *Nem én kiáltok* pedig az alkotóelemek koherenciájának belső fellazulására nyújt példát. A verset méltán emelte ki a költő második kötetének címadó darabjává, mert több költői telitalálatot fedezhetünk fel benne. Szerkezetét azonban hegek borítják. A vers alaphelyzete: riasztó hang tölti be a teret, amely azt jelzi: elemi csapás van készülöben. A szöveg erre a várható kataklizmára történő figyelmeztetés. Utasítások sora, hogyan rejtőzzünk el a fenyegető veszedelem elől. Csakhogy a „Hiába fürösztöd önmagadban, / Csak másban moshatod meg arcodat” sorpár váratlanul kilép a riadóztatás lélektani

⁴ ERG Ágoston levele József Attilának (Bécs, 1924. március 15.) = JÓZSEF Attila levelezése. i. m. (2006), 51.

helyzetéből. A vers záró részében pedig éppily váratlanul visszacsatolunk a katalizmára figyelmeztető riasztás logikájához. A szövegkohézióknak ez a lazasága egyre fokozódó mértékben uralja el a költő verseit.

A *Tanítások* verseszményén való túllépés és a Kassák új verstípusához való alkalmazkodás közötti átmeneti időszak másik fontos eseménye a versszubjektum átalakulása. A pályakezdés nyugatos verseiben Baudelaire-t és az esztétizáló modernség magyar költőit követve az emberi belső tartományait és a bennük végbemenő mozgásokat allegorikusan, de szemléletileg jól követhető módon ábrázolta a költő: „Szivemben vágyhegylánc, jaj-kráteres”. A belső világ tájrészlettel, benne végbemenő meteorológiai történésekkel való megérzéskítése már *A Kozmosz énekében* kozmikus tárgyakkal és a mindenségben végbemenő makroméretű mozgásokkal egészült ki. 1924 tavaszán és nyarán a világ szubjektivizálását avantgárd mintára úgy hajtotta végre, hogy lemondott az allegorizálásról. A belső világ megjelenítése során megszorodnak a paradoxonok: „Villámokból font kerítés tövébe, / Ma lefekszem a szívem közepébe” – írja *Mindent hagyok* című versében, azaz a részt magába foglaló egész ezen a részen belül foglal helyet. „Hátulról keresztülnéztem magamon” – olvassuk *A csoda* című darabban a térképzés képtelenségét. A tudattartalmak sokszor értelmezhetetlen, jelentés nélküli fantáziatermékeként állnak elénk.

Mindez jelzi, hogy a tavasszal Kassák által rendreutasított tanítvány szorgalmasan tanulmányozza „a kor keresésének vonalába eső” számozott verseket. A márciusi levél hatását feltételezésünk szerint a Kassákkal 1924 júliusában történt bécsi személyes találkozás erősíthette föl. Nincs egyértelmű bizonyíték arra, hogy ilyen találkozásra sor került. De Németh Andor is, Kassák is úgy emlékszik, az időpontot tekintve tévesen vagy homályosan, hogy mielőtt a fiatal költő 1925 őszén Bécsbe utazott volna, már korábban is megfordult néhány napra az osztrák fővárosban.⁵ Ilyen kirándulásra csak a költő banki munkáját követően, szegedi egyetemi tanéve előtt kerülhetett sor, Jolán nővére távollétében, aki könyvében nem látszik tudni erről a bécsi útról. 1924. július közepe, második fele az egyetlen lehetséges időpont, amelyről a külföldön nyaraló Jolánnak nem voltak információi. Közvetve egy vers, a *Hajón megyek Pestre* című darab is alátámasztja ezt a feltevésünket, még ha igaza is lenne Stoll Bélának, hogy Pestre hajón nemcsak Bécsből lehetett utazni.⁶

József Attilával való találkozásáról szólva Kassák ékes-szólo cáfolatát adta Szélpál Árpád cikkünk indításaként idézett, fennhéjázó állításának, amely szerint a *Ma* „nem csinál tradíciókat”. A *Ma* szerkesztője jól érzékelhető elégtétellel és egyúttal a fiatalember rendkívüli versmemóriáján elképedve fogadta, hogy a „közhit szerint nyomtatásban olvasva is nehezen felfogható” számozott verseiből tanítványa „vagy harminc-negyvenet mondott fel kívülről, lelkesülten”. Ez a lelkesedés inkább 1924 júliusára jellemző, *A csoda* című vers születésének idejére, arra az időszakra, amelyben a Kassák számozott verseit követő verssorozat koncepciója megfogant. „Megdicsértem nagyszerű memóriájáért” – teszi hozzá, majd rögtön közli fenntartását is a fiatal költő saját verseivel szemben, lényegében stílusimitációként jellemezve azokat: „szebb Kassák-verseket ír, mint én”. A békévé oldó emlékezés szellemében Kassák elismerően nyilatkozik a költőtárs verseiről: „Szabad versek voltak, anyaggazdagok és szárnyalásra képesek. Kétségtelen, az én nyomaimban haladt, de nem mint megszádló utánzó, hanem mint rokonlélek”.⁷

Az szól amellett, hogy erre a beszélgetésre inkább jó egy évvel később, 1925 őszén került sor, hogy olyan verseket, amelyekben a fiatal költő szorosban Kassák nyomában haladt, néhány hónap múlva, 1924 novembere táján kezdett írni. A feltételezett nyári személyes találkozás csak fölerősíthette, meggyorsíthatta ezt a folyamatot. Erg Ágoston 1924. október 7-én kelt levelében beszámolt arról, hogy Kassák és Simon Jolán kedvezően fogadta a fiatal költő erőfeszítéseit „a kor keresésének vonalába” illeszkedő versek létrehozására: „Cachaque meg van főzve: a versek kellenek és tetszenek. Le is hozza őket”. 1924. november 23-án írt levelében jelezte, hogy a költő felzárkózása sikeresen megtörtént: „a küldött két vers nagyon jó, különösen az egyik, átadtam Kassáknak”.⁸ Feltételezésünk szerint a számozott versek mintájára írott verssorozat (*Oly friss, Riának hívom, A fergeteg ormán, Rossz volt, elszéledt szivemből, Ekrazittömeg, Esti felhőkön, Érik a fény, Én dobtam, Most fehér a tűz, Néha szigetek, Keserű, József Attila, Kilóméterekkel, együgyű ének*) első darabjairól lehetett szó. József Attila ugyan nem számozta meg őket, de többnyire cím nélküli költemények, amelyeknek kezdő sora vagy a sor egy része szerepel címként. Ezek a darabok, egyetlen részleges kivétellel, nem kerültek bele az éppen ezekben a hetekben szerkesztés alatt álló *Nem én kiáltok* kötetbe.

⁵ NÉMETH Andor: *József Attila*. Bp., Cserépfalvi, 1944, 29.; KASSÁK Lajos: *Emlékezés József Attilára* = *Uő: Csavargók, alkotók. Válogatott irodalmi tanulmányok*. Szerk. FERENCZ Zsuzsa, Bp., Magvető, 1975, 219.

⁶ JÓZSEF Attila *összes versei I–III*. Szerk. STOLL Béla, Bp., Balassi, 2005, III., 123.

⁷ KASSÁK Lajos: *Huszonöt éve; Emlékezés József Attilára* = KASSÁK: i. m. (1975), 228–229., 220.

⁸ ERG Ágoston *levele József Attilának* (Bécs, 1924. október 7.); ERG Ágoston *levele József Attilának* (Bécs, 1924. november 23.) = JÓZSEF Attila *levelezése*. i. m. (2006), 59., 68.

A kassági számozott versek poétikájának átültetése saját költői gyakorlatába több lépésben ment végbe. A versek szövegének emlékezetből történt felmondása a Ring egyik padján arra utal, hogy 1924 nyarán vagy esetleg még később is működött az időszaki epigonizmus önálvetése a választott mintának. A fiatal költő pragmatikusan elleste az általa érvényesnek elfogadott kassági modellt. Jól látható, hogy tisztában volt kísérletezésének merészségével és kockázataival. Jolán nővérének így vallott erről: „Ujabb írásaimra pedig nagyon féltékeny vagyok, úgyhogy nem is küldöm el neked. Nem szeretném, ha te félreértenéd. Pedig ez könnyen megeshetnék, hiszen te nagyobb részt polgári mentalitású asszony vagy, ez az egyetlen igen igen erős hibád. Különben pedig nem hiszem, hogy tévelygek, de nincs kizárva. Mindenesetre fiatal és nagy energiátömegre vall, hogy ennyire lankadatlan megfeszítéssel... keresem és keresem igazi magam”.⁹

A számozott versek mintául választása azonban természetesen nem nélkülözhetette valamilyen legitimáló ideológiai beállítottság támogatását. A fiatal költő nem kényeztette el utókorát ilyen támpontokkal, de szerencsésen fennmaradt makói újságíró ismerősei egyikének, a vele szemben erős fenntartásokkal élő Gyenge Miklósnak egy rendkívül fontos tanúságtétele az ifjú poéta gondolkodásáról és érveléséről: „Mosolygott és mondta az ő monoton, mélyen zengő hangján: – Értelem a versben? Minek az? Egy vers legyen olyan, mint a virág, mint a délibáb: zengjen, csillogjon, vagy csilingeljen, mint a patak a csillogó, színes köveken. Egyenesen baj, ha értelem van benne. Így kiki azt olvassa ki belőle, ami neki tetszik”.¹⁰ Ez az (ön)jellemezés legpontosabban az említett sorozat 1924 végén született darabjaira és modelljükre, Kassák számozott verseire illik.

A versnek eszerint a program szerint nem kifejeznie kell az emberi lelket, nem ábrázolnia, értelmeznie, magyaráznia kell a világot, hanem elsődleges, észlelhető, értelmezésre szoruló valóságként kell léteznie, mint egy virágnak, mint a délibábnak, mint a patak köveinek. A szöveget a költőnek úgy kell megformálnia, hogy ne tükrözzön, ne fejezzen ki, ne közvetítsen valamiféle értelmet. Mivel nyelvi kompozícióról van szó, ezért a költőnek nyelvi valóságot kell előállítania. Ennek elemei önmagukban véve nem kell, hogy jelentéssel rendelkezzenek. Erre a legegyszerűbb megoldást a paradoxonok,

képtelenségek nyújtják, de megfelelhetnek a célnak gondosan elszigetelt pusztá tényközlések is. A szöveg egységei ilyen kijelentések, amelyek egymás után sorjáznak, de közöttük minimálisra kell csökkenteni az összefüggést. Azaz a szövegkohéziót a lehetséges mértékben fel kell számolni. Két szólam között ezért hiátusok, néha szakadékok, olykor csak egyszerű küszöbök húzódnak, de az olvasó igényét a szöveg folytonossága iránt folyamatos sérelmek érik.

Példaként érdemes kiemelni a *József Attila, hidd el...* kezdetű darabot, mert indító szólama miatt a kutatás az átlagosnál nagyobb figyelemben részesítette.¹¹ Nyolc sorból, nyolc tételből áll össze, amelyeket egyetlen közös elem, a szelíd, de fölényes irónia tart össze. Az első tétel, amelynek népszerűségét köszönheti, mert igazolni látszik bizonyos elméleti álláspontokat, önmegszólító jellegű. József Attila mondja József Attilának, hogy nagyon szereti őt. A kezdő sor annak az érzésnek játékos nyelvi megfogalmazása, amit semleges terminussal „önreflexiónak”, közönségesen „önszeretet”-nek nevezünk, s amelynek különös, patológiába hajló változata a lélektan által „narcizmus”-ként megjelölt jelenség. Az első tétel része az „ezt még anyámtól örököltém, áldott jó asszony volt” mondat. Bár a Mama emlékét idézi, de nem igazán megrendülten, hanem inkább szólamszerűen, elidegenítő módon. A „látod, a világra hozott” kijelentés a születésre, tehát önkéntes vagy kényszerű áldozathozatalra utal, de önmagában nem tekinthető a jóság jelének.

Az elsőhöz kapcsolódó második tétel kissé kioktató hangsúllyal, a világ olyan szemlélete mellett érvel, amely az $A = A$, azaz az azonosság tételéhez ragaszkodik, és elhárítja a jelentésátvitel érvényességét: „Az életet hiába hasonlítjuk cipőhöz vagy vegytisztító intézethez, mégiscsak másért örülünk neki”. Azt persze, hogy mi ez a „más”, nem köti az orrunkra. A harmadik tétel az aprópénzre váltott prófétálás, a verbális világmegváltás ürességét, tartalmatlanságát leplezi le: „Naponta háromszor megváltják a világot, de nem tudnak gyufát se gyujtani, ha így megy tovább, nem törődöm velük”. Az ötödik tétel egy egészségügyi rendszabályt, hogy reggel hideg vízben mosakodjunk meg, hogy felfrissüljünk, vizet át a mentális közegbe, a gondolatok körébe, ahol ilyen szabálynak nemigen van helye: „Minden reggel hideg vízben fürditem gondolataimat, így lesznek frissek és épek”.

⁹ JÓZSEF Attila levele József Jolánnak (Szeged, 1924. október 10.) = JÓZSEF Attila levelezése. i. m. (2006), 60.

¹⁰ GYENGE Miklós: *Gondolatok József Attila makói évei körül = Kortársak József Attiláról I–III.* Szerk. BOKOR László, TVERDOTA György, Bp., Akadémiai, 1987, III., 1875.

¹¹ BARTAL Mária: „és még mindig kérdezem: Hol vagy?”. *Énkonstrukciók József Attila három szövegében = Hang és szöveg. Költészettani kérdések a lírai modernségben.* Szerk. BEDNANICS Gábor [et al.], Bp., Osiris, 2003, 268–290.; VERES András: *A József Attila-kutatás dilemmái = „Mint gondolatjel, vízszintes a tested”. Tanulmányok József Attiláról.* Szerk. PRÁGAI Tamás, Bp., Kortárs, Mindentudás Egyeteme, 2005, 77–80.

A fennmaradó tételek külön figyelmet érdemelnek. A hatodik tétel azért, mert a vers egyetlen olyan szekvenciája, amely provokatív módon áthágja az emberi tapasztalat határait: „A gyémántból jó, meleg dalok nőnek, ha elültetjük a szívünk alá”. A szív, mint kert, legyen az virágoskert vagy zöldszégyes ágyások, közkeletű, elkoptatott metafora. Az a mód azonban, ahogyan verseiben József Attila a gyémánttal, ezzel a kemény, csillogó, igen drága ékszerként használatos szénvegyülettel bánt, az abszurdításig visszaél a képzetekkel. A gyémánt itt elültethető, mint valami mag, palánta, tehát élő, szerves növényi anyag, amely képes kikelni a föld alól és kifejlődni a szívben. A növény (vagy termés, amelyet ez a különös növény hoz) „meleg dal”, tehát örömet okozó zenei vagy szövegszerű képződmény.

Három olyan tételt találunk a versben, amelyek közös sajátossága, hogy bennük a költő saját korábbi megfogalmazásait alkalmazza újra. A „Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos” kijelentés az én és a te, az én és a mi, a mi és a ti közötti határ feloldódásának élményét fejezi ki. Egyén és közösség, az én és te viszonyáról alkotott, a költőt egész életében foglalkoztató kérdéskör korai, kissé misztikus megközelítése. Ez már többször is megfogalmazódott a *József Attila, hidd el...* versnél korábbi darabokban is: „Vár ránk a lány, akik mi vagyunk, / Vár rátok a legény, aki meg ti vagytok” ([*Nyár volt...*]); „magadat tisztán találod meg másban” (*Hét napja*); „Hiába fürösztöd önmagadban, / Csak másban moshatod meg arcodat” (*Nem én kiáltok*); „Mindnyájatok helyett megcsókolom a számat” (*Érzitek-e?*); „Fehér vízben hevertünk egymás mellett, / Szívemben ő s az ő szívében én” (*A csoda*).

A hetedik tételből csak egy elemet emelünk ki: „én a pacsirták hajnali énekében heverészek”, mert itt a költő 1924 tavaszán írt, *Csudálgozunk az életen* című versének záró részét használta föl újra: „A hajnali égre leheveredünk”: a derűs, fölényes nyugton maradás, a túlmozgásos izgágaságot lepipáló cselekvéshiány hirdetése. Még érdekesebb a *Tanítások* 9. versét: „Igazi lelketek melyet elzáratok hogy be ne szennyeződjék a robotban / Vegyétek elő immáron s öltétek magatokra” variáló zárótétel: „Igazi lelkünket, akárcsak az ünneplő ruhánkat gondosan őrizzük meg, hogy tiszta legyen majd az ünnepekre”. Nem jelent kevesebbet ez a három példa, mint hogy József Attila versét már korábban elkészült panelekből rakta össze. Más darabokban is felbukkannak ilyen reciklált elemek. Nevezetes példa erre az *Esti felhőkön* című vers egyik részlete, *A Kozmosz éneke* 5. szonettjének átírása. A *József Attila, hidd el...* tehát nyolc, egymásnak mellérendelt, egy-

mással össze nem függő témából összerakott kompozíció. A kaleidoszkóp egyszerű elfordítással másképpen is elrendezhető lenne, és eltérő összképet mutatna. Vannak eltérések Kassák számozott versei és József Attila cím nélküli kompozíciói között. Kassák szövegei gyakran belsőleg is töredezetebbek, míg a József Attila-verseket alkotó kijelentések inkább homogén, apró versmagok, de nem kétséges, hogy a fiatal költő ebben a sorozatban követte legszorosabban bécsi mesterét.

Hogy ez a verssorozat nem maradt pusztán kísérletezés, hanem – ha rövid időre is – a költő törekvéseinek centrumába került, mutatja az *Érik a fény* című vers; maga a költő is kiemelten kezelte. Említettük, hogy a sorozat egyik darabja sem került be a *Nem én kiáltok* kötetbe. Az *Érik a fény* mondat az egyetlen, sokatmondó kivétel. A kötetet lezáró és az új törekvések elé kaput nyitó *Alleluja* című szöveg konklúziója. A költő itt túllép az esztétikai kultúrán, a művészet a művészetért elvén: „Hogy ez nem »művészet«? Hát akkor fütyülök a »művészetre«, én többet akarok, én azt akarom, ami kell”. Mi az, ami kell? A művészetten túli művészet: az avantgárd szellemében értett költői gyakorlat: „Érik a fény, a Metaars”.¹² Ahogy beszélünk Übermenschről, emberfeletti emberről, úgy beszélhetünk József Attila szerint művészet feletti művészetről, Metaarsról. A kötet utolsó mondata ennek eljövételét, megérlelődését jelenti be. Az *Érik a fény* című vers pedig az új program megfogalmazása.

Az „érik a fény” mondatot ígéretként, jóslatként, szándékbejelentésként kell olvasnunk: a fény hamarosan megérlelődik, s akkor eljön az idő az új művészet, a Metaars napirendre tűzésére. A pillanat talán még nem érkezett meg, erre utal az egyik új műsának, Kunvári Bellának írt 1925. februári levél – igaz, tréfás – aláírása: „Éretlen Fényed”.¹³ Érdekes módon a fény érlelődése ugyanabba a rovatba tartozik, amelybe a szív alá elültetett gyémánt: a fizikai jelenségek biologizálásának körébe. Mintha a fény élő organizmus lenne, amely fejlődése során elérkezhet az érettség állapotába. Az „Éretlen Fényed” aláírás azonban arra utal, hogy a kifejezés az emberre is érthető, jelen esetben a lírai énre, mint ahogy világosan ez történik később a *Bevezető* korábbi változatában: „Lucie nénémnek fénye itt, / Batu kán pesti rokona”.

Ekkor következett be a költő fejlődésének újabb váratlan, éles kanyarulata. Hátat fordított a Metaarsot létrehozó avantgárd ambíciónak, a *Szélkiáltó madárral* a szegényember-versek újabb változatát alkotta meg, majd pedig megírta ifjúkori költészetének legsikeresebb darabját, amely később élete és költészetének alakulása szempontjából is sorsfordítónak bizonyult, a *Tiszta szívvel*. Azaz

¹² JÓZSEF Attila: *Alleluja* = Uő: *Nem én kiáltok*. Szeged, Koroknay, 1925, 107.

¹³ JÓZSEF Attila levele Kunvári Bellának (Szeged, 1925. február 21.) = JÓZSEF Attila levelezése. i. m. (2006), 72.

a nyugatos és a népies hagyományok vonzása hónapokra visszalendítette őt az avantgárd kísérletezések szélsőségeből az irodalmi folytonosság kerékvágásába.

Erg Ágoston leveléből szándékosan visszatartottunk egy részletet. Azt, amelyben arra ösztökélte barátját, kötelezze el magát Kassák mellett, mert ez a feltétele annak, hogy versei a *Mában* megjelenhessenek: „írd már neki végtére!”¹⁴ Az elköteleződés elhatárolódást jelentett a folklórhílet igénybevételétől: „nem írsz felváltva magyar népdalokat és ilyen verseket”. A budapesti avantgárd vezető fórumában, „Hitteljés Tivadar” lapjában, a *Magyar Írásban* való szereplését sem nézték jó szemmel Bécsben. József Attila azonban nem írt magát elkötelező levelet. Kassákék szemében az elvtelenség netovábbja volt, ha valaki olyan eklektikus kötetet jelentetett meg, mint a *Nem én kiáltok*, amelyben avantgárd szabadversek mellett a leg-hagyományosabb modorban írt esztétizáló vagy népdalszerű versek is helyet kaptak. Ezért terjedt el a bécsi *Ma* munkatársai körében az előítélet arról, hogy József Attila csak egy ügyeskedő, aki nem átalál verseiben rímelni.¹⁵

Az avantgárd vonzása azonban 1925-ben sem gyengült. Bármilyen okok is álltak a költő elhatározása mögött, hogy második egyetemi tanévét a bécsi egyetemen folytatja, választásának egyik legfőbb ösztönzője nyilvánvalóan az volt, hogy személyes tapasztalatokat szerezzen a magyar irodalom legradikálisabban újító szárnyának, a bécsi magyar moderneknek a gondolkodásáról. A személyes kontaktus következményei rajta hagyták nyomukat a Bécsben született verseken. József Attila fölvette a kapcsolatot Kassákkal és a hozzá közel álló fiatalokkal, Erg Ágostonnal, Vajda Sándorral, Heves Ferencsel, Kovács Györggyel, Pauncz Árpáddal, Abramovics Irénnel. Mindennél fontosabb és a jövő alakulására nézve távlatosabb következményekkel járt, hogy összebarátkozott Kassák két szárnysegédjével, Gáspár Endrével és Németh Andorral. A bécsi *Ma* már megszűntette működését, mire a költő Bécsbe érkezett, de az Atlantisban vagy akár Kassákék ekkori törzskávéházában, a Kolosseum asztaltársaságában módja volt érintkezésbe lépni az avantgárd képviselőivel.

Avantgárd kompozícióiban a költő már nem követte szorosan a számozott versek poétikáját. Kassákhoz való viszonya távolságtartóbbá vált. A személyes kapcsolat nem hozta közelebb egymáshoz a két költőt. Ekkorra József Attila pályáján lezárult az időszaki epigonizmus korszaka, amikor még önként és odaadón alávetette magát valamely kiválasztott mester hatásának. Mindennél

jobban mutatja ezt Vajda Sándor emlékezése, aki felidézi a fiatal költő kicsit nagyzó, a mesterrel való rivalizálásról árulkodó szavait: „Kölcsönösen nem szenvedhették egymást” – írja kapcsolatukról, és hozzáteszi: József Attila már 1925 őszén „kijelentette, hogy Kasi nem tud olyan verset írni, mint ő, de bizony ő tud olyat írni, amit a *Mában* közölnek és felolvasta a Kilométerekkel című versét”.¹⁶

A bécsi tanév lezárása és egyúttal a magyar avantgárdal való kapcsolat történetének végkifejlete József Attila pályáján mégis Kassák Lajos jegyében történt. Igaz, nem a mozgalom vezéralakjával való közvetlen érintkezés keretében, hanem olyan közvetítésekkel, amelyek – mondhatni – termékenyebbek voltak a személyes kontaktusnál is. Németh Andor személyében a fiatal költő egy olyan, az irodalmi modernség mellett elkötelezett szereplővel kötött barátságot, aki közel állt Kassákhoz, jól értette a mester gondolkodás- és alkotásmódját, de kellően szuverén módon gondolkodott az irodalmi modernség kérdéseiről. Ugyanez mondható el Gáspár Endréről is, aki ezen túl egy kis füzetben valóságos apológiát írt a számozott versek Kassákjának költői nagyságáról. Aligha lehet túlbecsülni a *Kassák Lajos az ember és munkája* című, füzetnyi terjedelmű tanulmány jelentőségét József Attila költői fejlődésében.¹⁷

Gáspár könyve nem lép túl a *Mában* és az avantgárd orgánumokban megszokott ideologikus retorikán, de néhány helyen releváns módon körülírja Kassák költészetének poétikai sajátosságait. József Attila 1926 őszén, Párizsból Bécsbe írt, Gáspár Endrének címzett levelében a bécsi barát, „Bandi bátyám” cikkének problémafölvetéseiből kiindulva fogalmazza meg többéves avantgárd kalandjának legfőbb tanulságait, amelyek az izmusokon túllépő további gondolati és költői fejlődésének kiindulópontjául szolgálnak.¹⁸ Gáspár értelmezése vezet rá a fiatal költőt a számozott versek igazi tétjére, Kassák vállalkozásának a közvetlenül megtapasztalható részleteken túli értelmére.

A levelet könnyű félreérteni. Írója többször hivatkozik arra az avantgárd irányra, amellyel Kassák és köre bécsi tartózkodásuk utolsó éveiben, sőt, még hazatérésük után is jó ideig rokonszenvezett, a konstruktivizmusra. Ám a költő csak a konstruktivista kritika létét, azaz a mozgalom ideológiai üzenetét veszi tudomásul, és tagadja, hogy konstruktivista költészet létezne. Azt a fajta költészeti típust, amely a konstruktivista kritika által megfogalmazott ismérvek szerint jön létre, a népköltészetben, a „Sej, Nagyabonyban...” kezdetű népdalban jelöli meg. Ez csábít

¹⁴ ERG Ágoston levele József Attilának (Bécs, 1924. november 23.) = Uo., 68.

¹⁵ NÉMETH: i. m. (1944), 9–10.

¹⁶ VAJDA Sándor: *Tisztelt szerkesztőség!* = *Kritika*, 1975, 7. sz., 2.

¹⁷ GÁSPÁR Endre: *Kassák Lajos az ember és munkája*. Bécs, Julius Fischer Verlag, 1924

¹⁸ GÁSPÁR Endre: *Utban az új etika felé* = *Ma*, 1922, 2–3. sz., 23–28.



József Attila
Budapesten,
1927 kora őszen
fotó:
József Etelka,
Petőfi Irodalmi
Múzeum

a másik hibás irányba, József Attila népköltészeti elkötelezettsége túlhangsúlyozásának tévútjára. A harmadik zsákutca látszik a legjárhatóbbnak. A levélben a költő a bécsi év romantikus egyoldalsága után tény- és tárgyszerűséget hirdet. Mi sem látszik egyértelműbbnek, mint hogy a levél ennek a tárgyiasságnak az elveit fogalmazza meg. Ha azonban tárgyiasságon azt értjük, amit a *Külvárosi éj* vagy a *Holt vidék* költői gyakorlatáról olvasunk le, akkor teljes egészében kizárt, hogy ezeket a fél évtized múltán megvalósult elveket József Attila már 1926-ban megfogalmazta volna úgy, hogy ez alatt az öt év alatt egyetlen olyan verset nem írt, amely e tárgyszerűség jegyében született.

Ha a levél pontos üzenetét meg akarjuk érteni, Kassák számozott verseihez és Gáspár Endre kis könyvéhez kell visszatérnünk. Gáspár elméletének egyik ihletője az expresszionizmus, illetve Kandinszkij abszolútművészet-koncepciója volt. A művészetet kifejezésként határozta meg, s a művészi siker érdekében a mind teljesebb kifejezést, ennek útjából minden akadályozó tényező elhárítását tartotta szükségesnek. Imponáltak neki azok az

elméletek, amelyek radikálisan törekedtek a teljes kifejeződést korlátozó, ellenálló erők megsemmisítésére. Az expresszionista elméleteket és Kandinszkij abszolutizmusát mégsem fogadta el. Az emberrel mint pszichofizikai lényel számolt, s az emberi tettek, így a művészi alkotás esetében sem kívánta és nem is tartotta lehetségesnek kiküszöbölni az anyagot. Tudomásul vette, hogy a művészi önkifejezés nem lehet teljes, bizonyos korlátokat el kell fogadni. Ha a szobrász márvánnyal dolgozik, szobra nemcsak őt, az embert, hanem a márványt is kifejezi.

A költőnek nem kell márványt faragnia, de ő sem nélkülözi a legyőzendő korlátokat: önkifejezése útjában a formai szabályok állnak. Gáspár szerint Kassák fejlődésének első periódusában már felszabadította magát a formai kötetmek alól, kialakítva a szabadvers testhez álló változatát. De a szabadvers is forma, s ettől a költő már nem szabadulhat meg. Sőt, a gondolatmenet egyik pontján a szerző könyvének hőstét a mondatot tiszteletben tartó, tehát a nyelvi közlés szintaktikai szabályait elfogadó költőként mutatja be. A másik kényszert, amelynek a költők engedelmessékednek, a téma jelenti: az a körülmény, hogy alkalmazkodnak koruk kívánalmához, legyenek ezek lényegiek vagy divatszerűen felületesek, hogy a közfelfogáshoz igazodva olyasmiről beszéljenek, amiről feltételezhető, hogy a kortársakat érdekli. Akkor is, ha ezekben a rájuk oktrojált tartalmakban nem vagy csak fogyatékosan tudják kifejezni önnön lényegüket. A nagy kifejezőerővel rendelkező művészek, mint amilyen Kassák is volt, minden erejükkel arra törekedtek, hogy a témának ezt a tehetetlenségi ellenerejét leküzdjék a mind teljesebb önkifejezés érdekében. A témát meg lehet próbálni radikálisan felszámolni, de a szerző szerint ez reménytelen, kudarcra ítélt vállalkozás lenne. Az egyetlen, ami megtehető, és Gáspár szerint fejlődésének második periódusában Kassák erre vállalkozik: hogy megszüntesse a téma külső akadály voltát, s a kívülről adott témát saját maga által alkotott témával helyettesítse.

Mi az, amit a költő ki akar fejezni? Ezt a döntő fontosságú elemet, az emberi belsőhöz tartozó minőséget a könyv „embertartalom”-nak nevezi. Lelki tartalomnak nevezni tévedés volna, mert Gáspár láthatóan tudatosan kerül a pszichologizálást. Az emberben a pszichológiai kategóriákban leírható tartalmakon kívül olyan minőségek is vannak, amelyeket szellemi természetűeknek tekinthetünk. Csakhogy Gáspár óvakodik attól, hogy az embertartalmakat intellektualizálja, hogy a lélek szeszélyes, kaotikus és gazdag képzetvilágát logikai kategóriákba tömörítse. Embertartalmon valami olyasmit ért, ami az emberi lényben mint mikrokozmoszban megtalálható: a világmindenséget kicsiben. A művész ennek a belső világegyetemnek a mind teljesebb kifejezésére hivatott. Erre utal az a fogalom, amelyet Gáspár Kassáktól kölcsö-

nöz az embertartalom szinonimájaként: a világerzés fogalma. A mű világerzés kifejezése. A szót szoros értelmében vehetjük, mert az emberben benne van a világ, de érzés formájában, mentesen a logikai elrendezés mester-séges szisztémáitól.

Gáspár emberképének azonban van még egy lényegi, történeti összetevője. Az egyén valamilyen közösséghez tartozik, s mint ilyen, formálja a történelmet. Nem közömbös tehát az alany minősége, a társadalom mozgásában betöltött szerepe. A művész műveiben kifejezve önmagát, egyúttal egy emberi közösséget is képvisel. Kassák történetesen a forradalmait vívó és részben elvesztő, de egy új világ felépítésére egyedül alkalmas munkásság képviselője. Osztályától „csak” abban különbözik, hogy amit osztályosai nem vagy csak fogyatékosan képesek megtenni, ő teljes mértékben megvalósítja: hiánytalanul kifejezi verseiben a munkás embertartalmait, a munkás világerzését. A jövő társadalom felépítésére hivatott munkásosztály lelki tartalmai legteljesebben a számozott versekben fejeződnek ki, amelyeket a kis könyv a 32. verssel szemléltet. Ezen a ponton áramlanak be Gáspár elméletébe (és Kassák költői gyakorlatába) azok az elemek, az építés motívumai, amelyeket a *Ma* számai a konstruktivizmusról szólva ismertetnek és népszerűsítene, illetve a kubizmusról, annak purista változatáról közölnek. De Gáspár itt is hangsúlyozza, hogy az építés Kassáknak már akkor benne volt a programjában, amikor a konstruktivizmus még nem is létezett.

József Attila számára Gáspár könyvében nem Kassák kanonikus helye volt fontos, hanem „az új módszerű versek” ügye, és főleg a „verset-produkáló személyről, tehát magamról” kívánt gondolkodni a fiatal költő. Ezzel a szándékbejelentéssel a Kassák-könyv nézőpontját ismételte meg önmagára vonatkoztatva, amely a mű és alkotója viszonyának vizsgálatát helyezte a figyelem centrumába: mennyiben fejezi ki a mű a művész embertartalmát? Ezt a pozíciót kifejezésszétetikai megközelítésnek nevezhetjük. Egy zárójelbe tett megjegyzés is megerősíti, hogy József Attila erre az álláspontra helyezkedett: „Felfokozott életigenlés és megnőtt alkotóerő”. A „felfokozott életigenlés” Gáspárnak a *Mában* megjelent, említett etikai tanulmányából kölcsönvett kifejezés: „az etikus tett, mint az ember adekvát kifejezése a legfelfokozottabb életérzés is jelenti, mert az ember élete az ember kifejeződése, a legfelfokozottabb életérzés pedig az elérhető legnagyobb boldogság is”.¹⁹ E szerint az etika szerint a leetikussabb ember az, aki a legteljesebben képes kifejezni magát, s az etikus tett értéke az alany (kifejező) erejének nagyságán

mérhető le. A „megnőtt alkotóerő” annak a művésznek az ereje, aki a „legfelfokozottabb életérzés” birtokában képes embertartalmának legteljesebb kifejezésére.

A művész a témát megnőtt alkotóereje révén tudja mondanivalói szolgálatába állítani. Gáspár Endre ugyan figyelemre méltó következetességgel új embertartalomról beszél, de alkalomadtán szinonimaként él az „új mondanivaló” kifejezéssel is, egyértelművé téve, hogy a két kifejezés ugyanazt a tartalmat takarja: „Ezer és ezer új mondanivalóju ember születik meg, míg valamelyiküknek végül sikerül ki is fejezni ezt az új mondanivalót, mely a mi fogalmazásunkban új embertartalmat és természet-szerűleg nem új témát jelent”; „van mögötte egy új embertartalom, egy új mondanivaló”.²⁰ Ennek a terminológiai variabilitásnak a fontosságát az a körülmény adja, hogy József Attila viszont levelében egyszer sem él az „embertartalom” terminussal, hanem a „mondanivaló” (alkalomadtán: „elmondandó, kimondandó”) szakkifejezéseket alkalmazza. A Gáspárnál olvasható „embertartalom–téma” oppozíció helyén a költő levelében található „mondanivaló–téma” fogalompár azonban ugyanezt az oppozíciót jelenti, csak a szóhasználat tér el.

Amellett, úgy látszik, továbbra is kitartott, hogy a költészet önkifejezés, és hogy a költemény az emberben kialakult mikrokozmosz kivetülése. Nem ez volt a gondolat első megfogalmazása. 1925 őszén, Jolánnak írt egyik levelében saját, *Isten* című verse kapcsán megjegyezte: „ebben a versben az egész mindenséget megfogtam és föl-emeltem, mint egy almát”.²¹ De *A Kozmosz énekét* 1923 elején már hasonló ambícióval készítette: egyetlen kompozícióba, mint mikrokozmoszba, mint lelke tartalmának kifejezésébe kívánta sűríteni a mindenség képét.

Gáspár leszögezi, hogy a számozott versek nem hangok, betűk, szavak, szintagmák szintjéig lebontott nyelvet használnak nyersanyagul, hanem mondataalapú költészetet jelentenek. A sorozat darabjai magukat a szintaxis szabályainak alávető alapelemekből építkeznek. „Mondatokat azért használ Kassák, mert építeni csak lezárt, formás egységből lehet s a szó a költőnél csak mondattörredék: ezért nem csinál Kassák szavakból, vagy épen számokból verseket [...] A mondatok tégláiból aztán felépül a vers épülete.”²² Egy-egy számozott vers tehát: épület. Az épület téglákból áll össze. A vers építményének téglái: mondatok. A mondat az alapegység, az azt alkotó szavak nem rendelkeznek önálló érvénnyel. Erre hozta föl Gáspár a 32. verset, talán csak kiragadott példaként.

Vizsgáljuk meg tehát az épületegyüttes 32. épületének tégláit, Kassák mondatait. A vers kezdő mondata: „Napok

¹⁹ Uo.

²⁰ GÁSPÁR: i. m. (1924), 17., 21.

²¹ JÓZSEF Attila levele József Jolánnak (Bécs, 1925. november 24. után) = JÓZSEF Attila levelezése. i. m. (2006), 91.

²² GÁSPÁR: i. m. (1924), 45.

és elszabadult csillagok száguldanak rajtunk keresztül”: az embereket kozmikus történetekkel összefüggésbe hozó, nem teljesen világos értelmű kijelentés. A következő mondat-tégla, amelyet Kassák szorosan az előbbi mellé illeszt: „bennem esztendőök alszanak mint kiéhezett gyerekek”: az én és az idő között állít föl viszonyt, amelyet homályos jelentésű hasonlattal egészít ki. A harmadik téglát hétköznapi jelentésű összetett mondat: „te azt mondd mi is feküdjünk le véglegesen lámpácska lámpácska”. A mondatzáró szóismétlés mintha egy társ becéző megszólítása lenne... Ha külön-külön megvizsgáljuk őket, megállapíthatjuk, hogy mind a három mondat metszet a világból, amely a valóság valamely részletét egy vagy több szubjektummal összefüggésben rekonstruálja. A negyedik mondat ellenben személytelen: „nagy számfejtőkben elintéződött minden”. Előfordul olyan alkotóelem a versben, amely emelkedett költőiségű általánosítást tartalmaz: „a dolgok gyémánt tengelyen forognak”. Felbukkannak a családi múlt emlékei is: „apám elitta szép gesztenyeszín fürtjeit”. Találunk mondattanilag szabályosan szerkesztett jelentéstani abszurditást: „koporsók elsüllyedtek és fényversek lettek belőlük”.

Az ilyen hamis tégláktól eltekintve az idézett mondatok a valóságból kimetszett elemek. Mindegyikük csak saját magáért áll helyt. Érdemes egy pillantást vetnünk egymáshoz való viszonyukra még felhasználásuk előtt, mintegy az építési területen készletezett állapotukban. Nyelvtanilag egyöntetűek, bizonyos kivételektől eltekintve (a 32. versben ilyen befejezetlen mondat az „íme minden erőmet a lassan folydogáló eseményeknek”, amikor a mondat szerkezet nem jön létre) „formás egységekbe”, bővített mondatokba rendeződnek. A komplett kijelentések azonban a valóság egymástól teljesen idegen vonatkozásait foglalják magukba. Nincs közöttük részleges átfedés vagy akár csak érintkezés sem. Nem alkalmassak arra, hogy lejátszódjanak közöttük a cserebomlás folyamatai, amelynek révén akárcsak lazán és távolról nagyobb egységekké állnának össze.

A 32. számú vers szemléletesen megjeleníti, mi történik akkor, ha a lehetetlen mégis megvalósul, ha az építőköveket akkor is összeilleszti a költő, ha nem illenek össze, ha az egymástól független, heterogén információkat közlő egységek építőkockáiból kompozíciót állít össze. Két, végletes megítélése lehet az ilyen építménynek. Az egyik, hogy az olvasó halandzsának tekinti, és hátat fordít neki. A másik végletet Gáspár Endre képviseli, aki a kor magyar költészete csúcsteljesítményének tartja a számozott verseket mint a világérzés autentikus kifejeződéseit. József Attila köztes pozíciót foglal el a két véglet között. Elvileg elfogadja, hogy a remekmű feladata a világérzés kifejezése. Megérti, hogy a mindenség versbe foglalása érdekében a költőnek ki kell szabadulnia a választott

témák által rá oktrojált esetek, alkalmak korlátai közül. A valóságnak általa szuverén módon kiválasztott metszeiből olyan tágas, levegős kompozíciót kell összeállítania, amely képes a világézés szemléleti helyetteseként működni. E tágas, szellős építmény nem ábrázol, nem fejt ki valamilyen részleges témát, hanem kifejezi az énben rejtőző világot.

Melyik fiatal költő tudna ellenállni egy ilyen kínálkozó lehetőségnek? Az 1924 végén, 1925 legelején született verssorozat tehát kassáki mintára a világérzés kifejezését vette célba. A radikális kísérletezés kalandja után, 1925 tavaszán azonban József Attila eltávolodott ettől a kassáki mintától. A Bécsben töltött tanév részben visszatértette az elhagyott ösvényre. 1926 őszén, durván leegyszerűsítve, három út állt előtte az avantgárdhoz való viszonya további alakulása szempontjából. Szakíthatott volna eddigi kísérletezéseivel, de ilyen lépésre nem szánta el magát. A bécsi időszak az izmusok poétikájának vonzaskörében telt el. Alárendelhetette a formabontás ösztönzéseit a hagyománykövetés felállította önmérséklet korlátainak. Az avantgárd indítások ilyen elrejtése ment végbe azokban a verseiben, amelyek a *Tiszta szívvel*ben kialakított művészi gyakorlat vonalán haladtak. Személyes kapcsolata Kassákkal nem múlt el nyomtalanul, és az ebből az irányból érkező szellemi befolyást felerősítette szoros baráti viszonya Gáspár Endrével, Kassák szárnysegédjével. Gáspár Kassák-könyve láthatóan mély benyomást gyakorolt rá, és újra nagy figyelemmel vette szemügyre Kassák úgynevezett atematikus verseit, illetve amit erről Gáspár könyvében olvasott. Az avantgárd poétika legszélsőségesebben kísérletező ága ennek révén épült be poétikájába.

A Gáspár Endrének írt levél rávilágít arra, hogy József Attila kedvezően fogadta a *Kassák Lajos az ember és munkája* alaptételét, a téma lefokozását a költemény létrehozása során, és ennek következményeit a vers természetére nézve. A számozott versekre úgy tekintett, ahogy a könyv szerzője javasolta: Kassák embertartalmi kifejezéseinek fogta föl őket. Amennyiben világérzés kifejezései a költemények, a szöveg alkotóelemeinek nem az értelmét, jelentését kell aggályos pontossággal megfejtenünk. Eltekinthetünk a kompozíciót alkotó kijelentések jelentésének firtatásától, és a kompozíció által sugallt hangulatot kell átélnünk. A mondatokat, a „formás egységeket” mintegy zeneiségükben, hangokként és hangsorokként kell percipiálnunk. A sikeres számozott vers úgy működik, mint a költő embertartalmainak összességét megszólaltató, az egyénben rejlő világot feltáró szimfónia.

A művét alkotó, nyelvileg megformált valóságelemeket a költő szuverén módon választja ki. Ezeknek nem az alkotó érzelmeit kell közvetlenül közölni, hanem belső világát a tárgyak, tények nyelvén beszélve, közvetett mó-

don kell érzékeltetnie. A költészet legambiciózusabb céljait ilyen, másról beszélő módszerrel is el lehet érni. József Attila különvéleménye abban érhető tetten, hogy a sikeres költői teljesítmény példajaként, mintegy a 32. számú vers alternatívájaként egy általa kedvelt népdalt választ ki. A szelíd provokáció kettős természetű. A példavers egyfelől hagyományos verseléssel, az ősi nyolcas formájában készült. Másfelől folklór eredetű, azaz olyan formai hagyományhoz sorolható, amelyet Kassák és a *Ma* köre mélyen lenézett és időszerűtlennek tartott. A Gáspár Endrének írott levél tehát magáévá teszi az avantgárd experimentalizmus legszélsőségesebb elveit, de úgy, hogy igazán sikeres és meggyőző példát Gáspár példájával szemben a leg-hagyományosabb költészeti gyakorlat egyik termékében állít. Ő maga egyidejűleg előállít ilyen kompozíciót, a *Jut az ember* című versében. De olyan műhöz, amely egy világrész egyetemes megszólaltatására vállalkozik, csak később, a *Medáliák* ciklus „számozott verseiben” érkezett el.

Egy olyan koncepció első körvonalai jelennek meg a levélben, amely a költői gyakorlatban az év nyarán, az első „medáliákban” termi első gyümölcseit, és teljes ciklusként 1927 végére részben elkészül, majd végleges változata 1928 végére kerekedik ki. A kifejlett költészet-bölcseleti koncepció pedig, amely a „Medáliák-korszak”

verseiben ölt testet, az 1920-as évek végi művészetbölcseleti fogalmazványban és annak a költő irodalmi publicisztikáiban történt alkalmazásaiban kap végső formát. A Gáspár Endrének írott levél tehát az *Ihlet és nemzethez*, valamint a Babits-pamflethez (az abba foglalt elméleti fejtegetésekhez) vezető gondolati fejlődés kezdőpontján áll. A levél arról tanúskodik, hogy a költő az avantgárd eszmei és poétikai hozadékát beépítette alkotói gyakorlatába. A 20-as évek végén költői műhelyében megérlelődött verseszmény kialakulásához, az avantgárd örökség megszüntetve megőrzéséhez azonban szüksége volt azokra az új tapasztalatokra, amelyekre Párizsban tett szert.

Ám a Gáspár Endréhez írott levéllel kilépett Kassák vonzásköréből. Amikor Budapestről (valószínűleg a szerkesztőségbe és a belső munkatársi körbe tartozó Németh Andor révén) felkérést kapott, hogy vegyen részt a *Dokumentum* munkájában, igen erős politikai előítéletekkel megindokolt elutasítással reagált: „bizalmatlan vagyok. A Dokumentum iránt, melyet Kassák szerkeszt, azért, mert Kassák a munkásmozgalom renegátja – ki a művésztől osztályszempontból ugyanolyan értékű és színű dolgokat mond, mint akár Rákosi Jenő, akár Herczeg Ferenc”.²³ Mire azonban ehhez a negatív értékeléshez 1927 márciusában elérkezett, már mindent megtanult tőle, ami a magyar avantgárd vezérétől elsajátítható volt.

²³ JÓZSEF Attila levele József Jolánnak (Párizs, 1927. március 5.) = JÓZSEF Attila levelezése. i. m. (2006), 162.

Ugartörők és avantgárd

A vajdasági magyar irodalomnak írói mindig is voltak, olvasói soha – szögezte le e téma egyetemi előadójaként Juhász Erzsébet (1947–1998), aki regényben (*Műkedvelők*, 1985) örökítette meg (a vajdasági) „irodalmi nagyapánk”, Szenteleky Kornél alakját.

A kritikával, saját kritikai apparátussal nem rendelkező irodalom könnyen elveszíti irányát, értékrendszere összegubancolódik, és a dilettáns vagy az epigon művek melegágyává válhat. Valami hasonlóhoz vezető folyamat játszódott le az új országba szakadt, a magyar kultúra köldöksinórjáról leválasztott vajdasági irodalom indulása során, amikor a bíráló és értékelő kritika hiányát az udvarló vagy udvarias ismertetés, a csak jó véleményt hangoztató méltatás igyekezett pótolni. A költő, regény- és tanulmányíró Szenteleky (Sztankovics) Kornél, miután vállalta a kisebbségi koncepciót, a *Vajdasági Írás*, majd a *Kalangya* szerkesztőjeként, emellett kiterjedt levelezése útján töltötte be a minőség irányában kényszerűen engedékeny szerepét. Az irodalmi értékre a *Kalangyában* Szenteleky helyére kerülő Szirmai Károly (1890–1972) esztétizmusa irányította a figyelmet.

Időközben azonban még történt egy s más.

A Vajdaságban talált közízlés értékrendszerét először az elbukott Pécs-Baranyai Szerb–Magyar Tanácsköztársaság emigránsai kérdőjelezték meg, hiszen ők az izmusokon nevelkedtek, és a tevékeny, harcos aktivizmus mezejéről ítélték el mindent, ami szerintük maradi és retrográd. Az emigránsok, írók és újságírók egyaránt, még 1921-ben bekapcsolódtak az önazonosságát kereső vajdasági magyar irodalom alakításába. Az avantgárd mozgalom szekértolói Kassák Lajos köréhez tartoztak. A szabadkai születésű, futurista, a dadaista primitivizmus vonzáskörében alkotó, expresszionista-metafizikus György Mátyás (1887–1944) például Kassák lapjainak megbecsült munkatársa volt. Az avantgárd mozgalmárok 1922-ben, Nagybescskereken megindították kilenc számot megélt első hetilapjukat, a *Fáklyát*, és Csuka Zoltán is beindította Újvidéken az új életet és új művészetet hirdető *Út* című folyóiratát.

Az avantgárdot a Vajdaságba Csuka Zoltán (1901–1984), a hithű expresszionista, a szimbólumokat aktivista expresszionizmusba rakétázó Fekete Lajos (1900–1973), a szürrealizmussal kísérletező Tamás István (1904–1974), az agitativ húrokat pengető Somogyi Pál (1894–1980), a forradalmi hevületű Láng Árpád (1898–1983) és társaik hozták el, és igyekeztek az izmusokat sorra járva autentikus vajdasági magyar irodalmat formálni, de törekvésük közönybe és értetlenségbe bukott, miközben megalapozta az irodalmi avantgárd történelmi folytonosságát a Vajdaságban. Az *Út* sorsa bukás lett;

vezető munkatársai a *Szervezett Munkás* című hetilaphoz pártolva, a forradalmiság más felhangú húrjait kezdték pengetni, és elindultak a szocialista realizmus ugyancsak zsákutcába torkolló útján.

Az emigránsok, az irodalmi ugartörők, noha legtöbbjük csak rövid ideig tartózkodott a Vajdaságban, meghatározó hatást gyakoroltak kortársaikra és a későbbiekre. Leginkább Csuka, Fekete, Somogyi, Tamás, Haraszi Sándor, Mikes Flóris szépirok, majd a később színre lépő kritikus, Kázmér Ernő művei voltak inspirálók. Az avantgárd hívószó volt a változtatás elvont szándéka, a teremtés igénye és az önmegvalósítás diskurzusában. Miként Vajda Gábor fogalmazott eszme- és irodalomtörténeti könyvében: „Az avantgárd azért is kínálkozott kulcsfogalomként, mert a változtatás elszántságát, akaratát is tartalmazta. Nyitottságot szugerált és (ön)teremtésre ösztönzött”.

Csuka Zoltán irodalomszervező munkájának fontos állomása a határon túl is érdeklődést keltő versantológiája, az 1928-ban megjelent *Kéve*, amely tizennégy költő verseit fogta egybe. A szerzők névsorából több a jótékony feledés homályába merült. A kötet fókuszában Szenteleky versei álltak, körötte Csuka, Fekete, Tamás, Mikes, Somogyi, Haraszi és Debreceni József költeményeivel. Ez utóbbi szerző ugyanebben az évben Szentelekyvel együtt, *Bazsalikom* címmel a modern szerb költészetből szerkesztett fordításantológiát.

Szenteleky (Csuka támogatásával) a *Vajdasági Írás* egyévi megjelenése után *A Mi Irodalmunkat* szerkesztette, majd 1932 tavaszán a *Kalangya* indul el a vezérlete alatt, a vajdasági táj színeit és az itteni élet szépirodalmi visszatükrözését tűzve a lap lobogójára, megint csak lazán hagyva a mércét a műkedvelő szintű tollforgatók javára, hiszen az írástudatlansággal küszködő, az anyanyelvi kultúrától elszakított lakosságból nem bukkantak számolatlanul elő a zsenik, az istenadta tehetségek.

Szenteleky első körbepillantásakor csak a hiányokkal szembesült: nincs semmi ezen a „lapályon”, panaszkolta; nincsenek történelmi emlékek, történelmileg jelentős személyek, se események, vagyis a vajdasági magyar költő a hagyományok híján csak a jelenben találhat témát és célt a versíráshoz. S midőn Havas Emil úgy tartotta, hogy a „jugoszláviai magyarság a volt Nagy Magyar Alföld népének történetileg, néprajzilag és kulturálisan is összefüggő, integrális része”, Szenteleky azt igyekezett bizonyítani, hogy a délszláv környezetben való lét meghatározója az itteni magyarságnak, ezért még a bácskai és a bánáti, a baranyai és a szerémségi magyarok is különböznek egymástól jellegzetességeikben. Vagyis az etnikum azonos, de a közösségi jellegzetességek eltérőek.

Szenteleky szerkesztőutóda, Szirmai Károly, a kiváló és maga elé magas mércét állító novellista azonban a mennyiséggel szemben a minőségre esküdött, és szembeszállt a dilettantizmus vadhajtsaival.

Az avantgárd előtt is volt irodalom a Vajdaságban

Munk Artúr (1886–1955), a két világháború között a legolvasottabb vajdasági regényíró *A nagy káder* (1930) és *Hinterland* (1933) című művei bizonyultak legközkedveltebbnek.

Farkas Geiza (1874–1942) intellektuális alapvetésének a vajdasági magyar irodalomra gyakorolt hatása irodalomtörténet-íróink megbecsülését élvezi, de lényegi feldolgozást mindmáig nem nyert.

Radó Imre (1885–1944) a naturalizmus árnyékában, Börscsök Erzsébet (1904–1971) az egymásnak feszülő nemzeti determinizmust hangsúlyozó prózájában, Kristály István (1890–1944) a szubjektív naturalizmus és a lírai impresszionizmus közötti határvonalon álló parasztábrázolásban, Cziráky Imre (1897–1973) anekdotikus népiességével nyitott folytatási lehetőséget a honi írók jövőjének nemzedékeinek.

Igazi közönségsikert elsőként talán Majtényi Mihály (1901–1974) élvezhetett. Művészetében az expresszionista novelláktól jutott el a kedélyes történetmondásig. Világképét meghatározta Taine miliőelmélete, hőseinek sorsát pedig a determináció, a magukban hordozott sors vezérelte. Zomborban töltött újságíró éveiben (1929–1937) írta a kora viszonyait metsző realizmussal és az expresszionizmus felhangjaival ábrázoló regényét, a *Hétfejű sárkányt*, ami csak 1981-ben jelenhetett meg, és csak ettől fogva minősült a megírás korának egyik legjelentősebb epikai alkotásának. A csatornaépítő Kiss József civilizációteremtő vállalkozásáról írt, *Császár csatornája* című regényét *Élő víz* címen írta újra, hogy az új, szocialista elvárásoknak megfelelően, értékeiből rengeteget vesztve egyáltalán megjelenhessen. Munkássága mégis inkább a zamatos nyelvezetű és sziporkázó humorú regényeiről, a *Garabonciásról* és a *Bige Jóska házasságáról* ismert.

Ugyancsak Zomborból és a német expresszionizmustól indult Herceg János (1909–1995), akit a kritika és az irodalomtörténet joggal a vajdasági magyar író megtestesítőjévé magasztosított. Regionalizmusának egyik kedvelt színhelye a zombori Szelencse negyed, figurája pedig Kekez Tuna, majd Gerard, az *Ég és föld*, valamint a *Gogoland* bohóc hőse, a korral és annak szellemével való szembenállás szatírájának hordozója, illetve a teljes kiábrándultság jelképe. Munkásságának csúcspontjai az emlékezőtanulmányok, valamint a világra kitekintő esszék sorozatai, amelyek a realista, utópista és antiutópista regényekkel, a hely szellemét megragadó elbeszélésekkel együtt emelik a hercegi életművet irodalmunk legkitűnőbb helyére. *Módosulások* (1989) című regénye irodalmunk kisebbségtörténeti és esztétikai szempontból egyaránt meg-

kerülhetetlen fejezete. Meglepő, hogy az avantgárd vonzásokból indult Herceg esszéiben visszafogottan nyilatkozott a vajdasági izmusokról, a dadáról – helyi vonatkozásokat kerülve – az izmus 1922-re tett „halála” után negyven évvel szólt meg a kultúra minden rezdülését szem előtt tartó író.

Ebből a rövid összefoglalóból kitűnik, hogy a hivatalos irodalomtörténet-írás is jegyzi az izmusok befolyását a szépirodalom életművében, de ez távolról sem nyújt arányos képet az avantgárd helyi szerepéről és hatásáról.

Az avantgárd a Vajdaságban kiterjesztette igényét az irodalmon kívüli művészeti terekre, a szerb, a horvát művészeti kapcsolatokra, valamint azok révén – fordításban – tájékozódott a társművészek világirodalmi mozgásáról. Nem meríthetett Magyarországról, ahol az avantgárd Kassák körein kívül soha nem volt meghatározó tényező, a hangos aktivizmuson és a kimért konstruktivizmuson kívül még az olasz futurizmus, a német expresszionizmus és a francia szürrealizmus formái és tartalmi jegyei csupán másodlagosan vertek tanyát a két háború közt alkotó írók műveiben. Ugyanilyen súllyal jelent meg az impresszionizmus és a szimbolizmus már a *Nyugat* hasábjain. Mondhatjuk, a Vajdaságban, ahol már a szecesszió is mély gyökereket eresztett, önmaga individualista, regulákat elutasító jellegének ellentmondva, rendszerbe szerveződött az avantgárd, a vajdasági magyar művészet letagadhatatlan genetikai alkotórésze. Mindeközben „a hivatalos akadémiai irodalomtörténet úgyszólván elsikkasztotta a magyar avantgárdot mint mozgalmat és mint jelentős, önálló tényezőt” – szögezte le Kappanyos András. Az irodalomtörténet-írás baklövése volt ugyanis, hogy külön tárgyalta a Kassák-jelenséget, a Kassák-mozgalmat meg a szervesen hozzájuk tartozó folyamatokat. Bori Imre élesen szembement ezzel a folyamatokat figyelmen hagyó szemlélettel. Ő észrevételezte, hogy a kulturális terep sem Szerbiában, sem Horvátországban, sem a Vajdaságban nem volt terméktelen talaj az avantgárd számára.

Az avantgárd örökké avantgárd

Ha nem is száz, de nyolcvan éven át uralta az aktivizmus a képzőművészet gazdag terrénumát. Az alkotók megmártóztak az expresszionizmus, a kubizmus, a dada, az informel vizeiben, élvezték a konceptualizmus adta lehetőségeket, tehát az avantgárd jegyében alkottak.

Itt kell megjegyezni, hogy az avantgárd művészek zömmel elutasítják, hogy az 1920–2000-es időszak második felében a neavantgárd és a transzavantgárd jegyében alkottak volna, mert szerintük ilyen kategória nincsen, aki egyszer avantgárd, az mindvégig az is marad.

Talán nem meglepő, hogy az említett időszakban aktív képzőművészek legtöbbször kisebb-nagyobb hatással magához vonzotta az avantgárd, Balázs G. Árpádtól Konjovity Milánig, és művészetükben az expresszionizmus és a kubizmus volt fellelhető ihlető. Ács József és Petrik Pál az informelben találta



Csernik Attila:
Letrex
1973,
grafovizuális
műemlék,
papír lettraset,
Szombathy
Bálint
archívuma

meg alkotói világát. Nem voltak társtalanok, ám ebben az összefoglalóban kizárólag a vajdasági magyar alkotókkal foglalkozom, szerb és horvát harcostársaikat sajnos említés nélkül kell hagynom, kivéve azokat, akik sajátos alkotói szimbiózist létesítettek magyar művésztársaikkal, ráadásul magyarul beszéltek, jártasak voltak a magyar kultúrában és művészetben. Több ilyen társművész is működött a konceptuális alkotók körében: Szombathy Bálint, Kerekes László, Szalma László, Csernik Attila, Ladik Katalin vonzásában, de ez az irányzat folytatás nélkül lezárult. Jellegzetesen csoportművészet volt, tetőpontját a Bosch+Bosch és a KOD csoport munkájában érte el. Részben hozzájuk kötődik a térművészet, a tájművészet és a performansz, az akció lehetőségeinek artistikus felhasználása, ami Szombathy működésében egyenesen vezetett a konkrét költészethez, illetve a tipográfiai lehetőségek konstruktív felhasználásához. Ebben talán Csernik Attila tudott leginkább kiteljesedni, noha nála a testírás nem bizonyult kamatoztatható iránynak, ezért a későbbiekben a grafikailag sokszorosítható alkotásoknál maradt, ilyen volt például a tárgyra írás koncepciója. Szombathy ebbe a világba a szövegeket reprodukáló felületeken megjelenő betűk összekötésével készített vizuális tanulmányokat, de például a szöveg- és képkioldó távközlési berendezések működési anomáliái nyomán létrejött, roncsolt kommunikációs felületeket is műalkotásként kezelte. Sokoldalú tevékenységének köszönhető a küldeményművészet meghonosítása az egykori jugoszláv térségben, így a Vajdaságban is. A mail art népszerűsége mellett a képvész, a kollázs sem maradt el, érdekes kísérlet volt Ladik Katalin szabásmintákat követő verskompozícióinak sorozata, valamint sajátos hangköltészete, verbo-voko-vizuális poézise. Nem szabad elfeledni, hogy Ladik vont be a magyar népmesét a vajdasági avantgárd költészetbe. Szombathy meg a futballt. Tévékészülék előtt ülte nézte a labdarúgó-mérkőzések közvetítését, és egy fehér lapra kézzel átvitte a labda hely-

zetét és pályáját a félidő negyvenöt percében. A labda-pálya nyomat kétszeres átvitel eredménye volt: a képernyő közvetítette a világban valahol játszódó sportesemény, a művész keze pedig rögzítette a mérkőzés folyamatának látványát. Az eredmény a dinamika kimerevítése lett.

Vajdaság Kortárs Művészeti Múzeumának állandó gyűjteménye a járatlant is rávezeti, hogy az avantgárd progresszió átjárta a vajdasági művészet pórúseit, bekapcsolta az egykori Jugoszlávia és a térség szellemi vérkeringésébe. Belgrádtól délre elenyésző hatást fejtett ki az ellenművészet, a Vajdaság volt a leginkább termékeny talaj az új világszemlélet számára. A hivatalos művészettörténet-írás a múlt évszázad 60-as, 70-es éveigi szinte tudomást sem vett erről, Szombathy Bálint szépségkutató meglátása szerint azért, mert a vajdasági avantgárd fő egyéniségei magyarok voltak, ami – az általuk ápolat – nemzetköziséggel együtt nem fért bele az ország déli részén uralkodó nemzeti homogenizmus eszméjébe. Ha nemzetközi porondon kellett képviselni a kortárs jugoszláv művészetet, akkor a Belgrádhoz közeli alkotók kaptak támogatást, viszont a társadalmi-politikai állapotok bírálataért vajdasági alkotókat hurcoltak meg a bíróságon, kivétel nélkül magyarokat, a „kisebbségi avantgárd” képviselőit.

A dadától a konceptualizmusig

A Tanácsköztársaság bukását követően a Vajdaságba emigráló magyarországi alkotók a dadát tűzték zászlajukra, számukra addigra kifűjt az expresszionizmus, később helyébe begyűrűzött a szürrealizmus. A dadaisták Szabadkán, Újvidéken, Nagybecskerekben és a feltételezések szerint Zomborban és Szenttamáson megrendezett kétnyelvű matinéit a kassági, cselekvésvész, agitatív és didaktikus aktivizmus jegyében ennek az irányzatnak szentelték. Ugyanakkor a tartományban élő kortárs szerb szerzők a hozzájuk francia közvetítéssel eljutott szürrealizmus jegyében alkottak. Hozzá kell fűznünk, hogy a dadaizmus sem Szerbiában, sem Horvátországban nem nőtt mozgalommá, inkább alkotói életérzésként mutatkozott meg. Alkotói belső emigrációba hátráltak, és jószerevével kihulltak mind a köztudatból, mind az irodalomtörténetből. Kivételek természetesen mindenütt akadnak. Ljubomir Micić például Zágrábban hozta létre a zenitizmusnak keresztelt művészeti irányzatot és adta ki a Kassák érdeklődését is felkeltő, *Zenit* című expresszionista-dadaista-barbarista folyóiratot, majd Belgrádba tette át székhelyét. Ennek megértéséhez tudni kell, hogy a nagy háborút követően Zágráb szellemi igénye termékeny talajként fogadta be a nyugatról érkező új művészeti impulzusokat, és igyekezett lerázni magáról a korábbi német befolyást. Kassák a *Mában* közölte a *Zenit* szerzőit, ráadásul szinte azonos külföldi alkotógárdával dolgozott a két lap. Nem érdektelen közjáték, hogy a zenitizmust kifundáló Micić a barbar zseni eszméjét hirdette meg. Az 1914-től tapasztalt barbarizmus nyomán megalkotta a barbarogénusz szellemiségét.

Másfelől Európa balkanizálását hirdette, állítván, hogy a balkáni primitivizmus Európa elveszített múltja, amihez vissza kell térnie a kontinensnek, ha ismét magára kíván találni. A primitivizmus primátusáért mint Európa jövője zálogáért nem csak ő szállt síkra a szerb expresszionizmusban. Micić 1971-ben vagyontalanul, hozzátartozók nélkül, szegényházban halt meg. Egyedüli hagyatéka egy láda volt, benne hazai és külföldi zenitisták kilencvenkét, eredeti művével, köztük Kandinszkij, Moholy-Nagy, Chagall, Arhipenko munkáival... Nevével együtt a zenitizmus is méltatlanul kihullt a köztudatból.

A magyar, a szerb és a horvát avantgárdot vizsgáló Bori Imre leszögezte, hogy amíg a magyar irodalomban Kassák Lajos igyekezett szakaszaiban éltetni az izmusok sorát, addig a szerbben azonos időben volt jelen az izmusok sokasága, a horvát avantgárd meg már az expresszionizmusnál leült, el sem jutott a szürrealizmusig.

Bosch+Bosch

A főként a mixed media iránt vonzódó, 1969-ben, Szabadkán alakult Bosch+Bosch csoport fiataljai alkották a hagyományossal szembeszegülő új művészet első vajdasági csoportját, együttműködve az Újvidéken tevékenykedő KOD tagjaival, Belgrádban a ma már világhírű Marina Abramović körével, a hasonló gondolkodású szlovén meg horvát alkotókkal. Magyarország irányában nem szervezetileg, hanem magánúton tartott kapcsolatot a fiatalon elhalálozott, rendkívül tehetséges Slavko Matković, Szalma, Szombathy, Kerekes, Ante Vukov. A csoport tagjaiként ők folytatták a dada anarchista lelkiületének megjelenítését, a vizuális percepció lehetőségeinek kitágítására, a képzőművészeti lehetőségek, elképzelések megváltoztatására törekedtek, kísérleteztek a szövegművészet adottságaival, a vizuális költészet meghódításával és a grafovizuális irodalom adta lehetőségekkel az experimentális poézis kereteit tágitották, nem egy esetben a logikátlanságot téve meg a költészet erőforrásává. A Bosch+Bosch heterogén poétikájú, de egységesen a szabadság lehetőségeit fürkésző csoport hét év után, 1976-ban szétszóródott. Szombathy Bálint szerint a csoport tagjai a hét év alatt többet tanultak egymástól, mint az akkori intézmények bármelyikében tehették volna. A csoport hatását bizonyítja, hogy megalakulása ötvenedik évében reprezentatív kiállítást rendeztek az alkotók munkáiból Brüsszelben, Rijekában és Csehországban, míg Belgrádban és Szabadkán visszafogottabb volt az ünneplés. Ám a csoport 2019-ben elnyerte a Forum Képzőművészeti Díjat.

Az avantgárdban megjelenő, „fejfel tótágast” látásmódban kiteljesülő szubjektívizmusra, az örület princípiumára alapozó műalkotásokra már 1928-ben rámutatott Komlós Aladár, aki nek az ilyen meglátásai szinte máig áthatották az irodalomtörténet-írást, jelezvén, hogy valóban létezett avantgárd a magyar irodalomban, voltak külföldi kapcsolatai is, egyben állítván,



hogy az avantgárd gyakorlatilag elenyésző hatással bírt a magyar irodalomra. Kritikusai ebből az irányból támadták Bori Imre avantgárd trilógiáját (*Az irodalmi avantgarde. I. A szecessziótól a dadaig; II. A szürrealizmus ideje; III. Az avantgarde apostolai*). Nincs szándékomban apológiát mondani Bori Imre kutatásairól, de nem hallgathatom el, hogy amellet, hogy egyes izmusokat a magyar irodalom törzsökös fajaként kezelte, említést tett az irányzatosság számtalan zsákutcájáról, kudarcáról is. Munkájával teret nyitott annak a megértésére, hogy mivel szemben lázadtak az izmusok képviselői, és ennek a felismerésnek a birtokában érthetjük meg az izmusok eszköztárát, nyelvi anyagát, az alkotók konokságát és a műalkotásaik líráját, amit például Babits 1916-ban, Kassák folyóirataiban tagolatlan megszólalásként, a magasabb művészeti egységesítés hiányaként értelmezett. Vitába is keveredtek, aminek eredményeként Kassák leszögezte, hogy a Babits által kifogásolt műforma az ő szótárában „költemény”, ami eleve másként írható le, és másként működik, mint a vers. Ezzel tulajdonképpen nevet adott egy ma is népszerű műfajnak, amiből a közkedvelt hosszúvers műfaja sarjadt ki, avantgárd hagyományként.

A vajdasági avantgárd továbbélőinek föllépése polgárpukkasztásnak vagy éppen a Magyarországon kívüli szellemi

A Bosch+Bosch csoport kiállítási plakátja Szabadka, 1972, Szombathy Bálint archívuma

A Bosch+Bosch
csoport kiállítási
plakátja
Újvidék, 1972,
Szombathy
Bálint
archívuma

szabadság külsőségeiben való megnyilvánulásának mutatkozott. Ágh István jegyezte föl, hogy Tolnai Ottó 1970-ben, a balatonfüredi költőtalálkozón törökülésben mondta szövegét, Ladik Katalin budapesti szereplése pedig sajtóbotrányt váltott ki. Az azonos anyanyelvű többségi és kisebbségi közeg szabadságigénye egymástól eltérő alakzatokban artikulálódott. Itt jegyezzük meg, hogy az avantgárd nem akart folyton megrökönyíteni, kihozni a polgárt a sodrából, hanem szabadságot keresett a művészet számára. Igyekezett a lírát kiemelni

a papír dimenzióiból, a vizuális művészetet a képzőművészeti intézmények megkötöttségei közül. Sőt mi több, egyes irányzatok folyamatai kutatómunkaként értelmezhetők, így például az újvidéki születésű Tamkó Sirató Károly dimenzionizmusa a nyelv kommunikációs lehetőségeit vizsgálta.

A szélsőséges szubjektívizmus nem esztétikai minőség, és nem is avantgárd elvárás. Az avantgárd izmusok történetében fölbukkanásuk annak a bizonyítéka, hogy az alkotóknak esze ágában se volt ugyanazzal a kaptafával vagy szabásmintával dolgozni, hanem szabadon nyúltak témáikhoz, és szabadon választották meg eszközeiket, amelyekkel állítva tagadták meg azt, amit elutasítottak. Az irodalom terén például a zárt struktúrákat, verstani szabályokat, a ritmust, a metrumot, a hagyományos stilisztikát, a metaforát, a szimbólumot stb.

A Bosch+Bosch tagjai is tagadtak, egyebek közt a festészet egyeduralmát a vizualitásban, a művész isteni elkötelezettségét, a vizuális tér föloszthatóságát, miközben állították, hogy a műalkotásnál fontosabb a kutatás, a koncepció. Tevékenységük során lerázták magukról az irodalmi kötődés béklyóit, noha kommunikációs kutatásaik során a televízió mellett a könyv mint médium érdeklődési körük homlokterében maradt. Az urbánus tér „laboratóriumi vizsgálata” legelőbb Szombathyt kísértette meg, kezdetben akció során keresett elemezhető kapcsolatot az idő- és a térszekvenciák jelei között, mégpedig úgy, hogy az általa kitalált projekt kivitelezői maguk a városban járó-kelők voltak anélkül, hogy tudták volna, egy koncepció részeseivé lettek. Szombathynak az urbánus tér szemiotikája iránti érdeklődése mindmáig megmaradt.

Kerekes László a múlt évszázad 70-es éveinek kezdetén ugyancsak a jelek bűvöletében alkotott: járművek kerekeinek nyomait gyűjtötte a talajról. Később is talajközben maradt, és a land art, a föld-művészet elkötelezettjévé vált. Akcióikat természetesen dokumentálták, technikai eszközüik a fényképezőgép volt. Slavko Matkovićnak nem volt szüksége dokumentációs eszközre, ő a kidobott computerszalagokon talált számsorok és számoszlopok hideg matematizését oltotta beavatkozásaival szubjektív, vizuális lírába. Nem kell sok hozzá, hogy a számsorokban megjelenő nullát sajátos jelként értelmezze, és a nyomtatott szövegekben felfedezze az ugyanolyan üres tartománnyal rendelkező „o” betű hasonlóságát, majd ezen körvonalazott belső fehér térségek manipulálásával – kitöltésével és áthúzásával – a verbális jelet vizuális jellé alakítsa, ami újabb kísérletek irányába nyitott lehetőséget számára. Szombathy is megragadta a szövegek erővonalainak hálózata, ami új jelentésként, nonverbális alkotásként mutatkozott meg, miután egy szövegfelületen vonalakkal összekötötte a textusban előforduló „o” és „ö” betűket, illetve hosszú párjukat. Az alkotó szövetnélküliségnek nevezte az eljárását, hiszen az „o” betűk mindegyike origó az irodalom és a vizuális beavatkozás fúziójából létrejött alkotáson, de egyben végpontként is értelmezhető. A könyv voltaképpen soha nem tűnt el a konceptualisták látóköréből, csak már nem szövegek gyűjtemé-



nyeként, hanem tárgyként, objektumként tekintettek rá. Könyvtárgyaik jellegzetessége a különböző anyagokból, különböző mesterségek általi létrehozás, az egyszerűség és a megismételhetetlenség.

Amíg Szombathy és Matković maguk teremtettek jeleket szemiotikai kísérleteik során, Szalma László a tipográfiából merítette szignáljait, vagyis a kész jelek másodlagos felhasználójaként alkalmazta a nyomólemezek, nyomdai kliséken megtalált, valamiféle cselekvésre felszólító, egyetemes, közérthető tipográfiai jeleket, és vált a csoport legjellegesebb szignalista művészévé.

A Bosch+Bosch csoport tagjai már a múlt század 70-es éveinek kezdetén alkotásaikkal jelezték, hogy szakítottak a hagyományos képzőművészeti eszközökkel, nem érdekli őket stílus, irányzat, műalkotás létrehozása, hanem merőben új életérzésük kifejezéséhez új eszközöket kerestek és találtak. Nem utolsósorban az új kommunikációs eszközökben, mint a televízió, a telex, a távgépíró, a filmkamera. A gép belépett a művészet terébe.

A művészet pedig megpróbált kilépni a neki szánt zárt térésekből, szűkösnek érezte a bekeretezett vásznat, a galéria és a múzeum zárt téréseit, kimenekült a szabadba, ahol a természet megalkotta a maga műalkotásait és a művész elenyésző beavatkozásokkal sajátította ki ezeket az olykor spontán, más-kor manipulált objektumokat. Ezek az alkotások nem hagyatkoztak a néző által felfedezhető konnotációkra, az elsődleges jelentésre rátelepedő másodlagos jelentésre. A land artban, a land workben, az arte povera terepén az objektum önmagával azonos, a jel önmagát képviseli, ami saját valójában jelenik meg, és nem akar valami mást jelenteni, pusztán vizuális élményt alkotni. A művészet tárgya már azelőtt létezik, hogy műalkotássá vált volna, vallják a csoport tagjai, és szerintük a műtárgy minden beavatkozás hiányában is önmaga, a művészileg felhasznált anyagok mindig magukra utalnak, nem pedig valami másra, jelenlétükkel megszüntetik a másodlagos jelentést, a konnotációt. Csak hát mégis szükség van az alkotó térintervenciójára, artistikus beavatkozására, hogy a néző is láthassa azt, amit a művész elképzelt. A térmanipulációs műalkotások efemer életűek, egyenesen és közvetlenül utalnak a művészet mulékony természetére.

A karfioltól a recés élű konyhakésig

A 70-es évekbeli kezdeteket követően Szombathy Bálint, Tolnai Ottó és Maurits Ferenc műalkotói készsége mutat töretlen vonalat, Ladik Katalin és Domonkos István munkásságát törések szabdalták, Bada Dada (Bada Tibor) pedig korai halála miatt képtelen volt kiteljesedni. Mivel az említettekről monografikus elemzések láttak napvilágot, itt Badát kivéve nem foglalkozom bővebben velük. Tolnai költészete a papír síkján artikulálódik, nem támad semmit, csupán a tapasztalat nyújtotta „semmis” dolgok elaprózásából épít burjánzó, rizomati-



GRUPA
BOSCH
+
BOSCH
GROUP
SUBOTICA / NOVI SAD
PROJECTS
LIKOVNI SALON TRIBINE MLADIH
NOVI SAD 1976

kus, karfiol- és csicsókaszerű világot. Domonkos sem kíván kilépni a papír síkjából, de ő a nyelvvel szembeni elégedetlenségét fogalmazza meg szövegen belüli kollázsiban, különös metaforáiban és roncsolt vendégmunkás-monológjaiban. Maurits költészetében és grafikai mappáiban a minimalizmust veszi pártfogásba, kezdetben a primitivizmussal is kokettál. Ladik Katalin művészetét a performansz, illetve az emberi hangon végzett kísérletei eleve multidimenzionálissá emelték, poézise egyszerre vált kinetikus, látványszerűvé és hangzóvá. Legszigorúbb értelemben Bada ragadt meg a dadánál, ő nem csupán vonzódott a primitív művészetekhez, hanem maga tesztelte meg az ősprimitivizmust a 80-as évek kezdetétől.

Bada Tibor (Újvidék, 1963 – Budapest, 2006) magatartás-művészete Újvidéken is, Budapesten is megteremtette sajátos auráját és közönségét. A rajzok, festmények, írott, mondott és énekelt szövegek által megképződött alkotói attitűdje a múlt század 80-as éveinek kezdetén – mint minden új törekvés általában – megosztotta a közönséget, s e kétféle, elfogadó és elutasító megítélés végigkísérte pályáját.

Művészetének provokatív jellege nemcsak szélsőséges téma- és stílusválasztásában nyilvánult meg, amelyek sarkala-

A Bosch+Bosch csoport kiállítási plakátja Újvidék, 1976, Szombathy Bálint archívuma

A Bosch+Bosch
kiállításkatalógusa
Kortárs
Művészetek
Múzeumának
Szalonja,
Belgrád, 1981,
Szombathy
Bálint
archívuma

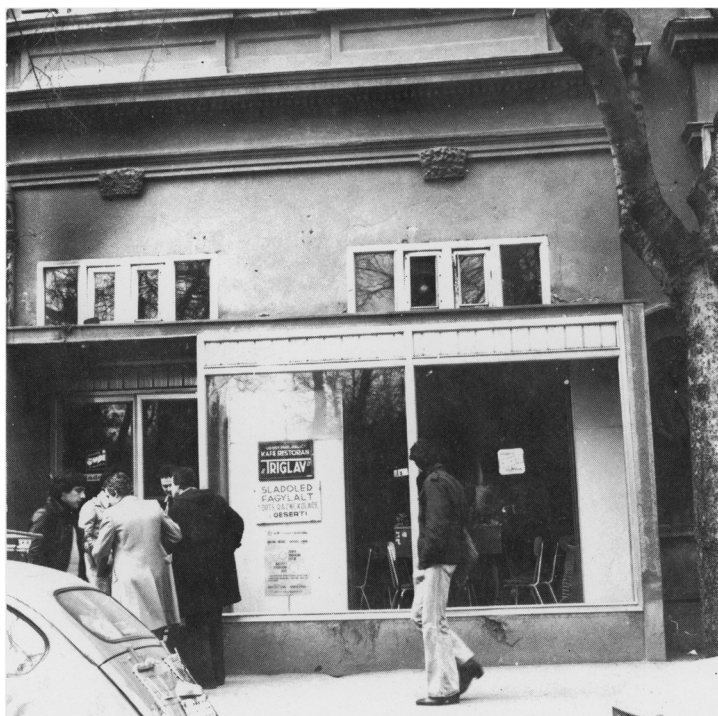
tos példái a nemi aktus vizionált leképzéseiben lelhetők fel, meg abban, ahogyan megfestette a fekáliát, s eme primitív metafora nyomán a salaktermelés szervi működésének fázisait is főtémaként kezelte rajzain, hanem abban is, hogy miként a Bada Dada Tibor grafikai munkáit, verseit és képverseit áttekintő mappa szerkesztője, Szombathy Bálint írta róla: „Mind-en ízében a másságot képviseli a helyi, vidékies standardokhoz képest”. Ennek a gondolatnak a nyomán továbbhaladva feltételezhető, hogy a Szombathy Bálint által nyomatékosított másság Bada Dada esetében a képmutatás levetkezésével is azonosítható. Bada Dada ugyanis őszintén vállalta a dilettantizmust, a romlott utcanyelvet, a tabukat és kánonokat nem ismerő megszólalást, az új, városi folklórt, az egy húron penggetett és egyazon harmonikabillentőre orkesztrált zenét, az ordenárásságot, a semmiből teremtés mitológiai gesztusából táplálkozó magánmitosz építését. A kisebbségi lét provincializmusának mutatott görbe tükröt, de úgy csúfolódott szalonképtelen művészi megnyilvánulásai során, hogy egy pillanatra

sem feledte, hogy maga is eme provincializmus része, s egy-másból táplálkoznak. Az egyelőre elveszettnek tekinthető, *Három görény a szardarabok között* című antologikus értékű és üzenetű pasztelljén ő kétségtelenül a három görény egyike, ám pozícióját mégis az ürülékdarabok által határozza meg. (A triász másik két görénye a talpig avantgárd drMáriás meg az expresszionista Jódal Kálmán.) Művészetének nem volt célja az alkalmazkodás, a kánonokba illeszkedés, hanem ön-maga művészként meghatározása. Erre példa a rajzain minduntalan megjelenő, az anarchia jeléből kinövesztett éles rajszög radikálisan kicsúcsosodó, szabadságvágyó, végül ön-maga fizikai megszüntetésében kulmináló radikalizmusának anarchiája, és az alkotásain minduntalan feltűnő recés élő, műanyag nyelvű konyhakés fenyegető jelentéstartalma. Úgy akart művész lenni, hogy közben ne váljék művésszé, legalábbis nem abban az értelemben, amit a művész kanonizált pozíciója alatt értünk. Esztétikumellenessége a mítoszrombolás eszköze, amivel a provinciát és a centrumot egyben látó értékrendszer-konglomerátumot bomlasztotta minduntalan. Eszközeinek egyszerűsége, primitivizmusa, megnyilatkozásának naivitása, gügyesége, amatőr dilettantizmusa megdöbbentő jelenséggé mutatkozott a high-tech felé haladó világban, művészetének magatartássá növesztett kisugárzása pedig nyilvánvalóvá tette, hogy esetében nem a jólfélttség ellen lázadó anarchia alkalmi kifejezéséről van szó, hanem egy minden egyebet felülről uraló, ellentmondásos művészi karakter folyamatos önértelmezéséről, a szakrális és a profán közötti átjárhatóság megteremtésének kísérletéről, ami voltaképpen az egyazon személyben működő angyali és ördögi kreatív elkülönülésének útkeresése; erről több száz, különböző műfajú és technikájú alkotása tanúskodik.

Bada Dada gyermeteg naivitásnak álcázta a világról alkotott, alaposan átgondolt, minduntalan új alkotásban kinyilvánított szarkasztikus, leleplező véleményét. Az urbánus gerilla szerepét játszotta generációja előtt, és igyekezett megteremteni a mindenben kívülség pozícióját, aminek érdekében számtalan eszközhöz folyamodott, a megvalósítás érdekében végső, radikális gesztusként az önmegsemmisítést vetette be a rendelkezésére álló kellékek és módszerek közül. Úgy tűnik, Bada Dada bohóckodása, gátlástalansága és zabolátlansága mellett mindvégig tudatában volt az örök bizonyosságnak, miszerint „a halál metrója mindenkit elgázol”, s ennek a bizonyosságnak a nyomán terebélyesedett fekete-fehér ironikus társadalom-és kultúrakritikája feketén szarkasztikus létfilozófiává.

A távolodás szemantikai lendülete

Az ezredfordulón egy alternatív irodalomelméletet kialakító műhelymunka folyt a Vajdaságban, az Újvidéken létrehozott Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium vonzáskörében találkoztak fiatalok között, amiről 2004 tavaszán önálló folyóirattal, a DNS-sel adtak számot.



u ovoj je subotičkoj poslastičarnici 27. avgusta 1969. godine slavko matković osnovao grupu

bosch + bosch

Salon Muzeja savremene umetnosti

Pariska 14, Beograd

21. novembar — 16. decembar 1980. godine

Gradski muzej Subotica — Városi múzeum Szabadka

Trg Slobode 1/1, Subotica

januar/februar 1981. godine

A DNS egy hosszú, nukleotidok alkotta láncból álló polimer, amely a legtöbb élőlényben az elsődleges genetikai információt hordozza, több millió éves képződmény, így idősebb az emberiségnél; egy kettős spirál, amit négy, különböző bázis tart össze, az adenin, a citozin, a guanin és a timin. Ennyi bázissal lehet a bolygónkon a legkevesebb genetikai sérülést elszenvedni. Azt is tudjuk, hogy tulajdonképpen nem a DNS, hanem az RNS volt az első genetikai szervező erő. Most azonban csak az a fontos, hogy a DNS megelőzte az emberiség születését, és ezt az ősiséget a lap első számának előállítói vastag, zöld színű viaszborítással igyekeztek szemléltetni. Az olvasó tulajdonképpen egy egyszerre kemény, de mégis puha tapintású viasztáblát kapott kézhez, a tábla egyik oldalán a folyóirat elnevezése három betűjének lenyomatával, aminek folytán azonnal a Gilgames történetét megörökítő agyagtáblákra asszociál, és ezzel egyetemben a kifejezésnek képi jelet kereső tevékenységre, a viasztábla arra hívogat ugyanis, hogy valamit belekarcoljunk, hogy nyomot hagyjunk rajta.

Megjelenésekor fél napon át tapogattam a viasztestet, nem volt lelkem megtörni a zöld téglatest által sugárzott, a manu-faktúrális előállítás higgadt dinamizmusát is idéző harmóniát, végül azonban mégis a kíváncsiság győzött, ám mégsem tett azonnal rombolóvá. Úgy hittem, hogy kellő furfanggal felvértezve egy szikével körbemetsem a viasztáblát, kiemelem belőle a folyóiratot, majd elolvasása után visszateszem bölcsőjéből lett koporsójába. A képlekenynek tűnő anyag azonban szilárdabb volt annál, hogy a szike áthatoljon rajta, inkább morzsolódott, repedt, ellenállt, mire a forgatónyomaték erőteljes alkalmazása nyomán darabjaira hullva végre szabaddá tette a folyóirat korpuszát. Igazuk volt a DNS-íróknak, amikor úgy gondolták, hogy a lap belső, új közegéhez, csak a régi, a külső közeg elhullása után lehet hozzáférni, mert különben is, az új közeg megjelenése a régi előbb vagy utóbb várható elhullását okozza, amennyiben az új életképesebb a réginél, amennyiben az új jelentősebb potenciáltartalékokat hordoz magában.

Hozzáfértem végre tehát a folyóirat szokatlan formájú, megközelítőleg 24×17 centiméteres, a félkör kivágással jelölt rövidebb oldalon ragasztott testéhez, amelynek aztán nem találtam az elejét. Bármelyik oldalon is nyitottam ki a lapot, a szöveg minduntalan fejtetővel állt. Így legészszerűbbnek az tűnt, hogy középről a kezdetek felé haladva értem meg, ha a sebességnél – amire a DNS eszközök – tulajdonképpen nincsen kezdete, csak folyamatossága, állandósága, akkor miért lenne kezdete egy, a dromolízisből építkező lapnak. Haladjon csak szépen, kifelé az irodalomelméletből a „valahonnet valahová alakulása” lendületének nyomán, Gilgames agyagtábláitól a számítógép képernyőjéig.

Az olvasó csak azután döbben rá, hogy mennyire ki is van találva ez a DNS az oldalszámozástól kezdve a digitális képek és szövegek fúzióját megJELenítő alkotásokban, hogy végigjárja a kifelé vezető utakat. A játékelméleten túlmutatóan magára a játékra összpontosító szerzők alkotásaikkal és teoretikus

leírásaikkal arra esküsznek, hogy az információs forradalom a látványt hozta előbbre a szöveg háttérbe szorulása árán, egy új analfabetizmust generálva, amelyben kezdetét veszi a poszt-alfabetikus kor, fölöslegessé válik a papír és a festék, a grafémák immár a képernyőkre telepedtek át, ahol a digitális kép és szöveg fúziójában a textus nem a verbális jelentés, hanem az alfabetikus közeg anyagságának szintjén van jelen, és inkább a képi esztétikumot erősíti, mint az egyszeri értelmezés biztonságát, ehelyett inkább a palimpszeszt ősi rétegeinek föltárásához hasonlatos módon jár el. A szerzők szerint a rendszerrel való érintkezés felületeként egy olyan (aktív) felejtést, amnéziát (valami elhagyott tartalom kirekesztését) használ föl, ami az alakuló jelentés időfoglalásával egyenlő. A felejtés affirmatív íródik mint az elfelejtetthez képest valami Másnak az írása, mint ráíródó, kizorító állító értelem, mint el-felejtés, a távolodás szemantikai lendülete, a születő-működő új jelentés, mint két, ellentétes irányú, egyszerre történő mozgás: egyfelé a megképződő értelem, és másfelé, mintegy eme értelem alatt, de annak mozgásától megvalósulva a felejtődő törlése. Éppen eme felejtődő a másik, az a felejtődő, amely „szívódik föl”, „íródik vissza” az új előrehaladásban, egy a régi idejébe betöltődő állításban (és nem tagadásban). A létrejött jel már nem szignifikátum, nincs magával hordozott konnotációs értelmezési lehetősége, így lételeme nem a temporalitás, hanem az anyagság, tehát nem szignumként, hanem materiális tárgyisként ragadható meg. A visszaíratatlan, visszafordíthatatlan szövegírás jelentésbontása sem témaként, sem tárgyként nem analízálható, tapasztalásához más módszertani eljárásra, a dromo-lízisre van szükség. A DNS teoretikusai a szöveggépződésnek nem csupán azt a tulajdonságát szemlélik, hogy tart, hanem azt is, hogy előretart. A dromolízis „az a szubkonceptuális pozitív [...] dimenziókat föltáró előretartó írásfolyamat, amely a szignifikáció kifejezési oldalának anyagi aspektusát is kezelni tudja, a visszatérés nélküli fogalmi, amint tulajdon közegének tapinthatóságába rohan. Kilendíti a kogníciót a hiányzó (nyom, differencia) üresjáratának általánosított formáiból, az önazonos stabil értelmet tulajdon (jeltest)tömegéhez ragadva átvezet (az identikus stabilitás önnön összetevőit homologizálja, a jelentést a közegtesthez rendeli), de nem (csak) azért mert ez az átvezetés (egyszeri aktusa) dinamizál, hanem mert a kép, a heterotóp, de az írás közegének anyagságával mégis egyhelyű vizuális csábítja” – fogalmazott a DNS-kör az oldalszámozás nélküli folyóiratban. A vizualitás immár nem agyagtáblákon, hanem a monitoron képződik, anyaga az agyagtól a fotonig alakult. A digitális, a sohasem objektív technikai kép a szövegek metakódjaként manifesztálódik, ugyanis a kép nem a külső világ jele, hanem a szövegek fogalmait kódolja át, és ebben az aktusban a kép letrehozó imagináció és a szöveget alkotó imagináció egy újszerű rejtjelezés mechanizmusában egyesül.

Mindez együttesen a képernyőn – mint médiumon – megjelenést nyelő sebességképzet és áradó sodrás folyamatába

vetett befogadótól a megjelenő képiség értelmezésében az aktivitás magasabb fokát követeli meg a dekódolás érzékenysége fokozása és összpontosítása terén. A monitor minden korábbi médiummal szemben más médium, mert nem elbeszél, hanem megmutat, így nem valami eleve tökéletlen jelrendszer közbeiktatásával számol be valami jelenlétéről, hanem jelenlétében, valóságában ábrázolja azt, láthatóvá teszi a realitást. A képek ugyanis természetes valóságukban mutatják meg a dolgokat, vagyis a jelekkel szemben nem kódolják a hagyományos értelemben a jelöltet, így a forradalomként megélt, eleve új alapokra helyezkedő kommunikációs művészetelmélet alapkérdése az lesz, hogy megvalósítható-e a nyelviségtől mint a valóság megjelölésének mind ez ideig legfontosabb szemiotikai rendszerétől való elrugaszkodás egy hatékonyabb, már nem verbális, hanem teljességgel vizuális elemekből építkező jelrendszer kedvéért. Kiteljesíthető-e a fejlődési irány, amely a megismerést és a gondolkodást igyekszik a szó bűvköréből kiszabadítani, hogy az a referencia-lítás szabad levegőjére, illetve az ezt megjelenítő képernyő vibráló igazságának színe elé kerüljön. A vértelen forradalom abból a felismerésből kiindulva, hogy az írás képtelen lépést tartani az elektronikus társadalom sebességével, és annak a valóságából kiindulva, hogy a digitális valóság eredendően poszt-alfabetikus, egy új korszakhatárt, egy új időszámítás kezdetét jelzi, amelyben véget ér a Gutenberg-galaxis és kezdetét veszi a Kép-millennium. Pixel-események, fény-képernyő nyelv és hangszövet lesz a neoanalfabetikus világban az elektronikus barlanglakó új kézírása, a képernyőben visszatükröződő én is új megnevezést nyer: Monitor-én, vagyis Egonitor.

Visszatérve a DNS első számához, amelynek központi témája az önmagát jelölő, tehát konnotációs kontextusától megfosztott jel, ez némi fogódzót ad a következő szám tematikájához, a sebességelmélethez. Szembetűnő, hogy a folyóirattest szinte egyneműsítve adja közre a kép+szöveg fúziókat és az elméleti jellegű írásokat, mintegy igazolva, hogy a lap köré csoportosuló azonos szótárt használnak és azonos nyelvet beszélnek. Egyetlen kép vagy szöveg fölött/alatt sem szerepel a szerző neve, kivéve az e-mail formában írottakat, ahol azonban a cybertérben használatos, a valódi identitást eltakaró, választott ön-megnevezés szerepel meghatározóként: Cyberalice, Fazer Replika, London Fly, Prince Michael Jackson III., Textualips, Fazer Speed. Miként azonban már jeleztem, nagyon átgondolt felépítésű lap a DNS, a szerzők és szövegeik, illetve képeik közötti kapcsolatot illetően egy középen kilyukasztott, az egykori képeslap-hanglemezekre hasonlító, a folyóirattól idegenül fekete-fehérben nyomtatott és tetszőlegesen bárhová helyezhető kartonlap igazít el, természetesen a megnyilatkozás jellegétől függően a valós vagy a választott szerzői név föltüntetésével. S ha már a neveknél tartunk, jegyezzük meg a DNS szerzői gárdájából a kemény maghoz tartozókat: Samu János Vilmos főszerkesztő, Deissinger Ákos felelős szerkesztő, Sutus Áron, Vanger László, Török Arnold, Beke Ottó.

Olyan fiatal forradalmárok voltak az ezredfordulón, akiknek nem kellett a hónuk alá nyúltni, nagyon szilárd talajon álltak, és gáncsokodásokkal szemben is kitartottak a művészetet, pontosabban az emberi cselekvést fölvilanyozó szemléletükben a képernyőn villózó kurzor és a mögüle szürkén-kékesen örvénylő cyberzaj iránti szerelmükben.

Folklor és avantgárd

Amennyiben a vajdasági zenei avantgárd kerül szóba, Király Ernő (1919–2007) szabadkai zeneszerző neve mindent összefoglal. Az újdonság keresésének folytonosságát és a hagyománytörő visszatérést a gyökerekhez: avantgárd muzsikájának megteremtéséhez a népzenehez fordult. A zenei folklor folyamatosan jelen volt szerzeményeiben, kezdve a gyermekoperáitól, a színpadi és filmzenéin át koncertdarabjaiig. Fúvós hangszerekből szerzett képesítést, de multiinstrumentalista volt. Szabados György John Cage vajdasági megtestesülését látta benne, összevetvén rendkívüli kísérletező és motivált természetüket. Király két hangszert is megalkotott, a citrafont és a tablofont. Emellett ő kezdte effektusként alkalmazni zongorajáték közben az énekhangot és beszédhangot, amit később muzsikusként is szívesen beiktattak programjukba. Megérintették az elektronikus zene kihívásai is. Újító szándéka különös módon visszahatott a zenei folklor népszerűsítésére.

Bár életműve egyedülálló, nem maradt vele egyedül. Ladik Katalin főnemesi költészete az ő hatása alatt terebélyesedett ki, a hangszeres zenében Mezei Szilárd nyúlt vissza legeredményesebben a királyi életműhöz, ám talán nem tévedünk, ha ide soroljuk Lajkó Félix produkcióit is. A magányos avantgárdok között meg kell említeni az újvidéki Stevan Kovacs Tickmayer zeneszerző zongoristát, valamint az újszvidéki, magyar-montenegrói Boris Kovač multiinstrumentalista zeneszerzőt.

Az 1986-ban alakult Tudósok zenekar (drMáriás és Bada Dada formációja), immár Bada nélkül, Budapesten népszerűsíti a vajdasági avantgárd zenét.

Kísérletező filmesek – experimentális film

A film volt az utolsó avantgárd művészeti ág, amely eljutott a Vajdaságba. Magyarországi úttörői a határátrendeződés során kerültek az elszakított Délvidékre. A Szabadkán megtelepedett Lifka Sándor (1880–1952), a zombori Bosnyák Ernő (1876–1963) az új médiával ismerkedve, kísérletezve jutottak el első alkotásaikig. A filmzés feltalálóihoz hasonlóan ők is a helyi események megörökítésével gyakoroltak, óhatatlanul is megteremtve a dokumentumfilm műfaját. Később ebből nőtt ki a vajdasági szociográfiai műhely, Siflis Zoltán vezetésével. Bosnyák a dokumentálástól eljutott az elbeszélhető történet megfilmesítéséig, majd a mozgóképpel megidézett hangulatokig, az experimentális filmig. Munkássága nyomán

Zomborban alakult ki a vajdasági amatőr dokumentumfilmzés központja, amely fesztiváljain helyt kapott a kísérleti film is, kiemelkedő alkotói Pandek Iván és Zámbo Illés. Alkotói törekvéseiket maga alá gyúrta a médium technikai és techno-

lógiai, amatőrök által követhetetlen fejlődése. Jelenleg a magyarkanizsai filmrendező, grafikus Bicskei Zoltán viszi tovább etűdjeiben, kisfilmjeiben és nagyjátékfilmjeiben az experimentális film hagyományait.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ÁGH István: *Fekete létrán azúrba = Uő: Ahogy a vers bennünk*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2000, 358–367.
- BÁNYAI János: *Korszak és irodalmi érték. Az irodalmi avantgarde kérdéseiről = Létünk* (Újvidék), 1972, 3–4. sz., 71–80.
- BORI Imre: *A magyar, a szerb és a horvát avantgarde = Híd* (Újvidék), 1970, 2. sz., 119–147.
- BORI Imre: *A szecessziótól a dadáig*. Újvidék, Forum, 1969
- BORI Imre: *A szürrealizmus ideje*. Újvidék, Forum, 1970
- H. NAGY Péter: *A betűcivilizáció szétrobbantása. Szombathy Bálint supergutenbergi univerzuma*. Bp., Ráció, Magyar Műhely, 2008
- HERCEG János: *A Dada halála = Magyar Szó*, 1962. augusztus 26., 16.; HERCEG János: *Összegyűjtött esszék, tanulmányok II*. Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika i nastavnih sredstava, 2001, 74–75.
- KAPPANYOS András: *Az avantgárd rendszere = Hungarológiai Közlemények*, 2020, 1. sz., Újvidék, Bölcsésztudományi Kar, 11–17.
- Márciusi zsoltár. *A jugoszlávai magyar avantgarde költészete*. Szerk. BORI Imre, Újvidék, Forum, 1973
- MILENKOVIĆ, Nebojša: *Szombathy art*. Novi Sad. Muzej savremene likovne umetnosti, 2005
- ORCSIK Roland: *detoNáció. Domonkos István művészetének ex-jugoszláv irodalmi kapcsolatformái*. Újvidék, Forum, 2015
- SZOMBATHY Bálint: *A Bosch+Bosch öt éve 2. = Híd* (Újvidék), 1974, 10. sz., 1140–1150.
- SZOMBATHY Bálint: *A Bosch+Bosch öt éve 3. = Híd* (Újvidék), 1974, 11. sz., 1319–1330.
- SZOMBATHY Bálint: *Avantgárd Európa peremén – Vajdaság Kortárs Művészeti Múzeumának állandó gyűjteménye tükrében = Képirás. Internetes Folyóirat*, 2013, 6. sz.
- SZOMBATHY Bálint: *Marék homokot szorongatva. Kalandozások a művészet határmezsgyéin*. Bp., Magyar Műhely, 2009
- SZOMBATHY Bálint: *YU RETORIKA*. Újvidék, Forum, 2014
- SZÖGI Csaba: *A vajdasági magyar népzeneből táplálkozó avantgárd. Király Ernőről BOLYOS Miklós zenei szerkesztővel beszélgettünk = Magyar Szó*, 2019. október 15.
- THOMKA Beáta: *Déli témák*. Zenta, zEtna, 2009
- TOMÁN László: *Avantgárd képzőművészet a Vajdaságban* <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/66/toman1.html>
- *Ugart kell törnünk. Válogatás a Vajdasági írásból*. Szerk. BORI Imre, Újvidék, Forum, 1983
- VAJDA Gábor: *Remény a megfélemlítettségben. A délvidéki magyarság eszme- és irodalomtörténete (1945–1972)*. Szabadka, Magyarágkutató Tudományos Társaság, 2006
- ŽULJOVIĆ, Branislava: *Balint Sombati (II): Peciva nisu (bila) za buntovnike = Subotičke.rs* <https://suboticke.rs/intervju/baint-sombati-ii-peciva-nisu-bila-za-buntovnike/>

Dinamit és kovász

Forradalom a művészet(értelmezés)ben

Jelen tanulmány a Hamvas Béla és Kemény Katalin jegyezte *Forradalom a művészetben (Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon)* című mű újraolvasására vállalkozik. Értelmezéskísérletem mottójául az a Miklóssy Endre-idézet szolgálhatna, amely Fülep Lajosra utalva szögezi le, hogy az „esztétikának abban [kell látnuk] a jelentőségét, hogy a segítségével [...] megfogalmazható a létezés egyedisége. Mert a műalkotás kétségbe nem vonható módon mindig egyedi”.¹

Fülep nevének előbukkanása egyébként korántsem véletlen Hamvas Béla és Kemény Katalin könyvről szólván, bár furcsa módon a mű befogadástörténete ezt csak helytel-közzel igazolja vissza. Jóllehet *A magyar irodalom történeteinek* Marosi Ernő tollából származó Fülep-fejezete (különösen pályájának utolsó negyedszázadára vonatkozóan), illetve Hamvas Béla és Kemény Katalin életműve közötti termékeny kapcsolatok meglétét valószínűsíti,² s tény az is, hogy az elmúlt időszakban többen érintették már a témát,³ bőven akad még mit felfedeznünk e téren. Talán nem elsősorban Fülep, hanem Kemény Katalin és Hamvas utóélete szempontjából lenne fontos e feladat elvégzése, hiszen jelentősen árnyalhatná az életművük „zárványszerűségét”, feltörhetetlenségét hangoztató vélekedések – illetve a velük szemben táplált, sokszor nem is annyira burkolt vagy leplezett ellenszenvek – létjogosultságát.⁴ Egyébként már csak azért is megke-

rülhetetlennek tűnik munkásságuk éppen ezen (de tegyük is rögvést idézőjelbe!) „művészetteoretikus” szelektének a vizsgálata, mert bizonyos értelemben ezek váltak a legsikeresebbekké, a kortárs befogadóközegek által éppúgy, mint a hálás (vagy éppenséggel hálátlan!) utókor felől tekintve. Míg ugyanis Kemény Katalin, illetve Hamvas regény- vagy esszéírói tevékenységét messze érdemeik alatt méltatták és méltatják, míg zseniális meglátásokban tobzódó irodalom-, filozófia- és esztétikaelméleti elemzéseik mellett szinte szó nélkül tudtak elmenni anno éppúgy, mint manapság, addig „művészetteoretikusokként” nem kisebb ellenfeleket tudtak a nyilvánosság előtt párbeszédbe vonni vagy akaratlanul is párbeszédre kényszeríteni, mint Szentkuthy Miklós vagy Lukács György, s olyan alkotóművészekre hatni termékenyítőleg, mint például a festő Hollán Sándor, Bak Imre, Kürthy Sándor, Nádler István, az építész Makovecz Imre vagy a zenész Szemző Tibor és Vásáry Tamás.

Mindez azonban távolról sem jelenti, hogy indokolt lenne akár Keményt, akár Hamvas művészetkritikusnak, pláne művészettörténésznek nevezni.⁵ Ugyanakkor a jó szándékú, a szó eredeti (tehát a műkedvelő) értelmében vett „dilettáns” jelző se alkalmazható rájuk maradéktalanul, még akkor sem, ha esetenként maguk a szerzők is mintha ezt sugallnák.⁶ Inkább tarthatjuk őket – a művészet ügyét reflexió tárgyává tevő, kis túlzással egy kifeje-

¹ MIKLÓSSY Endre: *Túl a tornyon, melyet porbul rakott a szél. Magyar gondolkodók a XX. században.* Bp., Széphalom Könyvműhely, 2001, 311. (Lelkesedésünket persze némileg lehűti ez a félig-meddig komoly, félig-meddig ironikus megjegyzése az esztét(ik) a mibenlétét illetően: „esztétának [azt] szokás tekinteni, ami a közfelfogás szerint még a gondolkodóknak is egy különlegesen életképtelen alfaja”. (296.)

² Vö. „Vannak jelei, hogy – már a háború éveiben is még inkább Budapestre érkezése után – [Fülep] közeledett a későbbi Európai Iskola köréhez, Szabó Lajoshoz, Mándy Stefániához, Hamvas Béla és Kemény Katalin a magyar absztrakció és szürrealizmus programjával szánt könyvének ajánlásával is igyekezett vezéregyenységként tekinteni. Mindennek folytatása az 1950-es évek művészetpolitikai viszonyai között nem lehetett...” Lásd MAROSI Ernő: *Európai és magyar művészet = A magyar irodalom története I–III.* Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Gondolat, 2007, III., 82.

³ A már említett Miklóssy Endre mellett Balázs Imre József, Tábor Ádám és Zóka Péter.

⁴ Szerencsére, akadnak azért üdítő kivételek is, mint amilyen például Mezei Ottó vagy a Hamvas-életmű újrafelfedezésében oroszlánrész

vállaló Bori Imre tanulmányai. Vö. MEZEI Ottó: *Hamvas Béla és a képzőművészet, avagy a művészi lét színváltásai = Párbeszéd, Szentendre, Szentendrei Képtár, 1997, és BORI Imre: A szürrealizmus ideje.* Újvidék, Forum, 1970. Ha nem is kizárólagos érvényűek, de azért talán nem is teljesen feleslegesek az „újraolvasásoknak” az olyan kísérletei (mint például e mostani), amelyek bizonyos hatásmechanizmusok vagy nyilvánvaló érintkezési pontok felől próbálják meg rokonságra állítani az adott időszak reprezentatív művészetelméleteit, illetve jelentős művészetkritikusi életműveit, így például a Hamvasék könyvét Fülep Lajos, Kállai Ernő, Mezei Árpád vagy épp Mándy Stefánia munkáival.

⁵ Vö. „Könyvünknek – szögezi le Kemény Katalin – nem volt célja a műtörténeti szakelemzés, hisz – folytatja – egyikünk sem volt ún. szakember, s nem is tartottuk azt feladatunknak.” KEMÉNY Katalin: *Egy-két futó megjegyzés Pataki Gábor: Európai Iskola 1945–1948 című könyvéhez.* Kézirat.

⁶ Vö. „Megtanultam a zenét, de nem csináltam, s azóta tudással, de irigység nélkül hallgatom. Megtanultam egy sereg tudományt, mesterséget és művészetet, érték hozzájuk, de nem csinálom, s így érdektelenül tudom azokat élvezni.” (HAMVAS Béla: *Beszélgetések = Uő:*

zeten esztétikaellenes beállítottságú művészeteoretikus, a Hamvas által is jól ismert Ernesto Grassi kifejezésével élve – az elkötelező érvényű és erejű művészet ígézetében élő gondolkodóknak, a művészetben rejlő szakralitás után fáradhatatlanul és konokul nyomozó „kutatóknak”. Mindamellet az is világos kell, hogy legyen számunkra, hogy a Hamvas–Kemény szerzőpáros e munkáját, a *Forradalom a művészetben* nemcsak hogy lehet, hanem kifejezetten ajánlott életművük egésze felől olvasni, hisz csak így jutunk közelebb az azt velejéig átható paradoxonok világához. A megnyilvánuláskényszer és a feltörhetetlen magába zártság egyidejű tapasztalatához; a soliloquiumokból kihallható dialógusvágjuk felismeréséhez; vagy épp ahhoz, amit Szent Pál után scandalumnak és stultitiának (botránynak és bolondságnak) nevezhetünk, vagyis az egy-ség és két-ség, az aktivitás és passzivitás, a korszerűség és időfelettség kérdéseihez. Mert persze ez utóbbi, a mit-jelent-korszerűnek-lenni kapcsán esetleg joggal érezhetjük úgy: ma már nehéz lenne azon az egzaltált és túlfűtött nyelven írni a művészetről, amely a Hamvas–Kemény szerzőpáros művészeti tárgyú írásait (is) jellemző entuziazmustól elválaszthatatlan. Hacsak – például belelapozva a később még szóba kerülő *Modern szobrászat és művészetelmélet* című Hamvas-esszébe – nem győznek meg bennünket ennek ellenkezőjéről az ilyenféle korszerűségdefiníciók: „[a korszerű] bizonytalan, kihívó, gyakran bántó, nyugtalanító, de nem lehet elfelejtteni. Zavaros, dadog, anyagszerűtlen, beavatkozása nem kellemes. Mégis ez az, amiről az ember úgy érzi, hogy ez az idő csinálta, amelyikben mindnyájan élünk”.⁷

E (látszat)kitérő után, épp ezen a ponton kanyarodhatunk vissza eredeti témánkhoz, a Fülep–Hamvas–Kemény-párhuzamok kérdéséhez. Egy másik tanulmányomban⁸ nemrégiben amellet érveltem, hogy a szóban forgó szerzők aktualitásvágya, a „modernnek és magyarnak lenni mindenestül” programja, a korszerűség felmutatására vonatkozó imperatívuszuk, de leginkább talán a keresés ritmusának azonossága nemcsak hogy erős hasonlóságokat mutat náluk, hanem majdhogynem kifejezetten egyidejűvé, epochális értelemben egykorúvá teszi a tolluk

alatt megszületett műveket.⁹ Ennek csak kisebb részben bizonyítékai a velük kapcsolatos, szinte szó szerinti meg egyezéseket mutató szerzői önreflexiók, jelesül, hogy míg a *Forradalom* „az aktuálisnak vélt egyetemes és magyar szellemi perspektíva határait kívánt(a) jelezni”,¹⁰ addig Fülep főművét, a *Magyar művészetet* alkotó, eredetileg külön-külön megjelent tanulmányoknak „a maguk idején történelmi funkciójuk volt, beleszóltak, beleavatkoztak a [...] történelmi folyamatba, harcoltak valamiért vagy valami ellen, segítettek győzni valaminek, ledönteni valamit, cselekvően részt vettek az események és a köztudat, az akkori jelen és a rákövetkező jövő formálásában”.¹¹ Sőt, ha úgy vesszük, már maga a *Forradalom a művészetben* pusztán léte is szinte maradéktalanul, minden további vizsgálat nélkül visszaigazolja, amit maga Fülep mond könyvének utóéletéről: „[A 20-as évek elején megjelent *Magyar művészet*] évtizedek alatt fölszívódott, megnevezhetetlenül is jelen van mindenütt, ahol az új magyar művészetet hivatott szakemberek traktálták, nézetei, disztinkciói, értékelései hagyománnyá, köztulajdonná váltak. [...] Általában így, eredet, forrás megnevezése nélkül, középkori mintára a szellemi tulajdon fogalmának tudata nélkül van jelen mindenfelé. Nem panaszképpen mondom. Elvégre egyedül az ügy sorsa fontos, a szekéré, nem az ostorhegyesé. [...] Földalatti anonim jelenléte egyébként ma is ott lappang a nemzeti-európai-nemzetközi kategóriák újraéledt vitáisaiban, félszázados anticipációi nem múltak idejüket”.¹² Egy töről fakadóvá, epochális értelemben egykorúvá a *Magyar művészetet* és az 1947-ben napvilágot látott *Forradalom a művészetben* című írást elsősorban az teszi, hogy ennek is, annak is legfőbb törekvése, hogy ilyen vagy olyan módon, ilyen vagy olyan eszközökkel az „ügyet”¹³ szolgálja, „a magyar művészet megtisztításának ügyét”.

Lehet, hogy tudatos szóválasztás, lehet, hogy nem, de jelen gondolatmenetünk szempontjából mindenképp perdöntő, hogy Fülep idézett soraiban nem a magyar művészettörténet-írás, még csak nem is a magyar művészet történetének, hanem a „magyar művészetnek” az „ügyéről” beszél.¹⁴ Pedig, ellentétben Hamvasékkal, tőle nem

Silentium. Bp., Vigilia, 1987, 185.) Nem állítom, hogy Hamvasnak ne lenne ilyen arca is: Hamvas a művészetet valóban tudja öncélúan élvezni, tud önfeledten és szabadon játszani – a hamvasi humor egyik forrása is éppen az effajta önfeledtségben, „táncos lábúságban” rejlik.

⁷ HAMVAS Béla: *Modern szobrászat és művészetelmélet* = Uő: *Művészeti írások I–II*. Bp., Medio, 2014, I., 95.

⁸ Lásd SZÁNTÓ F. István: *A Magyar művészet és a Forradalom a művészetben = Tárgyi, nyelvi és dramaturgiai magyarázatok, konkordanciák. Tanulmányok a 80 éves Nagy Imre tiszteletére*. Szerk. JANKOVITS László [et al.], Pécs, PTE BTK, Verso, 2020, 165–180.

⁹ Tanulmányosak e vonatkozásban Kemény Katalin alábbi szavai: „Akik a történetben együvé tartoznak, nem azért tartoznak egybe, mert

egymáshoz tartozásukat felismerik, hanem azért, mert azonos létezési göcponthoz tartoznak. Ez az összetartozás a tudatos rokonságnál sokszorosan erősebb lehet.” HAMVAS Béla – KEMÉNY Katalin: *Forradalom a művészetben*. Pécs, Pannónia Könyvek, 1989, 16.

¹⁰ Vö. KEMÉNY: i. m. (kézirat)

¹¹ FÜLEP Lajos: *Magyar művészet. Művészet és világnézet. Cikkek és tanulmányok*. Bp., Corvina, 1971, 7.

¹² Uo., 9–10.

¹³ Köznév jelentésben, de a *Magyar művészet*hez írott második előszóból, magától Füleptől véve a szót. Vö. Uo., 9.

¹⁴ A szókapcsolat mindhárom tagjára (magyar, művészet, ügy) ugyanakkora súlyt helyezve.

Lossonczy
Tamás:
Zuhanva szállni
1942,
olaj, vászon,
Szépművészeti
Múzeum –
Magyar
Nemzeti
Galéria,
© HUNGART
2021



eleve idegen a művészettörténeti irányultság, illetve a szakspecifikus művészettörténeti szemlélet,¹⁵ amit egyébiránt eklatáns módon bizonyít a *Magyar művészetben* alkalmazott, következetesen lineáris időszemlélet (a művészettörténeti múlt premisszáiból törvényszerűen következő jelen, a jelen premisszáiból kikövetkeztethető jövő posztulálása), valamint a teljességgézetet megcélzó kiegyensúlyozottság, illetve arányosság – a magyarországi építészet, szobrászat és festészet történetének többé-kevésbé arányos terjedelmű taglalását értem ezen, igaz, a „képírás” bizonyos fokú felülreprezentálása mellett. Ez utóbbi, a festészet primátusa a többi művészeti ág között már csak azért is aláhúzandó most, mert a *Forradalom* szerzői kizárólag erre, Fülep festészettörténeti meglátásaira koncentrálnak. E szempontból is nagy jelentőségűek Hamvas alábbi – szintén a festészet elsőbbségéről tanúszkodó – szavai: „ha valamit sikerült szemléletessé tenni, ez több mint egy háború. Ezért van a modern festészetnek a többi művészet fölött legelsősorban jelentősége.

Sem a költészet, sem a zene, sem a színház, sem a tánc erre az embert nem tudja megtanítani. Ezért a mai ember számára a legfontosabb nem hangversenyre járni, nem verset olvasni, hanem elmélyedni a festészetben Cézanne-től Matisse-ig, Rouault-ig és Henry Moore-ig. Ezért ma nálunk nem a zenei és irodalmi események azok, amelyek a legmélyebbről érintenek, hanem a kiállítások”.¹⁶ Már csak ezért sem indokolatlan a két mű kapcsolatának olyatén felfogása, amely a XIX. és a XX. század magyar festészettörténete közötti folyamatosságból, szerves-organikus vagy épp ok-okozati összefüggés tételezéséből indul ki, hisz ez esetben a Markó Károlytól a magyar impresszionizmusig tartó bő egy évszázad festészettörténetét taglaló Füleptől mintegy átvennék a stafétát Hamvasék azzal, hogy a Fülep által elbeszél (festészet)történet folytatásaként megkonstruálják az úgynevezett Ferenczy–Gulácsy–Csontváry–Vajda-vonalat, illetve az impreszionizmustól továbbhaladnak a XX. századi izmusok történetén belül a szürrealista és az absztrakt festészet korszakának bemutatásáig, amit az Európai Iskola tevékenységének elemzésével konkretizálnak. Ám annak ellenére, hogy a *Forradalom* egyes fejezetei alapot adnak arra, hogy a könyvet egyféle „művészettörténetként” olvassuk,¹⁷ semmiképpen sem szabad figyelmen kívül hagynunk Kemény Katalin alábbi megjegyzését. Idézem: „Valami optikai csalódás folytán a *Forradalom a művészetben* úgy szerepel a köztudatban, mint ami az E[urópai] I[skola] kiadványa vagy legalábbis annak szószólója. Erre a tévedésre nyilván az adhatott alkalmat, hogy a könyvben jórészt olyan művészeket említünk, akik az E[urópai] I[skola]-ban aktívan szerepelnek. Ez természetes is: a kiállításokat megnéztük, ezeket a műveket ismertük, és a közelgő államosítás sürgetése miatt már lehetetlen volt több műtermet meglátogatni –, azonkívül ezek akkoriban valóban sokat ígérő, jó festők voltak. (Sajnálatos módon, s ez a könyv egyik hiánya, többen, kik méltán helyet kaphattak volna, kimaradtak: Veszelszky, Hantay és mások.) [...] Tehát a könyv se nem az E[urópai] I[skola] megbízásából, se nem annak tudtával készült. Annyira nem, hogy az E[urópai] I[skola] egyenesen sérelmesnek találta megjelenését. Úgyhogy részint bagatellizálták, részint (amikor már nem lehetett egészen véka alá rejteni) senki annyi kifogásolni valót nem talált benne, mint éppen ők. A vélt

¹⁵ Azzal együtt vagy annak ellenére, hogy még Fülep esetében sem magától értetődő a művészettörténeti identitás. Vö. „Fülep [...] minden jel szerint nem tekintette magát par excellence művészettörténésznek.” MAROSI: *i. m.* (2007), 78. Vagy egy másik példa Zádor Annától: „Amikor Fülep már régen nem élt, azt mondta nekem az egyik kollégám, hogy Fülep nem volt igazi művészettörténész. Attól függ, mit tekintünk annak – mondtam. Akár Wölflin, Fülep is nagyon büszke volt arra, hogy soha nem járt levéltárban...” Idézi MAROSI: *i. m.* (2007), 76.

¹⁶ HAMVAS Béla: *Martyn Ferenc gyűjteményes kiállítása a Képzőművészeti Főiskolán* = HAMVAS: *i. m.* (2014), I, 175.

¹⁷ Sőt, még bizonyos, a legújabb magyar festészet történetét bemutató „ismeretterjesztői” szándék meglétét sem zárhatjuk ki vele kapcsolatban, amit talán maga a kiadó is elvárásként fogalmaz(hat)ott meg Hamvasék felé.

sérelmekről igyekeztek is meggyőzni a benne szereplő festőket. – Már a könyv egyik fontos alapelve is elárulja, hogy nem az E[urópai] I[skola] szellemében íródott. Míg ők vállalkozásuknak eleinte a Párizsi Iskola, majd Budapesti Iskola nevet akarták adni, s csak később döntöttek az Európai Iskola mellett, valójában »vagyázó szemüket« majdnem kizárólag Párizsra vetették. Ennek megfelelően könnyen érthető, ha ellenükre volt az a megkülönböztető választóvonal, melyet a mi könyvünk elsőnek hangsúlyozott (s azóta mások is, pl. Perneczky Géza: Magyar Műhely, 1978. dec.) a nyugati és a keleti avantgarde között –, anélkül, hogy a magyart provinciálisnak ítéltük volna”.¹⁸

Nem csupán a szerzői autoritás okán kell komolyan vennünk Kemény Katalin kicsit hosszabban idézett szavait, hanem azért is, mert amit elhallgat bennük, legalább annyira fontos, mint amit kimond. Ez a szerény és visszafogott reflexió, e finom elhatárolódás a művészettörténet(-írás) belügyeitől szerintem ugyanis azt érzékelteti, hogy könyvük megszületésének igazi oka, illetve művük különlegességének magyarázata sokkal inkább abban a – Fülep-től sem egészen idegen – személyes érintettségben manifesztálódik, amely, mintegy munkájuk háttéréül, mélyalapjául szolgálva, mind a mai napig elevenséget biztosít megszólalásuknak. Másként közelítve: aligha az úgymond szabályos művészettörténettől talán joggal elvárható objektív (vagy annak szánt) megállapításaik igazságtartalma, hanem a sorok mögötti szenvedély, a kitapintható egzisztenciális érintettség jelenléte teszi izgalmas olvasmánnyá mind a *Magyar művészet* tanulmányait, mind Hamvasék munkáját. E szempontból majdnem lényegtelen is, hogy könyveik egyes inkriminált kijelentései kanonizálódtak-e, illetve kanonizálhatók-e egyáltalán, beilleszthetők-e a szűkebb szakmai diskurzusba.¹⁹ (A nehézség elsősorban abból származik, hogy Fülep, Hamvas vagy Kemény Katalin váratlan vagy sokszor sarkos megállapításai nem kizárólag önmagukban álló, hogy úgy mondjuk, verifikációért kiáltó ténymegállapításokként kezelendők, hanem a szöveg egészének, konstrukciójának fontos alkotóelemeiként is működnek, azaz szerepük retorikai természetű – tudniillik a gondolatmenet hitelességét, hatásosságát legalább oly mértékben szolgálják, mint az „objektív” igazságvágyunk kielégítését, s így ezek megítélésében az esztétikai ítélőerőnk aktivitása sem nélkülözhető. Csak egyetlen példát említek a sok lehetséges

közül: Fülep ambivalens viszonyát az impresszionizmus-hoz, pontosabban az impresszionizmus szójelhez. Őt idézem: „Ha külön írnék róla [az impresszionizmusról – Sz. F. I.], másként írnék [...] A [jelen] téma így kívánta. [...] Éppen művészetként pozitívabban értékelem, mint a [Magyar művészetben] látszik”.²⁰ Tegyük hozzá, nem mellesleg e szemléletből következnek az olyan kitételek, amilyen például az idézett mű 106. oldalán olvasható, hogy Cézanne-hoz képest Monet „csak” impresszionista... Egyébként a *Forradalomban* sem ritkák a negatív felhangú „csak festő”-féle kitételek, amelyeket a könyvről kritikát író Szentkuthy például szinte azonnal, mindenféle további megfontolás nélküli, hisztérikus dühvel utasít vissza!²¹)

A *Magyar művészet*hez készült második előszóban találunk egy másik gondolatfutamatot, amelyet fontos most külön is kiemelünk. Azt, amelyben Fülep úgy fogalmaz, hogy könyvének gondolatai mintegy „köztulajdonná váltak”, olyannyira, hogy a plágium legcsekélyebb vádja nélkül szolgálhattak „vendégszövegül”, megjelölés nélküli hivatkozásokul azokban a művekben, amelyek ugyanazt az „ügyet”, a magyar művészet megtisztításának ügyét szolgálták. Nos, a szerző e szavai bizonyos értelemben Hamvasék vállalkozására vonatkoztathatók a legmaradéktalanabban.²² Azzal a kiegészítéssel, hogy Hamvasék nem „plagizálnak”, és főleg nem hallgatják el az általuk „plagizált” szerző nevét, amely a *Forradalom* főszerzőjében több mint egy tucatszor szerepel, plusz a rövidke előszóban még négyszer. Persze, ezek a számadatok önmagukban még nem mondanak sokat. Az már viszont pontosabb képet ad e hatás súlyának és intenzitásának a megítéléséhez, ha tudjuk, hogy a mindössze 118 oldalas műben az 5. oldalon való első felbukkanástól kezdve a 103.-ig, ahol a főszerzőben utoljára találkozunk vele, rendszeres időközönként újra meg újra bele-belebotlunk Fülep nevébe – leginkább egy-egy tőle idézett szó vagy (fél)mondat formájában, alkalmanként pusztán „áthallásosan” (posztmodernül szólva: intertextuálisan). És ha még ehhez azt is hozzávesszük, hogy Fülepen kívül gyakorlatilag semmilyen más úgynevezett szakirodalomra nem hivatkozik sem Hamvas, sem Kemény Katalin, akkor aligha tudnánk Fülep szerepét túlbecsülni a *Forradalom* megszövegezésének alkotófolyamatában. Kivált azért, mert, mint tudjuk, a könyv szövegének végső (tehát nyomdakész, átfé-

¹⁸ Vö. KEMÉNY: i. m. (kézirat). E gondolatmenet némileg lerövidített változatával találkozhatunk a *Forradalom*hoz írott utószóban is.

¹⁹ A bőséggel idézhető ilyenféle kijelentésekre gondolok: „[Izsó Miklós] az első igazi magyar művész, következésképp övé az első igazi művészsors”, vagy hogy „... Székely [Bertalan] nem látta meg az egyetlen lényegest, melyért születnie és élnie érdemes”. FÜLEP: i. m. (1971), 75., 88.

²⁰ Uo., 12.

²¹ Mindezt részletesen taglalom a *Változatok az absztrakcióra* című tanulmányomban. *Kortárs*, 2021, 4. sz., 38–61.

²² Tegyük hozzá, állításunk független attól, hogy az találkozzna-e Fülep egyetértésével, avagy sem. Ami pedig Fülep „búvópatakszerű” hatását illeti, ezt megelőzően valóban nem látjuk sem Kemény Katalinnál, sem Hamvasnál e hatás legkisebb nyomát sem.

sült és kontrollszerkesztett) változata el sem készült; ám éppen ez az esetlegesség, a mű work-in-progress állapota világít rá a legjobban, hogy a fülepi hatás mennyire aktív eleme az írásfolyamatnak – olyannyira, hogy szinte azt is mondhatnánk, Fülep már-már a Hamvas–Kemény-vállalkozás társszerzőjévé válik. (A fenti mondatban azért éreztem szükségesnek, hogy külön-külön nevezzem meg a szerzőpáros tagjait, mert ily módon kívántam hangsúlyozni, hogy itt két, hasonló fajsúlyú, ámde mégis különálló szerzőről beszélünk, akik a maguk sajátos módján nyilatkoznak meg a művészet tárgyában – a *Forradalom*-ban két, teljesen szuverén gondolkodásmód párhuzamos egymás mellett élésével, koegzisztenciájával állunk tehát szemben, két, egymás mellett élő, egyformán fajsúlyos alkotó belső monológjainak egymást megtermékenyítő párhuzamaival, érintkezéseivel, találkozásai. Más kérdés, hogy mindez még a vajt fülű olvasók többsége számára sem tűnik azonnal szembe, hisz gondolataik olyan szimbiózist alkotnak, amely ezt a filológiai szempontot nagymértékben hatástalanítja: a szerzői hang ugyanúgy egységesnek hat, mint a szümfilozófáló jénai romantikusok megalkotta Athenaeum-töredékek esetében – nem véletlen, hogy a könyv első kiadásánál fel sem merült annak a gondolata, hogy az egyes fejezetek szerzőjének nevét külön-külön is feltüntessék. Ezzel együtt fontos lenne a *Forradalom* alapos, szisztematikus igényű újraolvasása annak érdekében, hogy Hamvasék négykezesében pontosan elkülöníthetővé tegyük a Kemény Katalinhoz, illetve a Hamvashoz köthető szövegeket, az unisonókat, a külön szövegek eltéréseit, de ezek sajátos szerepét is a főszöveg harmóniájában.)

Fülep és Hamvasék – vagy talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy a *Magyar művészet* és a *Forradalom a művészetben* – közötti áthallások illusztrálására kétségkívül a legjobb példa a Ferenczy Károly és a nagybányai iskola korfordító és korszakteremtő jelentőségét hangsúlyozó alábbi megjegyzés: „Amire addig példa alig volt nálunk: egymástól egészen különböző egyéniségek fognak össze, hogy közös feladat megoldásán fáradozzanak, s évek hosszú során küzdenek ugyanazért a célért”.²³ Az elhangzottak fényében nyilván nem ér bennünket váratlanul a nagybányaiak jelentőségének ez az akcionista szemléletű megközelítése, amit a szerző olyan kifejezései tesznek még plasztikusabbá, mint „összefogás”, „közös feladat”, „cél”, „küzdés”. Akinek kétségei lennének afelől, hogy itt

valóban radikalizmusról van-e szó, annak maga Fülep siet a segítségére pár oldallal lejjebb: a nagybányaiak feladata és egyben jelentősége, idézem: „[Szinyei helyett] szétverni a magyar pseudo-művészet poshadt levegőjű aklának falait”, miközben „olyan lehetőségeket teremtettek itt a művészet számára, amik előttük egészen ismeretlenek voltak”.²⁴ Egyáltalán nem véletlenül aposztrofálja szerzője a *Magyar művészetet* „dinamitként”²⁵ – nem költői túlzás ez részéről, mivel művében nagyon erősen érezni a lebontás, sőt a rombolás szándékát, amely természetesen szorosán összefügg a fülepi „vagy-vagy”-gyal: „A nagybányaiak föllépése óta szakadt kétfelé a magyar művészek tábora, s ez a szétválás történeti szükség volt. Története is azóta van a magyar képírásnak, amióta fejlődésre képes ága levált a holt törzsről. Ma már világosan áll előttünk a magyar képírás kettős ábrázata, s ezt a világosságot nekik köszönhetjük; világosan áll a közönség előtt (akár látja, akár nem) és minden új s eljövendő művész előtt, akiben felvetődik a hovatartozás kérdése. Ma már lehet választani és kell is. Vagy ide, vagy oda”.²⁶ Fülepnek e nagyon sarkos kijelentései nemcsak a „pszeudoművészet” (rég) hagyományának radikális elvetését és (le)rombolását szorgalmazták, hanem ezen túlmenően, de azzal párhuzamosan egy új hagyomány élesztésének (vö.: „kovász”²⁷), megteremtésének szükségességét is hangsúlyozták. Ha úgy tetszik, a választás kényszerét, kategorikus imperatívuszát – Fülep szerint a nagybányaiak jelentősége ugyanis éppen az erre vonatkozó éthosz és akarat realizálni tudásában rejlik, „a munkának bennük élő etikájában”²⁸.

A modern magyar festésettörténetet szintén az „igazságkereső” nagybányai festők fellépésétől eredeztető Hamvasék (ahogy feljebb fogalmaztam) konstrukciós, illetve Fülep destrukciós szándéka, a hagyományrombolás és a hagyományteremtés látszólag szétartó, ellentétes irányú attitűdjei ezen a ponton találkoznak. Kivált, ha nem pusztán közhelynek, üres formalitásnak vagy épp kötelező tiszteletkörnek tekintjük, hanem komolyan vesszük Hamvasék azon, a *Forradalom*hoz írott előszóban olvasható mondatait, amelyekben egyértelműen hitet tesznek a *Magyar művészet* megteremtette „hagyomány” továbbvitelének szükségessége mellett, hisz ennek hiányában „a magyar művészet kérdéseire érdemlegesen [senki] nem szólhat hozzá”²⁹. A hagyomány lehetne tehát az egyik kulcsszó a Fülep és Hamvasék között zajló direkt

²³ FÜLEP: i. m. (1971), 9.

²⁴ Uo.

²⁵ Használja bár tudatosan vagy öntudatlanul ezt a jelzői funkciójú köznevet a Nietzsche-fordító és -interpretátor Fülep, nem felesleges emlékeztetnünk rá, hogy Nietzsche az *Ecce homo*-ban él ugyanezzel a szóval Zarathusztrája ürügyén.

²⁶ FÜLEP: i. m. (1971), 9.

²⁷ Uo.

²⁸ Uo.

²⁹ Lásd: „a magyar művészet kérdéseire érdemlegesen nem szólhat hozzá az, aki a *Magyar művészet* által megteremtett hagyományt nem akarja vállalni”. HAMVAS–KEMÉNY: i. m. (1989), 5.

és indirekt párbeszédben. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy itt a szónak legalább kétféle értelmezéséről, jelentéstartományáról van szó: az egyik értelmezésben a művészettörténet(-írás), illetve tágabban a történelem valóságos (vagy annak beállított, tehát vélelmezett) múltjának szinonimájaként működik; a másik viszont valamiféle időtlen értékely kifejezésére-kifejeződésre utal. E kettősséget jól érzékelteti Fülep alábbi kijelentése: „Folytatásra alkalmas művészettörténeti múltunk nincs vagy alig van, de az elvek, melyekben az egész múlt ideálisan s az időtől függetlenül él, bármikor testet ölthetnek”.³⁰

Fülepben, Kemény Katalinban és Hamvasban közös, hogy mindhárman egyenlőségjelet tesznek a festészet – illetve tágabban a művészet – és az igazság(keresés) közé. Aligha véletlen, hogy az „igazságkereső” vagy az „igazságkeresés” kifejezés a *Forradalom* szövegében közel félszázszor (!) hangzik el, nemegyszer párhuzamosan Fülep nevének említésével, akinél a művészet – az etika szféráján túl és mellett – szintén ontológiai-metafizikai karakterrel ruházódik fel, például már magának a „magyar” jelzőnek általa való sajátos alkalmazásában is. Fülep koncepciójában ugyanis az egyetemes (értsd: európai) művészetben belül a „magyar művészet” az, ami szuverén-valóságos, önmagában és önmagától érvényes, amely önazonosként megszűnik pszeudónak és szekundernek lenni, amely önálló entitássá, igazzá és valóságossá válva önnön valódiságában megkérdőjelezhetetlen létezőként áll előttünk.³¹ (Fülep szerint a magyar művészet történetében azért illeti meg Izsó Miklóst kulcsszerep, mert ő egyszerre tud „művész” és „magyar” lenni.³²) Ha a „magyar kérdés” Hamvasék esetében szintén kardinális jelentőségűnek tekinthető, nos, akkor ebben az identitással összefüggő értelmében az – nem véletlen, hogy érvrendszerükben például nem Csontváry, hanem éppen az „Értől az Óceánig” eljutó, a maga lokalitásában (tulajdonképpen a szentend-

reiségében) az egyetemes érvényűt felmutatni tudó Vajda Lajos-életmű lesz ennek emblémája. Mindezzel együtt sem állítom, hogy az obligát Párizs vs. Bakony, nyugati Európa vs. keleti Európa, a közkezen forgó centrum vs. periféria gondolat ne térne időnként vissza gondolatfutamokban. De Hamvasék – mint a fentebb idézett Kemény Katalin-visszaemlékezésben olvashattuk – „vigyázó szemüket” nem kizárólag Párizsra, sőt, még csak nem is a „klasszikusan időtlen” görögökre vetik (miként Fülep), hanem ezeken túlmenően arra a horizontra, amit a metaforikus (nem pedig ideologikus!) Kelet kifejezésével jelölhetnénk. Míg a Fülep által használt fogalomrendszer legfőbb elemei (forma, tartalom, kompozíció, perspektíva, mimészis, idea stb.) ugyanis lényegében megmaradnak a platóni-arisztotelészi logocentrikus metafizika terén belül, Hamvasék törekvésének újdonsága épp abban ragadható meg, hogy szándékosan próbálnak túllépni e kereteken³³ azzal a céllal, hogy beépíthessenek gondolatmenetükbe egy alapvetően nem ábrázoláselvű műfogalmat, a jantrát,³⁴ amely fogódzólul szolgálhat ahhoz, hogy elméletileg is megragadhasák, körülírhatóvá tegyék az absztraktok törekvésének tétjeit, illetve művészeti alkotótevékenységük – a *Forradalom* szerzői által korszakosnak, korszakfordítónak beállított – jelentőségét. Mindebből jól kirajzolódó (ám többnyire nem áthidalhatatlan) különbségek származnak az egyes szerzők művészetfelfogásában: míg Fülepet érzékelhetően a művészet igazsága faszcinálja elsősorban, addig Hamvasék az igaz(i) művész és/vagy az igaz(i) befogadó pszichológuma, Kemény Katalint pedig a Lét igazsága. Olyannyira, hogy első közelítésben akár vakmerő kísérletnek is tűnhet az arisztotelészi formaelv ígézetében élő, a kompozíció elsődlegességet (igazságát) hangsúlyozó Fülepet³⁵ a hagyományos európai kép megkomponáltságát, kompozícióközpontúságát megkérdőjelező Ham-

³⁰ FÜLEP: i. m. (1971), 9. Szintén érdekes e vonatkozásban egy másik (általunk most tudatosan kifejtetlenül hagyott) gondolata: „Micsoda *contradictio in adiecto*: tradíció előteremtése individuális önkény-nyel”. Uo., 37.

³¹ Fülep a „művészi-nemzeti” és az „etnikai-nemzeti” közé nem tesz automatikusan egyenlőségjelet. Itt is mintha az arisztotelészi formaelv ígézetében élő Füleppel szembesülnénk, amikor a sajátosan nemzetinek tekintett formát a különös és általános viszonylatrendszerébe helyezi. Vö. „Valamely nép művészi küldetése valamely formai problémára szól, s ez a küldetés azért nemzeti, mert az illető probléma megoldása csak neki adatott meg.” Uo., 28.

³² Vö. „[Izsó] az első igazi nagy magyar művész, következésképp övé az első igazi művészsors.” Uo., 75.

³³ Pontosabban fogalmazva ki-kilépni belőle, hisz az európai művészettörténet- és a művészetfilozófia-írás bevett nyelveze, fogalmisága számukra is megkerülhetetlen előfeltétele a művészetről szóló beszédnek.

³⁴ A mimetikus alapú „pratima” (képmás) mellé, amely jóval közelebb áll a mi európai képfelfogásunkhoz, a valamit ábrázoló-figuratív-mű-

tárgyhoz, pontosabban kultikus tárgyhoz (tulajdonképpen az ikonhoz). Csak érdekességképpen jegyzem meg, hogy a Corvina Kiadó gondozásában, 2007-ben megjelent *Keleti művészeti lexikon*ban nem szerepel a pratima kifejezés, helyette egy másik fogalomváltozatot találunk, a „múrtit”.

³⁵ „A művészet autonómiája nem azt jelenti, hogy benne csak »művészet« (valami üres artisztikum) van, hanem azt, hogy mindennek, ami benne van (vallás, metafizika, etika stb.) művészté [azaz formává – Sz. F. I.] kell átlényegülnie, s a művészet semmi mással sem helyettesítő nyelven szólania.” FÜLEP: i. m. (1971), 9. Paradox módon azonban mégsem idegenek Füleptől például az ilyen típusú, ad hominem jellegű kiszólások sem: „[Szinyei] elment gazdának és képviselőnek [...] mandátumért vagy pultért hagyni el a művészetet, egyre megy, amikor művésztől van szó, aki hivatásra teremt. Soha senki fia, akiben [megvan] az alkotó művész szikrája, nem fogja megérteni az ilyen gesztusra képes emberfajtát. Elment, s vele a *Majális* is [...] A művész faképnél hagyta a művészetet, mintha soha semmi köze se lett volna hozzá, és visszajött, mert visszahozták, amikor már nem sok köze lehetett hozzá”. Uo., 103.



Martyn Ferenc:
Kompozíció
(Halak)
1936,
olaj, vászon,
Szépművészeti
Múzeum –
Magyar
Nemzeti
Galéria,
© HUNGART
2021

vassal³⁶ vagy épp az időtlen, de örökkön változó Kép (az ősképek vagy a Májá) természetét (itt-ott a keleti misztika nyelvét megidézve) verbalizálni próbáló Kemény Katalinnal párhuzamba állítani.

De talán mégsem lehetetlen: meglátásom szerint a közös nevezőt az adja, hogy a művészet mindhármójuk számára elválaszthatatlan a világnézettől, mindhármán a művészet és világnézet szerves összefüggését tételezik, következésképp, hogy értelmezésükben, továbbra is Fülepét parafrázálva, a „művészet” nem csupán valami üres artiztikum, hanem ugyanennyire fontosak benne az attól elválaszthatatlan vallási, metafizikai és etikai vonatkozások.³⁷ „A [...] kérdés”, írja Fülep, hogy „a művészetnek és a világnézetnek viszonya [...] tényleg ideiglenes-e s idejét múlhatja-e, vagy pedig hozzátartozik a művészet, legalábbis minden nagy művészet, lényegéhez. Több módon lehet választ találni reá: tisztán művészet-filozófiai, történetfilozófiai és szellemtörténeti módon. Ez utóbbinak módszerével szerzett szempontokból akarom a kérdést itt-ott megérinteni, mert ezúttal nem lehet többet. Csak szempontok adása és ujjmutatások – ennyi és *nem* több

tehát, ami e rövid írásnak [a *Művészet és világnézet*nek – Sz. F. I.] feladata lehet, s lehet, hogy ezek is oly egyszerűek és igénytelenek, hogy már szinte truizmusok. De a mai helyzet mégis az, hogy még mindig szükség van rájuk s különösen abból a végső, minden sugarat egybegyűjtő s magán átbocsátó szempontból, mely – hiányánál fogva – ma oly égetően aktuális: a művészet és világnézet egymásba ágyaltságának szempontjából.”³⁸ Vagy: „A művészetet az egész szellemi élet sors története vitte el a l’art pour l’art-hoz: a merő dekorativitásig s a merő naturalizmusig. Annál a felületnél, melyen eddig a »téma« és »forma« kérdése mozgott s jórészt ma is mozog (elméletekben s a mai művészetben), jóval mélyebbre nyúlva kell megragadnunk, hogy egyrészt erőlködéseink meddőségének okai, másrészt a művészetnek a szellem egyeteméhez való viszonya kellően megvilágosodjanak”.³⁹ Fülep (igaz, nem a mostani elemzésünk homlokterében álló *Magyar művészetben*, hanem az ahhoz sok szállal kötődő *Művészet és világnézetben*) megkísérli újrafogalmazni művészetnek és szellemnek – a modern viszonyok között és a modern művészetben elveszni látszó – egységét.⁴⁰ Mert Fülep (és Hamvasék) szóhasználatában a világnézet tulajdonképpen csak másik megnevezés a szellemre: „Mikor azonban szellemet mondom, már világnézetet mondtam, mert a szellemnek minden megnyilvánulása az. [...] a művészi forma a szellemnek következménye, illetőleg alkotása; de ugyanaz a szellem formálja a világot a világnézetben, amelyik a művészetet a formában; s mivel a szellem a világnézettel azonos, illetőleg minden tevékenységét rajta keresztül feje ki, azért mondhatni, hogy a művészi forma a világnézet »következménye«. Ez pedig nem hiábavaló szószálhasogatás, mert csak ezen a réven marad fenn a *művészet autonómiája*: eszerint nem mindig művészet, mikor világnézet »kifejeződik«; viszont a művészi forma mindenkor világnézeten keresztül való »kifejeződés«”.⁴¹ Hamvas a fentebb egyszer már szóba hozott *Modern szobrászat és művészetelmélet* című írásában, ha lehet, még nyilvánvalóbbá teszi ezt a Fülep által is felvetett összefüggést: „a világnézet [az], amit

³⁶ Jellemzőek e vonatkozásban a Papp Oszkárnak Hamvasra visszaemlékező alábbi sorai: „Hamvas elmondta – tömörítem –, hogy a »jó képek«, a valamilyen elfogadható képi rendben szépen megoldott produktumok őt már nem vonzzák. De – mint mondta –, ha egy kiállításon talál olyasmit, amire azt tudja mondani, hogy az megfelelne – alkalmasint neki – »meditációs objektumnak«, oda érdemes volt elmennie”. De idézhetnénk egy másik festőtől, Csáji Attilától is: „Az első alkalommal a Petri-Gallánál megvalósult bemutatóm után járt nálam. Az expresszív szürrealis képekkel kapcsolatban megjegyezte, hogy tudom-e, hogy milyen erőket szabadított fel, és vajon tudok-e bánni ezekkel az erővel. A megállapítás inkább negatív volt, mint értékelő, de korántsem volt bántó. Nem is annak szánta. Inkább elgondolkodtatónak”. *Párbeszéd. i. m.* (1997), 37., 33.

³⁷ Hamvasnál például ezt olvassuk: „Ha az ember azt mondja, hogy: világnézetre törekszik, tulajdonképpen csak elvontabban fejezi ki azt a végtelenül egyszerű és általános korszerű tény, hogy: az élet teljes átalakítására törekszik”. HAMVAS: *Modern szobrászat... i. m.* (2014), 88.

³⁸ FÜLEP: *i. m.* (1971), 263–264.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Vö. „A régi művészet igazi »tartalmát« csak az fedezheti fel, akinek magának is van olyan. S mivel nem volt neki, azért kellett a modern művészetnek olyan tudatosan olyan különállónak, olyan egyedülállóan éreznie magát – bármennyire igyekezett is a maga igazolására önkényesen kiragadott régiékkal a formai kapcsolatot kimutatni.” Uo., 224.

⁴¹ Uo., 263–264.

a modern ember keres, mert ez az, ami nem volt meg”,⁴² illetve „így nyer a modern korban a művészetelmélet előtt és fölött a szellem, amely diktálja a művészetelméletnek, hogy milyen problémái legyenek és hol keresse a megoldást. Az a sorrend, amelyet más kultúrákban lehetett tapasztalni, megfordult. Kínában vagy Babilonban vagy a maja-indiánoknál vagy a mediterrán világban arról volt szó, hogy a szobrász mennyire tudta megformálni azt, amit az egész kultúra testesített meg, hogyan tudta ábrázolni a mozgást, a testet, a szépséget, a harmóniát, az istenséget. Szellemivé vált egy végső és tökéletes testben. Ma a szellem a primer ösztönzés, – ez az, ami minden egyebet megelőz”.⁴³ (Hely hiányában és azért is, mert jelen írás gondolatmenetéhez nem tartozik szorosan hozzá, csak zárójelben jegyzem meg a szellemtörténet apropóján, nagyon is adekvát kérdésfelvetés lehetne, vajon Kemény Katalinék mit és hogyan vesznek át a 20-as, 30-as évek magyarországi szellemtörténetének gondolkodás- és beszédmódjából, hogyan használják annak módszertanát, know-how-ját. Mindenesetre nehéz nem észrevenni, hogy Fülep Lechner Ödön- és Izsó Miklós-portréjához mennyire hasonló formai-szerkezeti jellemzőket mutat a *Forradalom* talán legkiemelkedőbb, Kemény Katalin tollából származó életút elemzése, a Vajda Lajos-portré, amelyben minden addig megpendített téma egyféle szintézise, magasabb szintű értelemegyüttése teremődik meg.⁴⁴)

Visszakanyarodva azonban fő gondolatmenetünkhöz, úgy fogalmazhatnánk, Fülep, Kemény és Hamvas alapvetésében a modern művészet problematikája elválaszthatatlan a válságtól, a modern ember szellemi válságtól. Újfent Hamvast idézhetjük: „És mit jelent az, hogy a mai ember szellemi válságban van? Annyit: a mai ember zavarban van a dolgok értelme felől, vagyis nem tudja, hogy mi a világ”.⁴⁵ Lejjebb, írásának egy másik helyén a válság definíciójának egy másik változatával találkozunk: „a modern, problematikus ember sajátja, akinek ihlete első sorban nem szobrászi, hanem szellemi – az az ember ez, aki szemben áll ama szörnyűségesen naggyal, amihez elérkezett, amivel nem bír”.⁴⁶ Ahogy az imént a szellem-történet kapcsán, úgy most a krizeológia ürügyén sem szeretném gondolatmenetünket a kultúrfilozófia vagy az



Izsó Miklós:
Táncoló
paraszt, VII.
1870-es évek
eleje,
terracotta,
Szépművészeti
Múzeum –
Magyar
Nemzeti
Galéria

antropológia irányába terelni;⁴⁷ elég, ha mindennek csupán a művészetfilozófiai kontextusát vizsgáljuk. Azt a hamvasi alaptételt tehát, hogy a modern művész az (avagy az a modern művész), és e tekintetben szinte szó szerint megegyezik Fülep álláspontjával,⁴⁸ „aki a modern problematikát [nem] kerüli el és [nem] egy régibb, vagy más kultúrkör művészetének gondtalan, tisztán alkotó, csakis formáló tevékenységét próbálja felvenni”, hiszen így óhatatlanul „üressé”, „semmitmondóvá”, „lapossá” és „hiába-valóvá” válna, aki „kitér a kor feladata elől”.⁴⁹

⁴² HAMVAS: *Modern szobrászat... i. m.* (2014), 88.

⁴³ Uo., 94.

⁴⁴ Szintén szép feladat lenne körüljárni a mindkét műben hangsúlyos szerepet játszó (ellentmondásos) Szinyei szerepmegítélésére vonatkozó érvek hasonlóságait és eltéréseit Fülepnél és Kemény Katalinnál.

⁴⁵ HAMVAS: *Modern szobrászat... i. m.* (2014), 88.

⁴⁶ Uo., 92. Hamvas itt feltehetőleg a *Duinói elégiák* Rilke-jét parafrázálja.

⁴⁷ Viszont újfent ráirányítanám a figyelmet arra, amit korábban is jelez-

tem: a *Forradalom* értelmezéskísérlete nem járhat sikerrel másként, csakis az életmű egésze felől közelítve.

⁴⁸ Például Szinyeinek a magyar festészet történetében betöltött kulcsszerepe Fülep szerint lényegében éppen a festő korszerűségével magyarázható: „[Szinyeivel] vált a magyar képzés »modernné«, vagyis olyanná, amely saját korában gyökerezik”. FÜLEP: *i. m.* (1971), 97. De utalhatnánk arra is, hogy Fülep a *Magyar művészetben* megnyilatkozó éles impresszionizmuskritikájának is egyik meghatározó aspektusa éppen annak „történet-ellenes princípiuma”. Uo., 115.

⁴⁹ HAMVAS: *Modern szobrászat... i. m.* (2014), 101.

Az eddigiek fényében a most elhangzottak aligha szólnak bármiféle újdonsággal. De ha tovább szemezgetünk Hamvas szavai között, olyasmire bukkanhatunk, ami a mi mostani gondolatmenetünkre is termékenyítően hathat. Idézem: „Azok a művészek, akiket konzervatívoknak szokás nevezni, vagyis azok, akik egy a modern kort megelőző művészi formavilág mellett tartanak ki és ezzel akarják elkerülni a sajátosan mai, korszerű problematikát, nem csinálnak elméleteket. De nem helyes, hogy konzervatívoknak hívják őket. Ideátlan művészek ezek. Nem avatkoznak bele az életbe, nem akarnak alakítani, nem érzik az időszerűség kényszerét. A ma művészenek kell, hogy művészetelmélete legyen, más szóval: kell, hogy a szellemből induljon ki, megkísérelje a világot átalakítani. Ha a szobor megtartja a régi technikát, szemléletet, azt a benyomást teszi, hogy kiégett. Szép, de terméketlen. Nem vonatkozik közvetlenül az ember sorsára, nem avatkozik bele, nincsen meg benne a művészet mágikus érintése. Nincs benne kényszer, küzdelem, nem győzi le az embert. Hihetetlen, hogy az ember ilyen szobrot milyen hamar elfelejt – még nézi, és már nem emlékszik rá”.⁵⁰ Nem csupán a szép vs. (nem szép, hanem) termékeny, a holt és az eleven (erősen avantgardista ízű) szembeállítás az elgondolkodtató itt, hanem a szintén az avantgardista manifesztumok világát, a tágan értelmezett konceptualizmust idéző elméletközpontúság hangsúlyozása is, különösen az alábbi sorokban: „Az elméleti rész ma éppoly kötelező, mint az alkotó rész. Ez az, ami megakadályozza a szobrászt abban, hogy közvetlen és egyszerű műveket alkosson; de ez az, ami nélkül ha valamit alkot, annyi, mintha semmit sem csinált volna. Művészetelmélet nélkül a szobrász nem számít; művészetelmélettel pedig művei semmi esetre sem sikerülhetnek. Ez a modern szobrász helyzetének kettős nehézsége”.⁵¹ Illetve: „Ma művész művészetelmélet nélkül primitív, korszerűtlen valaki”, „művészetelmélet nélkül alkotni” egyenlő a „sem-mivel”.⁵² Hisz az elmélet (legyen bár „rossz, tökéletlen, lapos és erőtlen”) „mindig távlatot, mértéket ad az ember kezébe, bármilyet, de ad”, „mindig őrtorony a világ fölött”⁵³ (feltéve, ha nem pusztán „teória”, hanem „tevékeny és teremtő szellem”, amely „beavatkozik az életbe”, „áthatja az egész világot”⁵⁴), nos, mindezzel Hamvas, bár indirekt módon, a *Forradalom* mellett a *Magyar művészet* raison d'être-jét is kimondja, ebben (és csakis ebben) az

értelemben visszaigazolvá Bori Imrének a *Forradalom* kapcsán megfogalmazott, de a *Magyar művészet*re is vonatkoztatható szavait, miszerint a „magyar esztétikai gondolkodás [...] legjelentősebb és legjellemzőbb alkotása [iként]” „a művészet koordinátarendszerét készíti [k] el”.⁵⁵ Ha most újra emlékeztünkbe idézem írásom elejéről azt a Miklóssy-gondolatot, miszerint az „esztétikának abban [kell látnunk] a jelentőségét, hogy a segítségével [...] megfogalmazható a létezés egyedisége. Mert a műalkotás kétségbe nem vonható módon mindig egyedi”, akkor most lezárásképp úgy kerekíthetnénk le az elmondottakat, hogy mind a *Forradalom*, mind a *Magyar művészet* (noha műfajilag mindkettő csupán „problémavázlatként” aposztrofálja önmagát) olyan „egyedi műalkotásoknak”, „szövegműveknek” foghatók fel, amelyek segítségével a művészet örvén „megfogalmazható a létezés egyedisége”. E frappáns és tetszetős lezárás azonban legfeljebb csak jelezni tudja, hogy itt befejezés helyett inkább csak abbahagyásról van szó. Sőt, most kéne csak igazából elkezdenünk a *Forradalom a művészetben* sajátosságainak feltárását. Tehetnénk ezt annál is inkább, mert Hamvasék könyvét ugyanolyan joggal kezdetnénk a vége felől olvasni, mint az elejéről: „Az európai embernek az elmúlt ezer év alatt egyetlen komoly élettársa volt, olyan élettársa, amely sok esetben még az élő embernél is fontosabb és magasabbat jelentett, s ez a könyv volt. A kép most bejelentette igényét, hogy a könyv mellé felzárkózzék. A könyv volt csodálatom tárgya, tükröm, szerelmem, gyóntatóm, vallatóm, bírám, hálótársam. A könyvnek nem volt versenytársa. Most pedig megjelent a kép, amely figyelmet, komolyságot, csodálatot és végül: társat követel. Megjelenik a kép, amely elfelejthetetlen akar lenni”.⁵⁶ A *Forradalom*nak ezek az utolsó mondatai a (meg)látás elsődleges szerepét hangsúlyozzák: a távolságtérmet és távlatnyitást, a műhöz való közeledés és az attól való eltávolodás furcsa és termékeny játékára hívják fel a figyelmet, azt sugallva, hogy a műalkotásban újként, másként tűnnek fel a régről ismert dolgok. A mű nézője – és a *Forradalom a művészetben* olvasója is – ezen az úton ahhoz a törékeny és lehetséges élményhez jut el, amely bizonyos értelemben kiszakítja őt a hétköznapi tapasztalatából.

Ennek alaposabb vizsgálata azonban már egy másik gondolat kísérlet tárgya kell, hogy legyen.

⁵⁰ Uo., 94–95.

⁵¹ Uo., 102.

⁵² Uo., 94.

⁵³ Uo., 88–89.

⁵⁴ Uo., 90.

⁵⁵ BORI Imre: *A szürrealizmus ideje*. Újvidék, Forum, 1970, 154.

⁵⁶ HAMVAS-KEMÉNY: *i. m.* (1989), 118.

Teória mint műalkotás

Gondolatok Erdély Miklós életművéről

Eredetileg az volt a célom, hogy kísérletet tegyek Erdély Miklós (1928–1986) esztétikájának rekonstruálására. Azután, ahogy elmerültem a kritikák, teoretikus szövegek, versek, filmek, festmények, happeningek, előadások, beszélgetések stb. rengetegében, világossá vált, hogy lehetetlen dologra vállalkoztam. Alkotásai elméleti megállapításainak illusztrációi, illetve továbbgondolásai, azaz gondolat és mű az ő esetében ugyanaz: lehetetlen és értelmetlen megkülönböztetni ezeket egymástól.

Sajnos, az 1990-es évektől az érintett művészettörténészek nem vagy csak teljesen esetleges szimpátiák mentén dolgozták fel monografikus igényrel saját nemzedékük vezető művészeinek életműveit. Így mára az a szomorú helyzet állt elő, hogy a magyar művészet történetének egyik legizgalmasabb nemzedékét nem be-, hanem inkább kiírták a művészeti közgondolkodásból. Nincs monográfia Erdély Miklósról, Hajas Tiborról, Vető Jánosról, Szentjóby Tamásról, Koncz Csabáról, Baksa Soós Jánosról, Bódy Gáborról, Molnár Gergelyről, a Halász-színházról, és még hosszan folytathatnám a sort. Szerencsére ez nem azt jelenti, hogy e nemzedék egyéb jeles képviselőiről ne lennének kiváló monográfiák (például Halász András, Bak Imre, Galántai György, Papp Tibor, Szombathy Bálint, Tóth Gábor, Donáth Péter, Szentendrei Vajda Lajos Stúdió stb.), sőt még azt sem, hogy fent nevezett művészekről ne lennének színvonalas publikációk, szöveggyűjtemények. Csak arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy mivel látványosan elmaradt a hazai neoavantgárd szisztematikus feldolgozása, így „csak” maga e progresszív korstílus belső logikája, mibenléte, azaz: lényege tűnt el a bennfentes szakmai homályban.

Az pedig már végképp a képzőművészeti szcéna szubkulturális kódéba vész, hogy Erdély Miklós milyen zseniális művészeti gondolkodó volt. A művészetelmélet még a kísérleti művészetnél is nagyságrendekkel kevesebb embert érint meg, akár a szakmán belül is. Nyilván nem könnyíti meg saját dolgát az irodalomtudományi alapú esztétika azzal a fásasztoán modoros, tudományoskodó bikkfanyelvvel sem, ami mintha direkt azt célozná, hogy elrettentse a gyanútlan olvasót. Pedig épp a komoly elméleti vénával is bíró művészek abszolút érthető nyelven írt teoretikus szövegeiből lehet olykor megtudni a legmélyebb sejtéseket a művészet mibenlétéről. Füst Milán, Weöres Sándor, Mészöly Miklós, Pilinszky János,

Tandori Dezső, Esterházy Péter – íme, csak néhány név a legnagyobb magyar „művész esztéták” közül. És mind közül tán a legnagyobb gondolkodó épp Erdély Miklós volt.

Az 1960-as, 70-es évek magyar neoavantgárdja a sajátos politikai-földrajzi helyzetből következően számos helyszínen működött: Budapest, Szentendre, Pécs, Párizs, Bécs, Újvidék, Velence stb. Voltak, akik az 1910-es, 20-as évek klasszikus avantgárdjának örökségét gondolták újra, mások inkább a kortárs amerikai, nyugat-európai stílusokra figyeltek. Erdélynek egyértelműen a kortárs neoavantgárd korszaklémre volt antennája, ezen belül is döntően a konceptuális-fogalmi irányzathoz vonzódott. Nyilván gondolati irányultsága összefüggött személyes szellemi attitűdjével, amely a művészetén kívül főleg a tudományok felé irányult. (Tájékozottsága azonban, ezeken túl is, megdöbbentően tágas volt. Magába foglalta a zsidó miszticizmust, az okkultizmust, a komolyzenét, a buddhizmust, a zent és még számos egyéb területet.) „A biztos ember. Azért akar biztos lenni pont, mert nem bírja a hullámokat, nem ismeri az állomásokat. Nem tetszik neki az önnön kiszolgáltatottsága... és az nem tud élni, annak csak erőszakosság az élete, merő erőszakosság. [...] És nagyon jó lenne, hogyha én is csak olyan mondatokat tudnék itt fabrikálni, amik olyan módon lukasak, hogy mindig befűj rajtuk keresztül az ismeretlenség szele és átjárja őket. [...] én nem akarok foglya lenni se saját céljaimnak, se saját akaratomnak... semminek se szeretnék a foglya lenni” (*Hasbeszélő*, 210–211.).

Ezek az idézetek egy 1983-ban, Bartholy Eszter által készített interjúból valók. Számomra ez Erdély Miklós valódi hangja. Szerencsére több ilyen, előre nem teljesen átgondolt, improvizatív beszélgetés maradt meg tőle. Úgy vélem, ezek nagymértékben pontosítják és árnyalják életművét. A leírt szövegek, művek mellett egyenrangú részét képezik esztétikai teljesítményének.

Az életmű lényegi részét alkotják a magnószalagokon fennmaradt interjúk, leírt beszélgetések. Erdély maga is különös jelentőséget tulajdonított ezeknek. Íme, egy 1985-ben készült diskurzus ide vonatkozó részlete: „Sok mindenről beszélhattünk volna még, azt tudom. De most nagyon alakul... olyanokat mondok, észrevettem, amire magam sem számítottam. Szóval (valahogy így:) »De szép mondat«... mit mondtam én? Ezt sose gondoltam – most

gondolom. Ez ilyenkor alakulást jelent. Mert olyat mondok – amit kimondok, olyan, amit sose gondoltam. És pont beszéd közben gondolom. Csak akkor gondolom, amikor mondom. Tehát nem egy megelőző gondolat. Ez olyankor szokott lenni, mikor az ember változik. Egyszerre gondolkodik a beszédjével... Nekem nagyon gyakran beszélnem kell ahhoz, hogy tudjam, mit gondolok” (*A filmről*, 36.).

Természetesen a művek befogadása első lépésben mindig szubjektív és referenciális. A naiv befogadó többnyire meg is áll ezen a ponton: tudom-e a művet valamely személyes emlékemmel párhuzamba hozni, illetve hasonlít-e valamely ismerős látványhoz, érzéshez, hangulathoz, gondolathoz? Ha igen, ezzel lényegében be is fejeződött a befogadás, ha nem, akkor nincs dolgom a művel: számomra értelmetlen. A szakértő befogadás első lépésben ugyanígy azonosít, de nem áll le itt. Műtörténeti és esztétikai ismereteit is bevonja az elemzésbe, ahogy személyes befogadói rutinját, kreativitását és ízlését is mozgósítja, vagyis azt az elemzői tehetségét, amelynek veleszületett természete nagyon is hasonlít az alkotói született tehetséghez. Nemcsak a művész alkotó, amikor alkot, hanem a befogadó is alkotó, amikor aktívan, érzékenyen, figyelmesen, kompetensen és kreatívan befogad. Az intuíció, a kvalitásérzék vagy a misztikum iránti szenzibilitás már a professzionális befogadás ritka magasiskolái.

Erdély Miklós kritikái és publicisztikái alapján kiváló befogadó és elemző művészeti író is volt. Pop-tanulmánya 1968-ban íródott. Nem jelent meg, elutasították a közlését a folyóiratok. Szomorú és felháborító egyben, hogy egy ilyen briliáns és aktuális esszé felforgatónak, érthetetlennek vagy épp érdektelennek vélték a hivatalosságok. Szinte pontosabban megírta benne a pop-kor-szellemet, mint maga a pop-art tette, pedig saját művészete meglehetősen távolságban állt a neoavantgárd e laza, ironikus stílusától: „Pop art a tartalmat nem kéri számon: nemlétezőnek tekint. A tartalmat is csomagolásnak tekint, amiben nincs semmi, ill. mindent a semmi csomagolásának tekint [...] Pop artnak nincs dolga a múlttal. Számára a múlt a jelenben fellelhető maradék, nem ritkán hulladék. Számára Rembrandt aukció, hamisítvány, reprodukció, tolvajnak jó fogás. Jelenre ügyel. [...] Mióta az igazságot egy áttekinthetetlen hierarchikus adminisztráció szolgáltatja, az emberek számára inkább szorongás és létbizonytalanság forrása, mint a jogé és a biztonságé: a közelmúlt számos példával szolgált, hogy az igazságszolgáltatás egész gépezete tetszőleges programra beállítható végrehajtó apparátus, mely adott esetben épp oly könnyörtelen gépiességgel szolgáltatja az igazságtalanságot, a jogtiprást olyan olajozottan végzi, mintha csak arra lenne megalkotva. [...] Szokás a Pop art-ot a Dada utódjának tartani, de a Dada csak vakaródzott, a Pop elkapta a bol-

hát. [...] a szépség nem lehet korlátja, hanem jele a szabadságnak. Amit a művészet áthághatatlan törvényeinek szokás nevezni, az a legkevésbé sem hasonlít egyéb törvényekre: – az a meg nem zavart szabadság természetes rendje. Az un. formabontók nem a formát, hanem a kereteket akarták bontani, az aranyozott blondel keretet, mely ketrecben évszázadokig mutogatták a szabadság-vágyat, az emberi eszményeket, mint a vásárban a gorillát. Gyakran még úgy se” (*Művészeti írások*, 24–36.).

Elképesztően pontos, szellemes és bölcs esszé! A művészet törvényeit lényegében választja el az egyéb szellemi formák – tudomány, vallás, filozófia – törvényeitől, és végső soron a korlátlan szabadsággal azonosítja. Ebben van némi intellektuális nagyvonalúság, hisz a hivatalos államművészet sokkal inkább az állami és egyházi reprezentációt szolgálta, mintsem a művészet szabad szellemét a műtörténet folyamán. De a mindenkori progressziót félelmetes éleslátással definiálja: „az un. formabontók nem a formát, hanem a kereteket akarták bontani” stb. Az avantgárd tehát egyáltalán nem a művészeti hagyományt tagadja, csak azt az intézményes akadémikus hazugságrendszert, amely kisajátítja, s megfosztja a művészetet valódi jelentésétől, a szabadságvágytól, és valami kellemes, idilli szalon-dekorációvá degradálja az emberi szellem egyik legfontosabb teljesítményét. (Természetesen ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy az avantgárdban ne lettek volna közepes vagy gyenge életművek: a progresszió ugyanolyan arányban tartalmaz ilyesmit, mint a hagyományos kortárs művészet.)

Véleményem szerint Erdély Miklós született tehetsége művészetfilozófiai természetű volt, nem pedig költői, filmes vagy festői. Az a nagyszabású gondolat-akrobatika ami őt az egyik legnagyobb magyar művészetfilozófussá teszi, nem párosult valamely konkrét művészi ágat érintő tehetséggel is egyúttal. Viszont kivételes teoretikus tehetségét erőteljes kreativitás is jellemezte. Ez a kíváncsisága tágasságot, ötletességet, önreflexiót és határtalanul szabad szellemi mozgásteret biztosított számára. Erdély teóriája ettől következetes és paradox egyszerre: emiatt szárnyal igazán. A konkrét művészi tehetség hiányától nem hagyta zavartatni magát: bátran írt költeményeket, rendezett filmeket, festett képeket. A „csinálás” tapasztalata fontos új belátásokhoz vezette el, amiket beépített esztétikájába. Nála az alkotás is elmélet, és a teória is mű, és épp ettől is emelkedik esztétikája a nagyszabású műalkotás szintjére.

Kukorelly Endre: „Erdély hihetetlen szerkezeteket csinált. Filmeket és festményeket. Film, kép, vers, miegyéb. Ezeket addig rontotta, amíg iszonyúan jók nem lettek” (*Kedvenxc*, 149.).

Még szobrászatot is tanult Bokros Birman Dezsőtől még 1946–47-ben. 1965-ben a szobrászról szóló televí-

ziós dokumentumfilmhez lejegyezte, hogy miket tanult el mesterétől: „Bokros Birman azonban megállt a legkritikusabb ponton: a teljesíthetetlen feladatot, mint olyat mutatta fel. Érzékből, kénytelenségből a szobrait akkor nyilvánította befejezettnek, mikor a kompromisszum a legkínosabb volt. Az anyagot ábrázolásra fogta és ezzel megalázta, de nem járt jobban az ábrázolt sem: az anyag is elvégezte rajta a maga könyörtelen torzításait, helyesebben nem engedte, hogy a tőle idegen forma belőle kibontakozzon. A szobrász a kilátástalan küzdelmet igazságosan levezette, és műhelyéből sorra kerültek ki a burgonyától csak kevésbé különböző, apró József Attila, Bartók és önportrék. S miért tetszenek nekünk (nem tudom, hányan vagyunk) igazán ezek a portrék? Mert belátjuk, hogy nem lehet többet tenni az ábrázoltak érdekében... [...] Ezzel tudta kifejezni a szobrászat, ill. általában az ábrázoló művészetek válságos helyzetét, és igazát – visszatekintve – egyre világosabban látjuk... [...] Az biztos, hogy mestere volt az abbahagyásnak: erre nagyon oktatott mindig: »Most hagyd abba, tudni kell, hogy mikor kell abbahagyni egy szobrot – legalábbis aznapra –, amikor kezd a fáradtság mutatkozni minden ujjadon«” (*Művészeti írások*, 74–76.).

Az önkifejezés igyekezete tehát megtörhet az anyag saját akarátán, s épp e kudarc felmutatása lehet a hiteles mű maga. A tökéletesség elvileg is kizárt állapot az evilági művészetben, csak törekedni lehet felé, elérni nincs remény. Ha a művész elérné a tökéletességet, eltűnne a titok. Ha eltűnne a titok, eltűnne a művészet... Időben abbahagyni – tán ebben áll az alkotás egyik lényegi fogása: amikor még frissek és élnek a gesztusok, mikor még nem rándul görcsbe a kifejezés szándéka: „Mintha [...] a szobor abban a stádiumban lenne a legszebb, mikor a legüresebb” (*Művészeti írások*, 75.).

Íme, a zen világlátás lényege: Isten üres hely a fogalmaink felől nézve, amely minél üresebb, annál sugárzóbb: „Láttam őt mintázni és főleg rajzolni. Én még úgy rajzolni senkit sem láttam. [...] Úgy tűnt, mintha valamilyen mágikus szertartást végezne, aztán rendszerint eldobta a rajzát. Megrendítő tevékenység volt ez, valami olyan koncentráció látszott rajta, ami az ösztönösséget és tudatosságot a lehető legmagasabb fokon igyekszik vegyíteni. Talán azért volt ilyen kevés rajza. Az ilyen intenzitású munka nagyon igénybe vehette őt, ez látszott is rajta” (*Művészeti írások*, 77.).

A hazai klasszikus avantgárd és neoavantgárd nemzedékek és irányzatok közötti folytonosság és különbség lényegi kérdése lehetne a műtörténeti kutatásnak, de valamiért mégsem az. A klasszikus avantgárd iskoláján sok jelentős fiatal festő és író ment keresztül az 1910-es, 20-as években, például a Nyolcak társaság, Farkas István, Bernáth Aurél, illetve József Attila vagy Déry Tibor. Ám

életműveik egészét tekintve az avantgárd többnyire csak epizodikus mozzanat volt náluk. Kassák Lajos és a *Ma* folyóirat körének (Uitz Béla, Bortnyik Sándor, Nemes Lampérth József, Barta Sándor, Berény Róbert stb.) radikális aktivizmusa sem nagyon élt tovább a lap 1925-ös megszűntével. Az 1930-as, 40-es, 50-es években az avantgárd úgyszólván szünetelt. Az 1960-as évek közepén, amikor végre a hazai neoavantgárd elindult – a sötét szocialista realizmus árnyékában –, a fiatal művészek annak reményében keresték fel Kassák Lajost, hogy az ő tekintélye segíthetne egy új avantgárd folyóirat indításában. Kassák azonban hallani sem akart a neoavantgádról... Nem értette, vagy inkább nem akarta érteni, hogy ismételen eljött a progresszió ideje majd harmincévnyi híg és tét nélküli újrealizmusok, illetve rettentő bolsevik és náci újakadémizmusok után. Nem értette, hogy ez végre megingt az ő ideje: az avantgárd progresszió egy új nemzedékben ismét életre kelt és új értelmet nyert.

Ha az avantgárd második hulláma nem is találta meg őseit személyesen a régi avantgárd még élő néhai vezérében, az esztétikai folytonosság egyértelmű. Kassák konstruktivizmusa a festészetben a hazai minimal art egyik legfontosabb igazodási pontja lett, költészeti aktivizmusa pedig számos vonatkozásban hatott a neoavantgárd költészetre: jelesül Erdély Miklós verseire is. További érvényes analógia még kettejük között a progresszív mozgalmak vezető pozíciójára való törekvés, illetve a széles körű tájékozottság, a provokatív vitamodor és az elméleti igényesség is. Személyesen is kapcsolatban álltak, de Erdély érdemben nem emlékezett meg Kassákról – ami fordítva is igaz. (Erdélynek kiterjedt baráti köre volt saját nemzedékéből is – Kondor Béla, Pilinszky János, Bálint Endre, Csernus Tibor, Ágh István –, de igazán a fiatalokkal értett szót.)

Az 1940-es, 50-es években, azaz a háború és a hidegháború alatt az avantgárd aktivitása gyakorlatilag megszűnt, s majd csak az 50-es évek végén, a 60-as évek elején indul ismét, egy új neoavantgárd nemzedék színre lépésével, immár az Egyesült Államokban (Kerouac, Ginsberg, Pollock, Warhol stb.). A nyugati demokráciákban gyorsan elterjed és népszerű lesz a modernizmus új hulláma, de a szovjet blokk országaiban is, a politikai tiltás ellenére, tíz év késéssel szintén megszólalt a neoavantgárd korszak a fiatal művészekben. Tehát mindenütt, még a Szovjetunióban (!) is, volt autentikus absztrakt expresszionizmus, pop-art, happening, performance, minimal art, hiperrealizmus, fluxus, konceptuális művészet – persze csak az underground második nyilvánosságban – és a 80-as éveket itt is a posztmodern uralta, mint az euroatlanti kultúrkörben mindenütt. Úgy vélem, a posztmodern alighanem az utolsó neoavantgárd irányzat volt, bár elszánt teoretikusai pont ezzel szemben próbálták definiálni,

mondván, hogy a neoavantgárd társadalmi expanziójától a posztmodern kényesen elhatárolódik, s a szubjektum privát terébe húzódik vissza immár. Manapság ez az érvelés már tökéletesen érthetetlen; vajon miféle társadalmi expanziót képviselt az illegalitásba kényszerített, mélységesen dezilluzionista neoavantgárd? A világon semmi-félét...

Erdély Miklós életében megjelent egyetlen verskötetét a párizsi *Magyar Műhely* folyóirat adta ki, *Kollapszus orv.* címmel, 1974-ben. A kötetben – amelyet itthon számos könyvkiadó elutasított – az 1957 és 1972 közötti próza-verseit, szövegeit gyűjtötte össze. A cím (*Összeomlás*) tán leginkább az egyértelmű jelentés eltűnésére, továbbá az eszméletvesztésre, illetve a kozmikus összeroskadásra vonatkozik egyszerre. A versek kitérnek ugyan a koherens értelmezés elől, de egyáltalán nem a forszírozott értelmetlenségbe futnak bele, inkább egy nagyon is következetes és újszerű hangütés bontakozik ki bennük. Ez a versvilág lényegileg a klasszikus avantgárd poétikájára épül, egyúttal újra is értelmezi e hagyományt. E jellegzetesen neoavantgárd megszólalás kerüli az egyértelmű valóságvonatkozásokat, a pátoszt, a politikai állásfoglalást, a prófétaszerepet és a világmegváltás optimizmusát. Kifejezetten antilírai megszólalás ez: a szimbólumokat és metaforákat végképp felváltja a tudományos-filozófiai-esztétikai-hétköznapi-objektív-tárgyas-misztikus stb. beszédmodok többszólamú kollázsa, kombinációja, permutációja. E kifejezetten képzőművészeti indítatású szubkultúra fluxuspoétikája általában kerüli az eklektikus idézeteket, nyelvtani reflektáltságot, szövegköztséget, intertextualitást – mindenesetre nem teszi kötelező programmá, mint majd a 80-as évek posztmodernista esztétái. Magyarán: nem lopkod szakmányban fűtől-fától... E versekből eltűnik ugyan a klasszikus avantgárd kozmikus nővelt kollektív énje, és a vallomásos lírai én is csak egy lesz a rengeteg szimultán szólam között. Nem tűnik el teljesen az alanyiség, de nincs is kitüntetett szerepe. A versek erős önreflexivitása nem nyelvi, hanem inkább filozófiai természetű: a neoavantgárd szabadvers nem a valóság le-sújtó verbális megragadhatatlanságán rugózik egyfolytában, hisz eszébe sem jut, hogy a művészet a valóság reális tükre kéne, hogy legyen. Csak a mű által kijelölt saját szabályok formai és szellemi követelményeit tartja szem előtt, hogy az alkotás önálló életre kelhessen. A neoavantgárd művészet öntörvényű, zárt esztétikai másvilág, teremtetett extra dimenzió. Nem a valóságra akar hasonlítani, hanem saját magára. A művészet immanenciáján kívül nem bízik senkiben és semmiben: sem társadalomban, sem valóságban, sem nyelvben. A mű egyfolytában önmagán gondolkodik, azt vizsgálja, hogy valóban működik-e mint önálló esztétikai máslet.

„Mint madarak, melyeket röptükben kitömték, s azóta ott lógnak az égen, oly mozdulatlan az elhunytak emléke, oly unalmasan megszokhatatlan, nevetségesen fennkölt. A kutató feladata megkeresni az elhunytak lelkeit. [...] Rejtélyesen kénytelen építkezni, a rombolás mozdulataival” (*VÁRATLAN KANTÁTA*).

A *VÁRATLAN KANTÁTA* című korai (1959) versében Erdély halálkutatóként tűnik fel, azaz mint minden öntudattal bíró és felelősséggel élő ember. A halál a végső, megfajthatatlan titkok egyike – hasonlóan a művészet-hez. Mindenekelőtt a halál kétségbeejtő pátoszát tagadja meg egy bátor gesztussal, majd saját józan logikáját. A kutató tehát: „Fejest ugrik a sötétség medencéjébe, kibontja a medence oldalfalát, közben cseveg a gondnok feleségével. [...] A kutató álmában is következetes. [...] A kutató nem alszik, mert álmaiban sem következetes” (*VÁRATLAN KANTÁTA*).

Az 1960-as, 70-es években működő underground költők kifejezetten kerülték a direkt szövegköztséget (Algol László, Ajtony Árpád, Balaskó Jenő, Bálint István, Hajas Tibor, Lajtai Péter, Molnár Gergely, Szentjóby Tamás, Koncz Csaba, Urbán Miklós, Tábor Ádám stb.). Egyedül Tandori Dezső 1969–70-ben írt szövegverseiben van néha valami ilyesmi, s ezekből lett a korban itthon megjelent egyetlen autentikus neoavantgárd kötet, az *Egy talált tárgy megtisztítása* (1973).

„Akkor inkább / el / gat-getek / Rémületemben” (Tandori: *Horror*). Az ilyen típusú bennfentes nyelvtani problémák Erdély költészetétől távol álltak – ezekre majd a posztmodern nyelvtudós teoretikusok építették terjedelmes életműveiket. A XX. századi esztétikai iskolák amúgy is kísértetiesen hasonlítanak egy végletekig túldimenzionált hetedik általános iskolai nyelvtankönyvre... Mintha a helyesírás agyongondolt szabályaiból a művészet szilárd törvényeire láthatnánk rá a jó nyelvészek segítségével. A forma mint a „magát előtérbe helyező nyelviség”, az alkotói életrajzot negligáló „szoros olvasás”, a „szerző halála”, amikor a nyelvi túltelítettség folytán immár „a nyelv beszél, és önmagát mondja”, a mű mint „jel és jelentés zárt rendszere”, vagy a dedukció helyett épp a konnotációt abszolutizáló „többértelműség és játékba hozás”, továbbá az „elbeszélhetőség” szörnyen kínzó kérdése, a „világszerűség helyetti szövegszerűség”, meg „mintha a könyvek immár egymással beszélgetnének” – azaz az „intertextualitás túlmozgása a műben” –, és persze arról se feledkezzünk meg, hogy „aktív befogadás útján megtörténik velünk a mű saját teljesítménye”, persze ezek a művek immár csak „önmagukra reflektálnak, ironikusak-önironikusak és extrém módon eklektikusak”. Ilyen és ehhez hasonló varázsszavakkal próbálnak ráolvasni a művészetre a nyelvész-irodalomtudósok immár több mint egy évszázada. Nincs baj ezekkel az el-

méletekkel – különösen, ha pregnáns példákkal is tudnának szolgálni hozzájuk. Tán az egyik legnagyobb irodalomtudós, Maurice Blanchot, középszerű regényei egész sorával próbálta illusztrálni ragyogó mélységű és páratlan csillogású költői esztétikáját (*Az irodalmi tér*, 1955). Néha sikerülni látszik a bűvészkedés, többnyire azonban nem – és gyenge iskolás belemagyarázássá silányul a nagy igyekezet. Azért, mert a művészet szerencsére nem tudomány, így nincsenek benne kemény törvények. Ami általános igazságnak tűnhet egy-egy korstílusra vonatkoztatva, azonnal érvénytelenné, érdektelenné, sőt röhejessé válik egy-egy fajsúlyos életmű tükrében. A remekművek ugyanis saját, csak magukra érvényes szabályokat is teremtenek – ez az egyik titkuk a sok közül.

Olykor azonban tényleg előfordul Tandori szóban forgó kötetében egy-két intertextuális utalás, mint megannyi keserű fintor. Mindjárt a csonka mottó: „s mint talált tárgyat visszaadja”. (Szegény József Attila, nem volt elég baja életében?!) De Tandori ezúttal nem kegyelmez: „A fűnyírógép (odakint) / Villanyborotvám (idebent)” (Tandori: *Kant-émlékzaj*). József Attila itt Kanttal kerül egy platformra a megsemmisítő ironia jegyében. És még egy utolsó utalás: „Lesz vigasz / Lősz vögösz / laszvasgasz / liszvigisz / luszvugusz / Ugyanez elmondható bármiről” (Tandori: *Hogy ki ne jöjjünk a gyakorlatból*). Itt Weöres Sándor játékos-kombinatorikus verseit idézte meg (például *Fughetta*, *Négy korál* II. része stb.), azaz saját magán kívül az egyetlen hivatalos magyar költőt, aki tudomásul vette, sőt még támogatta is a neoavantgárdot. 1970-ben kapott Kossuth-díjának összegét, Pásztor Béla-díj néven, tíz, fiatal költő közt osztotta szét, köztük a neoavantgárd több jeles képviselője is helyet kapott: Tábor Ádám, Szentjóby Tamás, Oravecz Imre, Bálint István, Balaskó Jenő. Weöres kombinatorikus szerkesztésmódja, egy alkalommal, még Erdélyt is megihlette: „Fejveszetten takarítanak. Lúgos zár. Kilúgozták a kulcslukat. Kilukasztották a kulcslukot. Lúgos oldattal kimosták a gulácsot. Kicsontozták a lugast. Kilugasították a kalácsot. Megkényelmetlenkedtek a lúgát. Elkényelmesítették a lugascsontot. Kulcsot suvasztottak a bizonytalanságába. Elkénytelenkedtek a lúgbizonytalanságot. A bizonyíthatatlanságot. Az ablakban most fotel és szemét. Eszük nélkül takarítanak” (*MISERERE ORV.*).

Ez már Erdély verseinek a 70-es évek második felére jellemző antipoétikai, extrém módon többszólamú, gondolati ihletettséggű, egyúttal szabad asszociációkból építkező korszakából való, vélhetően. A kötet remek nyitó verse, amelyben nagyjából minden megvan, ami az ő poétikájára és a neoavantgárd költészetre jellemző. Hihetetlen erejű, radikális képekkel, kijelentésekkel, tézisekkel, gesztusokkal teli: „Visszatérés a bányába. A feketeséget lábad elé omlasztod, a sötétséget feketeséggel kevered, és

egymásba omlasztod. Ilyenkor mégis marad valami kevés szürke nesz. Felhozod a lenti beszédhangot és fönn is használsz. Leviszed a fönti beszédhangot és lenn is használsz. És tükröt szervezel a sötétséghez, hogy tükröztesd a sötétséget mindenféle szögben, és a lenti tükröt fönn is használhatod. [...] Nem hallottad? Tegnap a kozmosz egy kiterjedés nélküli ponttá zsugorodott. – Nem. – Nem éreztél semmit? – Nem, bár a feleségem panaszkodott, furcsán érzi magát, a nyakát fájlalta. [...] Ami a semmiben születik, az valami, ami zűrzavarban születik, az semmi. – Idefigyelj! – Ami a csöndben születik, az hang, ami a zajban születik, az zaj. – Idefigyelj! – Ami a sötétségben villan, az fény, ami fényben villan, az káprázat. [...] Csontváry Kosztká Tivadar felszólalása: Testvéreim! Angyalok! (Derűlség.)” (*MISERERE ORV.*).

A vers határozott jelentésű mondatait, idézeteit azonnal feloldja egy-egy abszurd-dadaista képpel, szabad asszociációval. Minden racionális fogódzót egy mozdulattal megsemmisít: semmi kézzel foghatót nem kínál fel, „csak” sejtet és sugalmaz egyfolytában valami fogalmakon túli extra létezést. „[Az irodalmi művekben] a fogalmi jelentés olyan durva, hogy annak szuggesztíója alól nem tudja kivonni magát senki. Mallarmé tanácsolta, hogy vonjuk ki magunkat, és teljesen adjuk át a terepet magunknak a szavaknak. Az anyagszerű költeményeknél a szavak döntenek, mint nyersanyag. S azok szervezése. Ugyanúgy, mint a festménynél a festék szervezése” (*Aktuális Levél* 10., 1984). Lehet tudni, hogy egyik kedvenc olvasmánya a Martin Buber által összegyűjtött *Haszid történetek* voltak. A zsidó misztikának ez az ága a XVIII. században alakult ki, Ukrajna környékén. Bálsém rabbi podóliai iskolájában azt tanította, hogy Isten mindenben jelen van a földön, amelynek bizonyítéka az örvendezés, a mosoly és a tánc. A kabbala szerint a *Tórát* szó szerint, metaforikus utalások mentén és misztikusan is lehet érteni. A „Kezdetben vala az ige” – passzus valódi értelme, hogy Isten először betűk formájában írta meg a világot az isteni ősnyelv, azaz a héber betűk segítségével. A haszidok a betűk misztikus eksztázisában éltek. Homályos értelmű történeteik Kafkára és Erdélyre is nagy hatással voltak. Például sok mindent megmagyaráz Erdély versei vonatkozásában, amit a kobryni csodarabbi tanít: aki magát nagyobbna képzel, mint a szó, arról nem érdemes beszélni. A szó Erdélynél szintén erősebb léttel bírt, mint a reális valóság: „A létezőt nyelvvé tesszük és beszéljük, és a nyelvet létté és éljük” (*Magyar Műhely* 110–111, 54.).

Nem teljesen világos számomra, hogy pontosan miféle új tudományos (?) vagy művészeti (?) igazságok közelébe került Erdély a nyelvi jelentés totális felszámolása által. A hétköznapi ember örül, ha eligazodik a naiv realizmusban, a művelt befogadó számára pedig, immár százötven éve, úgyszólván banális tapasztalat a metaforikus-anti-

poétikai nyelvhasználat a költészetben-irodalomban (és a többi művészeti ágban). Amikor Erdély azt mondja, „a művész az emberek tudatában akar zavart okozni, abból indul ki, hogy az emberek csak hülyeségeket tudnak gondolni, tele vannak konvenciókkal, esetlegességekkel [...] a művész hatása semmi más, mint ennek a megzavarása” (*Híd*, 1982, 3. sz., 371.), nyilván csak az utóbbi – értő, kompetens befogadóra gondolhat. A kompetens befogadó is tele van ócska előítéletekkel, „meg nem gondolt gondolatokkal”, de a provokációra már abszolút immunis. Túl sokat provokálta őt az utóbbi másfél száz év modern művészeti gyakorlata. Ha a mű valami új igazsággal, megrázó élménnyel szembesíti, majd akkor arra nyitott lesz (remélhetőleg...). A kötetben sajnos mintha túl komolyan vette volna saját „jelentéskioltság” elméletét, miáltal a versek kissé egyhangúra sikeredtek: mintha leginkább egymással diskurálnának, és egymást írnák tovább a végtelenségig. Ha stílusát kéne definiálni, nekem a konceptuális-szabad asszociációk paradoxona jut az eszembe.

Erdély élete végéig írt további verseket, de költői szövegeiből már csak halála után lett retrospektív kiadvány (*Kollapszus orv., Második kötet*, 1991). Ebben található a *METÁN* című verse kb. 1983-ból, amelyben az egymást követő manifesztumszerű mondatokban egyfolytában kommentálja, megkérdőjelezi korábbi kijelentéseit. Ez a túlhajtott meta-önreflektivitás gondolatvilágának végső elmélyülésére utal. Mivel a vers magáról a költészetről szól, érdemes felidézni néhány emlékezetes passzusát, mivel ars poeticaként is olvasható, bár Erdélyre kevésbé jellemzően, gyilkos módon szarkasztikus hangvételű végig: „A nyelvezet mindenképpen szomorúan nevetséges – nem ám tragikomikus –, ezt elkerülni nem, csak feledtetni lehet.

– Ezért versírás közben kerülni kell, kívül-belül, a költői magatartást. Egyrészt erősen el kell határozni, másrészt alig kell tudomásul venni, hogy most költemény készül. [...]

– Az elhatározás, hogy verset írok, ugyanis rajta hagyja majd érintését a szövegen.

– Csak a lélek ne adja hozzájárulását, mert a lélek, a költészettörténet tanúsága szerint, a leguniformizálhatóbb. [...]

– A felsőbbsséggel pedig különösképpen törődni nem kell, felettesednek amúgy is kisebbségi érzése van: minél felettesebb, annál kisebbségi az érzése. [...]

– Magadról vett bolhácskákkal is oktathatsz higiénit, mint ahogy ez a szöveg is attól vers, hogy saját lábába botlik, folyamatosan dől saját dugájába. [...]

– Bárki kétségbe vonhatja, hogy amit olvas, az vers, hiszen a szövegben teljes mértékben prózai viszonyok uralkodnak. Mégis költőinek kell neveznem ezt a törekvést

két okból: másodszor, mert az az elhatározás, hogy verset írok, a felelősségérzetet írás közben felfokozza. Hogy először miért, azt elfelejtettem, de később – bizonyos vagyok benne – eszembe fog jutni. [...]

– Először is azért, mert amiről itt szó esik, nem annyira fontos, hogy prózában megjelenhetne. A költészet mindig is az elhanyagolhatóval foglalkozott, és éppen ezáltal jutott bensőséges fontossághoz. [...]

– Tehát attól vers a vers, hogy nem törekszik ellentmondásmentességre.

– Attól még nem lesz valami valami, hogy valamilyen nem.

– Azonban ez nem valamilyen, hanem igenis zavaros. Attól a prózából nem lesz vers, hogy zavaros.

– De igenis, mert ha jókor zavaros, akkor a vers a próza. [...]

– Nemcsak a bűnt bevallani, hanem töredelmesen be is lehet fejezni a verset. [...]

– Az egymás hegyén-hátán kígyózó képzavarokat óvja a mindenható”. (*Szógettő*, 109–112.).

Akárhányszor olvastam életem folyamán ezt a remek stilisztikai pamfletet, mindig könnyesre röhögtem magamat. A posztmodern nyelvtudomány egy varázsszavának: az „önreflexiónak” az abszolutizálása vezette el ehhez a „szomorúan nevetséges” nyelvezethez. Valóban végtelen lesújtó, hogy mi lesz az esztétikából, ha bigott nyelvtudósok kaparintják meg benne a vezető szót... Erdély költészete lényeges ponton árnyalja e divatos nyelvtudományi esztétikát. Arra gondolok, hogy íme, egy irodalmi remekmű, amelyben tökéletesen megvalósul az önreflexió teóriájának minden mozzanata! Ha viszont megtörténik az a nonszensz, hogy egy mű tökéletes illusztrációja egy elméletnek, akkor abból bizony ilyen ordenáren groteszk szatíra lesz. Az önreflexivitáson kívül természetesen a mű mélyen intertextuális is, hisz egyszerre idézi Wittgenstein tézisszerű beszédmódját, illetve Karinthy *Így írtok ti* című könyvének jellegzetes hangütését.

Erdély Miklós már a 60-as évek végétől készített saját gyártású kísérleti montázs-filmeket „tévészemét” nyersanyagból – például: *Rejtett paraméterek* (1968), *Antiszempont* (1971), *Új kávézó nyílt a Szamuely utcában* (1972), *Anaxagorasz (?)* stb. – amelyeket több alkalommal, szűk körben, be is mutatott. 1973-tól a Balázs Béla Stúdió filmnyelvi sorozatot indított, amelyben teret adott nem filmrendező végzettségű művészeknek is, hogy megvalósíthassák elképzeléseiket. Számos értékes experimentális film született így, például: Maurer Dóra: *Relatív lengések* (1973), Szentjóby Tamás: *Kentaur* (1975), Birkás Ákos: *Tükröződés* (1976), Hajas Tibor: *Öndivatbemutató* (1976) stb. E program keretében készíthette el Erdély is a maga filmjeit: *Partita* (1974), *Álommásolatok* (1977), *Vonatút* (1981), *Verzió* (1981), *Tavaszi kivégzés* (1985).

Az 1960-as évek művészeti szempontból a rockzene az újhullámos filmművészet és a neoavantgárd képzőművészet esztétikai forradalmainak bővületében telt. Andy Warhol felmérhetetlen jelentőségű munkásságában össze is ért e három terület: a pop-art, az art rock (Velvet Underground) és kísérleti filmjeinek özöne. Aktivitása és figyelme úgyszólván minden lényegi mozgásra kiterjedt, ami a progresszív művészeteknek ebben a – csak a klasszikus antikvitáshoz és a reneszánszhoz fogható – bámulatos virágkorában egyáltalán szóba jöhetett. Warhol az elvont kísérleti film műfajához szólt hozzá, de ugyanekkor volt napirenden az alanyi narratív művészfilm radikális megújításának programja is: döntően a francia és csehszlovák újhullám remekműveiben. Ebben a gazdag és inspiratív szellemi erőterben jelent meg a *Valóság* folyóiratban Erdély *Montázs-Éhség* című írása 1966-ban, amely felkelte az épp ekkor aktiválódó fiatal neoavantgárd nemzedék figyelmét iránta, és innentől kezdve ismerték el az induló új avantgárd vezéregyenységének: „Összetéveszthetetlen műfaji követelmény azonban a film esetében még nem alakult ki, a film megjelenített irodalomma, mozgó illusztrációvá vált. Többek között a vágás is legtöbbször csak arra szorítkozott, hogy a filmvászon kibontakozó cselekmény érthetőségét zavaró momentumokat kiküszöbölje, következésképp harmadrendű tevékenységgé degradálódott. [...] Mindez a csúfság feltehetően azért történt, mert a film elhanyagolta a legsajátosabb és legérzékenyebb hajtását, a montázst” (*F.I.L.M.*, 139–140.).

Soha azelőtt és azóta nem volt olyan erős a filmművészeti progresszió, mint amikor ezeket a sorokat papírra vetette. Ráadásul e forradalmi jelentőségű filmek többsége látható is volt itthon, nem úgy, mint a vonatkozó színházi, zenei, képzőművészeti, irodalmi stb. teljesítmények. Azok a formanyelvi specifikumok, amelyek összességét modern filmművészetnek nevezzük – akár a montázs tekintetében is! –, máig azok, amelyek pont akkoriban alakultak ki... Erdélynek nem volt szeme az épp megújuló újhullámos filmművészetre. Többször említette, hogy egyedül Godard-nál érzékeli, hogy a film saját lehetőségeire figyel. Szinte felfoghatatlan, hogy Truffaut, Chabrol, Resnais, Robbe-Grillet, Forman, Menzel, Fellini, Antonioni, Bergman, Wajda, Tarkovszkij, Pasolini, Cassavetes, Huszárik vagy Jancsó filmjei hogyan kerülhették el a figyelmét. Nyilván nem kerültek el, de az ő neoavantgárd érzékenysége felől ezek túlságosan esztétizáló, művészkedő, szépelgő, fékezett habzású újításoknak tűnhettek. Még az aranyozott „blondelkeret” részeit képezték a neoavantgárd korszellem radikalizmusához képest. Máshogy fogalmazva: az originális művészi tehetség újításai nem érdekelték, csak a kreativitás – döntően intellektuális természetű – abszolút újdonság erejével ható, radikális mozdulatai.

Úgy vélem, Erdély Miklósnak nem volt számottevő született művészi tehetsége, ellenben elképesztően erős és originális intellektuális tehetsége volt, amihez egyúttal rengeteg kreativitás társult. E különös képlet adta ki végül is e fantasztikus minőségű életművet, amelyben minden mozzanat mintha egy rendkívül nagyszabású esztétikai teória eleme lenne.

Hogy valóban nem látta-e meg a filmművészeti újhullám nagyszerűségét, ami a szeme előtt zajlott, vagy csak nem akart tudomást venni róla radikálisan neoavantgárd nézőpontja felől – ez ma már eldönthetetlen. Lényeg az, hogy a modern filmművészetben a klasszikus filmi montázs lehetőségeinek kutatását kérte számon, amely a hangosfilm megjelenésével –1930-körül– megszakadt.

Montázként költői, metaforikus, szabad asszociációs filmes alakzatot képzelt el, amely épp a film optikai alapanyagának gumicsizmas naturalitását zökkenti ki földhözragadtságából és emeli fel az elvont esztétikum szférájába. Pont azt kérte számon tehát, ami az új hullámban épp megtörtént a szeme láttára, hisz a montázs pont ilyen finom és érzékeny eljárás lett, sőt a belső montázs által a művészi kifejezés új, speciálisan csak a filmre jellemző, extra dimenzióját is megteremtette.

1973-ban szintén a *Valóság* közölte Erdély *Mozgó jelentés (zenei szervezés lehetősége a filmben)* című tanulmányát. Ha egy film rövid előzetesét nézzük, az többnyire hatásosabb, mint maga a film, pedig nem lehet érteni, azaz: „annyira fölhalmozódnak a lehetséges jelentésvonatkozások, hogy direkt módon emocionális szférába csapnak át: verbálisan megközelíthetetlen, lefordíthatatlan jelentéshalmazok sodrába kerülünk. Egész biológiai és pszichikai apparátusunkkal reagálunk a bennünket ért hatásra, egyszerűen mondva: az állapotunk változik meg” (*F.I.L.M.*, 170.).

E tanulmányban szinte minden originális kulcsfogalom, amely Erdély esztétikájának paradigmáit képviseli – jelen van. A montázs elemeinek jelentése nincs kapcsolatban együttes jelentésükkel: „Alig képzelhető el még egy olyan jelrendszer (ha az ilyet még jelrendszernek lehet nevezni), ahol az analízis feltétlenül téves eredményre vezet, a részek semmiféle összefüggést nem mutatnak az egészszel. Míg az egyéb sikerrel vizsgált rendszereknél kimutatott tény, hogy a holdudvarosan értelmezhető, elmosódott értelmű jelek csak a kontextusban nyerik el pontos jelentéstartalmukat, itt az eredetileg világos jelentésüket épp a »kontextusban« veszti el, mégpedig – ideális esetben – nyomtalanul. Ez a jelenség más-sal nem magyarázható, mint hogy egy más szférában összegződik az a jelhalmaz, ami a befogadót éri. Minden irritáció egy állapotszférában rakódik le, amely tökéletesen új minőséget képvisel, és amely neutralizálja az eredeti jelentést” (*F.I.L.M.*, 171.). A szemiotika által vizsgált

jelrendszerekben jelölő és jelölt között valamilyen megfelelés, izomorfia áll fenn. „A művészi alkotás lényegileg – és erre nagy hangsúlyt kell tennünk – nem izomorf azzal, amit kifejez. [...] A mű [...] nem jelöli az alkotó közlendőjét, inkább közvetítő stimulátorként fogható fel, mely a befogadóban azt a »jelentést« gerjeszti, ill. azt az állapotot stimulálja, melyben a jelentés megjelenik. [...] a mű »jelentése« sohasem megfejtésében, hanem hatásában jut érvényre. A »van benne gondolat« szintén közkeletű dicsérete a műre vonatkoztatva azért hibás, mert nem benne van, hanem általa. Még egyszerűbben: az alkotó ihletét viszi át a közönségre” (*F.I.L.M.*, 171–173.).

Hogy a film lényegében a zene analógiájára épülő emocionális-strukturális művészeti ág volna, amelyben az irodalmi-narratív irányzat csak egy speciális lehetőség – nos, ezt a feltételezést, az azóta eltelt majd fél évszázad tapasztalata alapján, a világon semmi nem támasztja alá. Még Erdély saját filmjei sem, amelyekben megpróbálta direkt módon illusztrálni saját elméletét.

A *Partita* egy dokumentum- és természetfilmekből kihagyott, rövid „tévészemetekből” összevágott, strukturalista montázsfilm, amely vélhetően zenei szerkesztésmódot követ, de nem derül ki, hogy ez a módszer miben is áll voltaképpen adott esetben. A montázs abszolutizálása ez, amikor – mivel minden montázs benne – gyakorlatilag már semmi nem az.

Az *Álommásolatokban* az álmaikat mesélik el az emberek, s megpróbálják rekonstruálni is ezeket. Előre lehet tudni, hogy ez egy halva született gondolat: az álmok pusztán titokzatosnak tűnő, banális pszichés kollázsok. Az agy alvás közben úgy pihen, hogy az aznap átélt események, olvasmányok, filmek stb. képeit jól összehavarja, úgy, hogy közben mindent az én-re vonatkoztat. Egy lát-szólag szürreális álmoképet elemeire bontva könnyedén felidézhető, hogy az előző nap, amely konkrétan átélt, személyes mozzanatából jött. Bonyolíthatják a képet a személyes és a kollektív tudatalatti tartalmai, de ezek mibenlétehez olyan zseniális gondolkodók, mint Freud vagy Jung kutatásai, elméletei sem vitték közelebb az emberi tudást lényegében. Van egy fölöttébb kínos és hosszú része a filmnek, ahol egy túlérzékeny, neurotikus férfi próbál beszélgetni az álmairól egy vászonra vetített nővel, aki előre megírt kérdésekkel és válaszokkal zaklatja. Soha modorosabb, mondvacsináltabb, filmszerűtlenebb kitálációt még nem láttam. És a beszélgetés közben és végén a „nagy poén”: a vetített nő átszakítja a vásznat, előbújik, és bemutatkozik élő valójában szegény, riadt férfinak, akit láthatóan mélyen felzaklat ez a váratlanul ostoba, abszurd és bizarr szituáció...

1981-ben készült el a *Verzió* című filmje: talán ez sikerült a legjobban az összes közül. Maga a téma is figyelemre méltó: a tisztaeszlelő vérvádat (1882–1883) dolgozta fel

benne, Krúdy Gyula dokumentum értékű könyve nyomán. Ez a máig számos rejtéllyel övezett, sötét és zavaros történet nemcsak az antiszemitizmusról szól, de egyszerre idézte meg benne az 1950-es évek koncepciók pereit és az álmot, az emlékezés és a vágy ingoványos dimenzióit. A főszereplő Scharf Móricz, a kiskorú koronatanú, aki valóban bevádolta a bíróságon a zsidó hitközség néhány tagját, hogy kileste, midőn meggyilkolták Solymosi Eszter keresztény szolgálólányt. Hogy valójában miért tette ezt, máig homályban van: Erdély meglepő feltételezése szerint szerelmes lehetett a lányba, de az apja eltiltotta tőle. Itt bizony egy történetet kellett elmesélnie a saját, kísérleti filmes eszköztárával, ami – meglepő módon – egész jól sikerült is neki.

Az experimentális filmezés egészét nézve Erdély filmjei illeszkednek az átlagszínvonalhoz: Warhol filmjei sem jobbak, mint az övéi. Sajnos nem közelíti meg az olyan kísérleti csúcsteljesítményeket, mint Viking Eggeling: *Átlós szimfónia* (1924), Fernand Léger: *Gépi balett* (1924), Szergej Eisenstein: *Patyomkin páncélos* (1926), Salvador Dalí – Luis Buñuel: *Andalúziai kutya* (1928), Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel* (1929), Huszárk Zoltán: *Elégia* (1965), Jean-Luc Godard: *Week-end* (1967), Szentjóbó Tamás: *Kentaur* (1975), Bódy Gábor: *Amerikai anizs* (1975), Hajas Tibor: *Öndívatbemutató* (1976) vagy Jeles András: *A kis Valentino* (1979) című, bámulatos filmjei.

Erdély Miklós akcióművészetéről általánosságban annyit érdemes megjegyezni, hogy nem a Szentjóbó Tamás-féle dadaista-költői-káoszba hajló happening, és nem is a Hajas Tibor-féle öndestruktív-misztikus performance vonalát képviselte, hanem a helyszínen felolvasott szövegekre épülő, konceptuális változatot, amelyben a gondolat volt inkább a lényeges, mint a cselekedet. Ez mélységesen ellentmondott a műfaj alapvetően zsigeri karakterének. Azok a szövegek, amik ott elhangzottak és máig fennmaradtak, bonyolult és mély eszmefuttatások, amelyek megfejtéséhez az azóta eltelt évtizedek is kevésnek bizonyultak. Akik ezeket élesben, először hallották, gyaníthatóan vajmi keveset érthettek belőlük.

Legelső, torokszorítóan drámai proto-happeningje – *Az őrizetlen pénz az utcán* – még az 1956-os forradalomhoz kapcsolódik (pontosan: november 3–4.). E két nap alatt majd kétszáz ezer forintot sikerült összegyűjteni Budapest öt pontján elhelyezett ládákban, amelyekből számos áldozat hozzátartozóját tudta segíyezni az Írószövetség.

Egyik legpontosabban rekonstruálható klasszikus akciója *A kalcedoni zsinat emlékére*, amelyet 1980. március 18-án prezentált a Bercsényi Klubban. A padlóra egy nagy latin keresztet rakott ki kátránypapírból, amelynek közepére egy halom maceszlapot tett. Forró ólommal görög kereszt formában leöntötte a maceshalmot. A terem

falán körben egy kék telexpapírt erősített, amelyen „Az univerzum 99,9999...%-a fölösleges” felirat volt olvasható, tehát a végtelenségig ismétlődő és egyre halványodó szám-sor. A kereszt végében állva, égő cipőfűzőkkel olvasta fel a mű hosszú és mély interpretációját. Voltaképp tárlatvezetést tartott saját alkotásához. A bravúros szöveg – amely fennmaradt – máig értelmezési nehézségekbe ütközik.

„A kalcedoni zsinat határozatából: »A szent atyákat követve egybehangozva valljuk az egy és ugyanazon fiút és urunkat, Jézus Krisztust, aki tökéletes az istenségben és tökéletes az emberségben. Valóságos isten és valóságos ember, értelmes lélekkel és testtel, egylényegű az atyával istensége szerint, egylényegű velünk embersége szerint. Mindenben hasonlatos hozzánk a bűn kivételével.« [...] Most felolvasom, hogy az alkalmazott anyagok milyen jelentéssel rendelkezhetnek. A kátránypapír: szigetelő papír. Téliestítésnél használják építkezésen. Űr jelentésű itt, eltemettség – így föld jelentésű is –, halál, semmi. Keresztbe rakva két semmi: születés előtt és halál után, mint koordináta-tengely és a nemtudás keresztje. Macesz. Kenyér, test, zsidóság, papirusz, időrétegek, az idő-dimenzió, az időbe vetettség, áldozatvállalás, szenvedés, a jogtalanság elviselése. Ólom. Gravitáció, a betű, ólom-betű, törvény, az arany rokona, a kereszt súlya, a szeg, a pánt, a pogányság, a folyékony tükör, a pokol forrósága, a ravatal ezüstje. [...] Hogy ezekkel a dolgokkal miért foglalkozom ezekben az években? Mert a 70-es évek voltak a kozmikus reményvesztettség évei. [...] A remények szertefoszlása akkor kezdődött, mikor az űrutazás megkezdődött. Ahhoz mindenki valami olyan reményt fűzött, hogy valami olyat fogunk megtudni, ami a világszemléletünket valamilyen úton-módon megújítja: valami olyan információ birtokába jutunk, hogy az ember szellemi lényege nem teljesen magára hagyott, hogy legalább az életnek valami nyomát föl fogjuk fedezni valahol. De a hírek, amik sorozatosan érkeznek, mind valami olyasmit éreztetnek, hogy nincs semmi rajtunk kívül: ami a reményeket szertefoszlatta, ugyanakkor a felelősséget az ember-mivoltért növelte” (*Szógettő*, 106–108.).

Az akció és az elhangzott szöveg üzenete számomra az, hogy a zsidó és keresztény vallások lényegében azonosak, üres és mondvacsinált hatalmi-politikai érdekek mentén váltak szét és helyezkedtek szembe egymással a történelem folyamán. A macesz durva, kegyetlen – folyékony ólom általi – keresztre feszítése az egyesítésükre tett szimbolikus aktus. Viszont mindezt az akkori történelmi jelen időben felülírta az az aktuális kozmológiai sejtés, hogy a teremtés nem valami intelligens tett volt egykoron, inkább az anyagnak az időben való véletlen önszerveződése. Tehát a Teremtő feltételezése a tudományos eredmények tükrében egyre inkább kérdésesé vált. Ezek a dilemmák máig fennállnak, s a tudomány hihet-

len fejlődése az azóta eltelt évtizedekben sem vitt közelebb a megfejtésükhöz. A véletlen abszolutizálása – azóta is – csak egy a lehetséges magyarázatok közül, de a tudomány nézőpontja felől valószínűbbnek tűnhet az isteni teremtető aktusnál. Hogy azután ennek voltaképpen mi köze van Jézus Krisztus két természetének problémájához – arra nincs megfejtési javaslatom.

Erdély Miklós – fanatikus neoavantgárd kortársaival szemben – lelkesen üdvözölte a posztmodern fordulatot, tudta, hogy a művészet alakulástörténete önjáró, organikus folyamat, amelyben a teoretikus önreflexió túlterjeszkedése is a történet része, így értelmetlen dolog volna szembehelyezkedni vele. Saját megszokott konceptuális – azaz a művészet mibenlétére egyfolytában rákérdező – útját járta tovább, ám elkezdett festményeket is készíteni ebben a szellemben, ami művészi aktivitásának mégis egy teljesen új irányát jelentette. A posztmodern nélkül ezek a képek nagy valószínűséggel nem jöttek volna létre, pedig gyakorlati művészi teljesítményének alighanem legértékesebb részét képezik.

„Az a művész, aki belemegy a kétségesbe. [...] Ha én egy képet csinálok, és jön valaki, azt mondja nekem, hogy az a piros rossz, akkor elgondolom, hogy kiveszem. [...] a művészetet nem úgy csinálja az ember, mint egy vátesz. Rengeteg a véletlen... [...] Tehát én mindig a nem biztosra megyek. [...] mindig éjjel festek. Iszonyú zajt csapok, mert őrvongók, és az egész fal zeng... Nekem nagyon zajos a festézetem. Ez a fő probléma... a fő probléma, hogy iszonyú zajos... A (négyzetgyök mínusz egyet), azt festetem én mostanáig... Az imaginárius szám... mert nincs olyan (valós) szám, aminek a négyzete mínusz egy lenne. Formailag szép. [...] Az ember elkezdte ezt a jelet festeni, s akkor valami képzelet támad. [...] Észrevettem, ha azt gondolom, hogy megfestem a négyzetgyök mínusz egyet, akkor már kimozdultam a realitásból. Teljesen. Érted: ettől az elhatározástól, hogy valami képtelenséget festek” (*A filmről*, 14–35.).

Cy Twombly (1928–2011) absztrakt expresszionista és minimalista stílusa hatott rá leginkább. Twombly szabadon firkált, monokrómra hajló, az ősművészetekre és a gyerekrajzokra hasonlító, kalligrafikus festészete köszön vissza leginkább Erdély festői stílusában. 1979 és 1981 között kátránypapírra csorgatott bitumen alapra dolgozott, ebbe ragasztott különféle anyagokat. Sötét, vaskos, zsigeri kollázsok voltak ezek, amelyek sajnos az efemer anyagválasztás miatt többségükben rövid időn belül megsemmisültek. (Erdély posztthumusz kiállításain jórészt az eredetiktől készült fotók alapján létrehozott rekonstrukciókat lehetett látni.) 1981 és 1986 között komoly és maradandó festői életművet alkotott. Többnyire geometrikus-matematikai jeleket, illetve síkszerűen ábrázolt tárgyakat festett (például *Ablak*, *Kenyér*, *Rádió* stb.).

Kevés színnel megoldott, gesztusszerűen felrakott, álnaiv, kalligrafikus képek ezek, amelyekben ugyanakkor semmi újhullámos, frissen festett lazaság nincsen, inkább nagyon is görcsös és agyongyötört festményfirkák, szigorúan zárt kompozícióba kényszerítve. A homályos jelentésű, ám erős gondolati aura, az antiesztétikai attitűd mereven fegyelmezett keretezése, s a tudományos, illetve banális jelek vad és kezdetleges festői megfogalmazása mind egy irányba mutat: nagyszabású esztétikáját meggyőző táblaképekben is sikerült megfogalmaznia.

Erdély Miklós esztétikai előadásaiiban is rendre ott csillogott különleges intellektuális fölénye, eredetisége. Számomra különösen az *Optimista előadás* lenyűgöző, amelyben művészet és tudomány kapcsolatát fejtegeti, meglehetősen pesszimista felhangokkal... Az előadás az ELTE Esztétika Tanszékén hangzott el, 1981. április 22-én. Az előadás kilenc tétellel indít, amelyeket egy bravúrosan felépített gondolatmenettel magyaráz meg. A kilenc tétel önmagában is annyira erős, hogy mindenképp érdemes kitérni rájuk. Így néz ki egy kísérleti önéletrajz Erdély Miklóstól, amikor önmaga ethoszáról beszél: „Az ember illetékességét saját élete, sorsa tekintetében tudomásul kell vennie, ahhoz minden határon túl ragaszkodnia kell.

Ami létét érinti, akár közvetlenül, akár közvetve, arra illetékessége kiterjed.

Ami rossz, hibás, kínzó, veszélyes és értelmetlen, azt merészelnie kell észrevenni, legyen az a legelfogadottabb, legmegváltoztathatatlanabbnak tetsző ügy vagy dolog.

Bátorkodnia kell, akár a legirrealisabb, legmegvalósíthatatlanabb alternatívát javasolni.

Ezekről a változatokról el kell tudni képzelnie, hogy megvalósíthatók.

A csekély valószínűséggel megvalósítható, de nagy előnyökkel kecsegtető eshetőségeket ugyanúgy számba kell vennie, mint a nagy valószínűséggel keresztülvihető, de kis előnyt biztosító eshetőségeket.

Amit a maga korlátozott eszközeivel megtehet, azt késedelem nélkül tegye meg.

A szervezkedés, intézményesedés minden formájától tartózkodjon” (*Művészeti írások*, 133.).

Nagy vonalakban végigtekintve Erdély Miklós életművén, feltételezem, világosan kitűnt, hogy nála teória és mű különös egységben volt jelen. Mégis akad egy kitüntetett szövege – *A Marly tézisek* – amelyben lényegre törően újfogalmazza esztétikáját. A rövid szöveg a *Magyar Műhely* nyolcadik, marly-i konferenciáján hangzott el, 1980 májusában. Ezt értelmezték, interpretálták elhangzása pillanatától máig a legtöbben, s e rövid szöveg lett – teljes joggal! – életműve centruma.

„Hogy mi a művészet, azt megállapítani nem, csak eldönteni lehet.

Ami a bevett művészeti ágakban közös, azt érdemes művészetnek, illetve annak lényegének nevezni.

Fordítva: azért tekinthetők a különböző műfajok egyaránt művészetnek, mert ami bennük közös, az a lényegük.

Minél különbözőbb tevékenységeket, készítményeket tekintek művészeknek, annál szűkebb az a terület, ami bennük közös.

Minél több különböző tevékenységet folytató egyént tekintek művészeknek, annál kisebb az esélyem arra, hogy találjak bennük valami közöset.

Ha úgy döntök, hogy az összes műfaj minden jelentős alkotóját művészeknek tartom, az őskortól napjainkig, akkor nem tudok kimutatni tevékenységükben semmi olyat, ami mindannyiuknál közös lenne” (*Művészeti írások*, 125.).

„A műalkotás tehát olyan jelnek tekinthető, mely a különböző jelentéseket egymás rovására erősíti föl, szaporítja, ezeket egymás által kioltja, így a műalkotást, mint egészet megfosztja attól a lehetőségtől, hogy jelentéssel bírjon” (*Művészeti írások*, 127.).

Íme, a jelentéskioltás mint Erdély Miklós esztétikájának lényegi pontja: a mű mint érvénytelenített jelentés. Ha lefordítom ezt a művészetről szóló hagyományos nyelvre, akkor a metafora definíciója közelít ehhez leginkább. Eszerint a metafora kiolt minden határozott jelentést, olyan kép, amely önmagába omlott jelentésként létezik csak. Erdély továbbmegy egy lépéssel: nemcsak a fogalmi jelentés tűnik el, de a poétikai konnotációk is.

„A műalkotás mintegy telítve van érvénytelenített jelentésekkel, és mint ilyen, jelentéscsökkentőként működik.

A műalkotás üzenete az az üresség, ami a sajátja.

A befogadó ezt az ürességet fogadja el.

A műalkotás helyet készít a befogadóban, amikor üzenetét a befogadó »megérti«.

A befogadó ilyenkor azt mondja: »szép«, ami szintén üres kijelentés.

Ilyenkor megjelenik a szabadság érzete, ami semmi más, mint üresség, lyuk a »felismert szükségszerűség« láncolatában: hely.

Hely: a még-meg-nem-valósult számára.

A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek.

A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik” (*Művészeti írások*, 128.).

Az ideális befogadó tehát a saját túltelített ürességét szinkronizálja a műalkotásával. Ekkor jön létre az állapot-kommunikáció, amely a gondolati sémák és a fogalmiság feloldásán keresztül tart az Abszolút Semmi irányába. A mű autentikus másolt: gondolati sémákkal megközelíthetetlen.

Mint látható, e tézisek nem jelentik Erdély esztétikájának legpontosabb összefoglalását – az a *Mozgó jelentés*

című cikkében olvasható –, itt csak a jelentéskioltást és az Abszolút Semmit fejt ki részletesen. Gyengesége a téziseknek, hogy a *Mozgó jelentés* ismerete nélkül szinte érthetetlen, erőssége az üresség mint abszolútum radikális megfogalmazása. Szerintem totális jelentéskioltó mű nincsen – még Erdély művei sem azok –, mivel alkotó és befogadó egyaránt ösztönösen referenciális jelentést tulajdonít annak is, amiben ilyesmi egyáltalán nincsen. Ezek nem föltétlenül lapos sémák, inkább tudattalan pszichés mintázatok, amelyek alapján ösztönösen eligazodunk az életben. De maguk a művek is kijelölik azt a helyes értelmezési tartományt, amin belül a szubjektív felismerések mozoghatnak. (Nincs kellemetlenebb a buta és parttalan belemagyarázásoknál...). A semmi mint abszolútum csak nagyon kevés ember számára jelent valamit, hisz ehhez nagyon sokat kell gondolkodni, meditálni. Így az ürességben fogant emocionális befogadói állapot szintén csak roppant kevesek kiváltsága. A katarzishoz is különleges figyelem, érzékenység és tehetség kell.

A jelentős esztétikai szövegeknek az ereje nem abban rejlik, hogy valami általános igazságot fogalmaznak meg a művészetről, hisz a művészet egyik lényege a paradoxon: tehát az általános igazságok ellenkezője is, megfelelő érveléssel és különösen pregnáns műalkotások bizonyító erejével, könnyedén bizonyítható. A fontos szövegek attól fontosak, hogy egy konkrét sejtésre precízen és meggyőző-

zően mutatnak rá. Erdély esztétikája engem leginkább egy nagyszabású műalkotásra, egy igazi remekműre emlékeztet, amelyben még a hibák is az egész nagyszerűségéhez járulnak hozzá. Minél kevésbé értek vele egyet, annál jobban szeretem. Ráadásul könnyedén fennáll a lehetőség, hogy bennem van a hiba: csak nem pontosan értem azt, amit tévedésnek, túlzásnak vagy túlgondolásnak vélek. Erdély szövegeit már évtizedek óta olvasgatom, és mindig komoly szellemi izgalmat jelentettek. Nem fárad el bennem soha provokatív gondolatainak elevensége. Most, hogy először néztem végig szisztematikusan az életművet, egészen új, ismeretlen dimenziók tárultak fel benne. Világossá vált, hogy e szerteágazó aktivitás végső soron egyetlen, organikus egész, amelyben mindig ugyanazokat az alapkérdéseket járja körbe újra és újra, egyre mélyebben, szellemesebben, provokatívabban. Nagyon jó vele vitatkozni gondolatban, abból is csak tanulok: saját kérdéseimmel szembesülök általa.

Végezetül: ez az esszé azért született, hogy felhívjam a figyelmét minden, művészetfilozófia iránt érdeklődő kollégának vagy leendő kollégának erre a roppant nagy formátumú magyar esztéta-művészre, akinek az írásai semmit nem avultak az időben. Egyfolytában a lényegről beszél, csak a legvégső kérdések érdeklik, és észjárása, stílusa, teóriája egyaránt a magyar esztétikai gondolkodás abszolút csúcsteljesítményei közé tartozik.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- *Aktuális Levél (Artpool Letter)*, 10. sz., Bp., Galántai Artpool, 1984
- BUBER, Martin: *Haszid történetek*. Ford. RÁCZ Péter, Bp., Atlantisz, 1995
- ERDÉLY Miklós: *A filmről. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák*. Bp., Balassi, 1995
- ERDÉLY Miklós: *Kollapszus orv.* Párizs, Magyar Műhely, 1974
- ERDÉLY Miklós: *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok*. Szerk. PETERNÁK Miklós, Bp., Képzőművészeti, 1991
- ERDÉLY Miklós-szimpózium. *Műcsarnok – Magyar Műhely 110–111.* Bp., Magyar Műhely, 1999
- F.I.L.M. *A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Szerk. PETERNÁK Miklós, Bp., Képzőművészeti, 1991
- *Hasbeszélő a gondolában. A Tartóshullám antológiája*. Szerk. BEKE László, CSANÁDY Dániel, SZÓKE Annamária, Bp., ELTE BTK, 1987
- KUKORELLY Endre: *Kedvenxc.* Pécs, Jelenkor, 1996
- SEBŐK Zoltán: *Új misztika felé. Beszélgetés ERDÉLY Miklóssal = Híd* (Novi Sad), 1982, 3. sz., 365–376., 371.
- *Szógetető. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból = Jelenlét* (ELTE BTK), 1989, 1–2. sz., 14–15.
- TANDORI Dezső: *Egy talált tárgy megtisztítása*. Bp., Magvető, 1973

„Újraértelmezett hagyomány”,¹ avagy a rugalmas elszakadás hátranyitó művelete célszerűbb, mint a gárda előtti élcsapat kényszeres előrerochanása

Újabb szintézis- és identitástörekvések a magyar képzőművészetben

Ez az írás egy sorozat első darabja, amely a jelenkori magyar képzőművészet identitást kereső néhány alakjának rendhagyó törekvéseit vizsgálja meg. Mert ideje van (újra) fókuszba állítani az értékközpontúságot – az emlékeztetést, az elfelejtett életművek felszínre hozását, az értékteremtő érték bemutatását, az értékőrző értékfeltárást –, mindent összevetve: az értékhalászatot. Mert ideje van (újra) szembemenni a „fősodorral”, a divatos áramlatok minőséget romboló kizárólagosságával, a mindent lehet parancsával. Mert ideje van az újraértelmezett hagyományoknak, a szintézis- és identitástörekvéseknek. Dávid Katalin művészettörténész talán még messzebbre megy el következtetésében *A szép teológiája* című könyvében, amikor azt állítja, hogy: „az avantgárd igazi örököse az az irányzat lesz [...], amelyik bár tudja, hogy az egykor megélt teljesség visszaállíthatatlan, de a kultúra minden lehetséges erejével keresi a megteremthető egész útját, az új szemléletet, amihez annyi nemes tradíciót hívhat segítségül. Világméreteken fogja átélni a művészi szépet, és rátalál e gazdag sokféleségben arra az ómegapontra, amely gyűjtőlencseként egyesít minden szépségsményt”.²

Kovács László (1944–2006) rendhagyó életműve³

„A minőség az, aminek nincs ideje. [...] A beláthatatlan világról – amiben viszont kivétel nélkül, valamennyien élünk – csak helyi, provinciális „áttekintést” lehet adni. Egy vak mozgása azonban fölment e primitív dramaturgia mindennemű terrorja alól. Egy vékony, bizonytalan fonalat ír le, amit az egész olyan tisztán és szabadon, a megoldás és magyarázat minden kényszere nélkül fújdogál körül, lebegtet a semmiben és a mindenségben, ahogy utoljára csak egy újszülött szeme fúrja át a világot.”

Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye*⁴

Engedtessek meg egy személyes megjegyzés

2005. december 17-én, karácsony előtt, Budaörsön váratlanul bejelentkezett hozzám Kovács László festőművész, és egy Földi Péterről szóló frissen megjelent monográfiát (Kugler Könyvek kiadó), valamint egy *Kútfej* című, dedikált számítógépes grafikát hozott ajándékba. Azután (csak úgy, mellékesen) arra kért, ha időm engedi, foglalkozzam az anyagával, az életművével. Én az egészsége felől érdeklődtem, ő kiterő választ adott – talán van

¹ Hasonló címmel rendezett konferenciát a Múcsarnok az *Itt és Most* (Képzőművészet. Nemzeti Szalon 2015) kiállítás keretében 2015. június 2-án, amelynek szerkesztett előadásait kiadványban örökítette meg. *Újraértelmezett hagyomány*. Szerk. ROCKENBAUER Zoltán, Bp., Múcsarnok, 2015

² DÁVID Katalin: *A szép teológiája mint a művészi érték megközelítésének módszere*. Bp., Szent István Társulat, 2006, 36.

³ Kovács László 1944. március 25-én született, Budafokon. 1962 és 1967 között a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakára járt. 1967-ben feleségével, Szabó C. Mária szobrászművésszel Budaörsre költözött, ahol 1969-re felépítették ikerműtermüket. 1971–1974-ben Derkovits-ösztöndíjban részesült. 1975-ben öccse (Kovács György) mellett, Sopronban megismerkedett a kőszobrász-restaurátor szakma

új anyagaival, így kialakíthatta úgynevezett stukkó vagy sgraffito technikáját, amelyet 1976-tól 2005-ig táblakép méreteken alkalmazott. 1997-től 2006-ig az egri Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola Rajz Tanszékének vezetőjeként dolgozott. Számos díjban részesült, amelyek közül a legrangosabb az 1992-ben elnyert Munkácsy-díj. Tagja volt többek között a Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének, a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének, a Magyar Festők Társaságának, a T-ART Alapítványnak és a REGIOART Dél-Buda Környéki Regionális Művészeti Egyesületnek. 2006. január 11-én, rákbetegségben hunyt el, Budapesten. Sírját a budaörsi „Régi temetőben” egy fekvő kőszikla és egy fakereszt jelöli.

⁴ PILINSZKY János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye*. Bp., Szépirodalmi, 1977, 123–126.

még esély, halkult el szava –, s csak miután kellemes ünnepeket kívánva elköszönt, döbbszentem rá, most búcsúzkodni jött. Huszonöt nappal később, 2006 januárjában halt meg rákbetegségben, amellyel, mint később megtudtam, körülbelül tíz évig küszködött. A temetési beszédek, beszédem után határozottam el, hogy beváltom a neki tett ígéretemet: az életművét feldolgozom, és legalább egy monográfia meg egy oeuvre-katalógus számára előkészítem.⁵

A tények makacs dolgok

A tárgyilagosság okán állapítom meg: 2003. augusztus 20-ig, azaz e tanulmány első változatának megszületése pillanatáig, ha valakiben bármilyen oknál fogva felébredt volna a vágy, hogy Kovács László munkásságáról megtudjon valami elengedhetetlenül fontosat, akkor annak a valakinek csalódnia kellett volna. Csalódnia, mert bár az 1944-ben született alkotó a 70-es évek elejétől tevékenykedett a pályán, Kovács Albert festőművész és empatikus készséggel megáldott művészeti író, Karaba Anna gyűjtő, Kulich Erzsébet újságíró és Szeifert Judit művészettörténész egy-egy lényegre tapintó, rövid cikkén kívül nem talált volna róla elemző jellegű, részletes kritikát vagy méltatást a szakirodalomban. Azonban a tárgyilagosság kedvéért azt is meg kell jegyezmem, hogy a budaörsi barátot, Alföldi László képzőművészt, adatközlőt és dokumentátort, aki több száz diafelvételt őriz Kovács László munkáiról, sajnos nem sorolhatom ide, mert ő ugyan a hosszú évekig tartó „szomszédság” okán a kezdetektől fogva kiváló ismerője volt az 1967-től haláláig Budaörsön élő festőművész kollégájának, de nem publikált róla cikket vagy tanulmányt.⁶

Félreértés ne essék, a művész munkáiról és szerepléseiről már 1971-től kezdődően találhatunk „kartont nyitó”, kritikai élű, rövid megjegyzéseket, apróbb „odafigyeléseket”, biztatásokat, de valahogy ezek az „elismerések” nem álltak és nem állnak arányban a művész rendkívüli teljesítményével. Ennek okát egyrészt Kovács nyelvi nehezen megnyilatkozó, töprengő, a dolgokat mindig ala-

posan megrágni igyekvő, tartózkodó személyiségében, másrészt a lassú, megfontolt lépésekben haladó „saját idejű” tempójában s a kiállításokat nem elkapkodó, önfegyelmező-önsanyargató, a mércét magasra emelő természetében kell keresnünk. Persze pályája tekintetében ő sem volt ellensége önmagának, de született alkatánál fogva valahogy képtelennek tartotta magát a mai értelemben elvárható „önmenedzselésre”.

Tehát mi lényegeset tudhatunk meg róla ezekből a – néhány kivételtől eltekintve – csoportkiállításokról szóló korai kritikákból, ismertetőkből?

Megtudhatjuk például azt, hogy Kovács 1971-ben, a *Kotló* című képén: „friss ötlettel, hangulattal idézi a parasztudvarok szikrázó napsütését, ami a szűk ablakon a fészerbe beviláglik”;⁷ hogy 1974-ben, a Derkovits-ösztöndíjasok szombathelyi kiállításán: „hatalmas világító foltokkal fest a naiv, a gyermeki szemlélet látásmódjához hasonlóan (*Anyám, Hátsó udvarban*). Inkább hangulatot, benyomást rögzít, semmint ábrázol”;⁸ hogy az ugyanabban az évben megrendezett *Tizenegy Fialat Képzőművész* című székesfehérvári tárlaton: „hat festő, négy grafikus és egy szobrász olyan érdekes kiállítást csinált az István Király Múzeumban, amilyenre a Fialat Képzőművészek Stúdiója soha nem volt képes az elmúlt években, kétszáz főnyi gárdája ellenére sem”.⁹ Továbbá arról is tudomást szerezhethetünk, hogy Kovács első önálló, bár még mindig csak tapogatózó kiállításán a Stúdió Galériában (1974): „kiválasztotta az utóbbi fél évszázad viharos táblakép-történetéből a »párizsi iskola« olykor fanyar, olykor durva, de az esztétikum határait soha át nem lépő művészetét, és megpróbálta ezt a maga képére alakítani”; hogy: „dekorativitásra tör”; hogy: „a *Bábos lány* kétféle variációja és a *Hátsó udvarban* olyan ábrázolás nélküli képek, amelyek történetesen nem hagyták el a látvány valamennyi elemét, de jelentésükben a nonfigurativitás törvényeihez igazodnak”.¹⁰ Ugyanerről a kiállításáról Miklós Pál *Képzőművészeti krónika* című beszámolójában így ír: „A fiatal pályakezdő a való világ látványából indul ki, de az annak ábrázolásában megszokott konvenciókat mintegy szándékosan mellőzi, hogy teljesen érvényre juttat-

⁵ Azóta elkészült a művész honlapja – <https://kovacs-laszlo.hommage.hu/> –, de az életmű-kiállítás, a monográfia még várta magára.

⁶ E sorok íróját is Alföldi László ismertette össze Kovács Lászlóval, 2002 körül. Köszönet érte! Ennek egyik apropója Kovács László *Főpróba* című, a budaörsi Zichy majorban megrendezendő, 2003. augusztus 20-ai kiállítása volt, amelyet szeptember 24-én a Vigadó Galériában megnyitott tárlat követett. E tanulmány első változata tehát ehhez a két rendezvényhez készült, amely egy katalógusban is megjelent. *Paletta*. Bp., Fonyódi Ferenc, 2003. A budaörsi kiállítást Alföldi László, a budapesti Szeifert Judit rendezte.

⁷ FEKETE Judit: *Stúdió 71. Fialat művészek kiállítása az Ernst Múzeumban* = *Magyar Nemzet*, 1971. december 10., 4.

⁸ BUDAI Rózsa: *Fialat képzőművészek Szombathelyen. Derkovits-ösztöndíjasok* = *Életünk*, 1974, 3. sz., 274.

⁹ VADAS József: *Hámozott tojás* = *Élet és Irodalom*, 1974. április 27., 12. Kovácsról azt írja Vadas, hogy ő „még csak érdes”. A kiállítás résztvevői: Bikácsi Daniella, Ecsedi Mari, Mayer Berta, Nagy Benedek, Pataki Ferenc, Kovács László, Kovács Tamás, Kovács Imre, Ujházi Péter, Swierkiewicz Róbert és Végh András. Talán nem érdektelen megjegyezni, hogy a résztvevők közül Bikácsi Daniella, Kovács László, Ujházi Péter és Végh András Bernáth Aurél növendékeként végzett a Képzőművészeti Főiskolán.

¹⁰ P. SZÜCS Julianna: *Képek lírával és anélkül. Kovács László kiállítása a Stúdió Galériában* = *Népszabadság*, 1974. május 8., 7.

hassa saját indulatait, amelyek harsány színfoltokkal, vadul húzott ecsetvonásokkal tördelik áttekinthetetlen darabokra a látványt, de sokszor a képet magát is”.¹¹

Azután úgy tűnik, hogy Kovács művészetében a fordulópontot az 1976-os esztendő jelenti. Tudniillik a *Stúdió '76* című tárlaton figyelnek fel először az első „stukkó” vagy „sgraffito” technikával készült, Magyarországon újszerűen ható, feltűnést keltő munkáira. Tehát a festőknek, a festészetnek nem éppen kedvező, azaz a koncept-, az installáció-, az akció-, a tájművészet- és a médiumközpontú műszemléletet előnyben részesítő, vagyis a hagyományosabb látásmódokat háttérbe szorító, expanzív törekvések időszakában. P. Szűcs Julianna például „a színekről majdnem lemondó, szigorú vonalú *Kút*” című képét emlegeti: „Rokonszenvünk pedig a kis halaké. Azoké a művek, amelyek egy cseppnyi világot kanyarítanak ki maguknak, de azt aztán maradéktalanul. Amelyek tükrözik egy pályakezdő művész vívódását, gátlásoktól még nem teljesen feloldott gondolatmenetét, amelyek mindennek ellenére – és ez a »mindennek ellenére« a művekben is benne van – ragaszkodnak egy sajátta formált esztétikai értékrendhez”.¹² De ugyanezt a képet veszi észre és emlegeti Pogány Gábor és Lóska Lajos is: „Kovács Lászlótól már több alkalommal láthattunk stukkó alapanyagú képeket. Az elmúlt években kiállítottaknál úgy tűnt, alkotójuk a síkból a plasztika felé törekszik, munkája tévedésből szerepel a katalógusban a festmények között. A 76-os tárlaton bemutatott *Kút* című stukkóképével azonban bebizonyította e műfaj önállóságát, amely szerencsésen egyesíti a táblakép és a sgraffito erőnyeit”.¹³ „Színezett felületek és pusztá vakolat, plaszticitást biztosító karcok, kellemes színezés jellemzi a Tápies-től is tanuló Kovács László stukkókísérleteit. Kovács a hetvenes évek közepén találta meg egyéni kifejezőmódját (*Kút*, 1976). Stukkóképeivel, amelyek egyelőre még csak jelzik egy alkotásmód lehetőségeit, friss szintet hozott a harmincöt éven aluliak festészetébe.”¹⁴

Az első komolyabb elismerést, azaz díjat, amelyet ez a technika és szemlélet hozott számára, a József Attila születésének hetvenötödik évfordulójára meghirdetett pályázati kiállításra beküldött, *Hoztam krumplit...* című munkájáért kapta, amelynek: „hatását az indokolja, hogy olyan képi formát és nyelvezetet hozott létre, amely rímelt József Attila kései költészetével”.¹⁵

Ezután egészen a 90-es évek elejéig a kritika szinte észre sem vette Kovács képeit, pedig az 1979-es Stúdió

Galériában megrendezett második önálló kiállítását követően (amelyre érdemi reagálás ugyanúgy nem történt!) a sgraffito technikában egyre kiforrottabb művekkel jelentkezett (Vigadó Galéria, 1989, 1995; MOL Rt. székháza, Szolnok, 1995). A nagyobb csoportos kiállításokról ugyan mindig elvitt „magának” egy-egy díjat, de elemző írások továbbra sem születtek róla.

A hiányzó korrajz mozaikképének pótlása

Az eddigieket pontosítandó és tisztázandó, szükségessé válik, hogy Kovács László szíves közléseire, valamint más forrásokra, illetve a saját következtetéseimre támaszkodva, újra megtegyük azokat a „tisztelőköröket”, amelyekkel utólag kibővíthetjük a hiányos életrajzi adatokat. Illetve pótolhatjuk a művészetével kapcsolatos, meglehetősen hézagos információkat, a fontosabb műelemzéseket és műleírásokat, valamint megalkothatjuk a munkásságáról szóló értéktételeinket és véleményünket, s munkái alapján megtalálhatjuk a helyét a magyar és az európai művészettörténet áramlatai között.

Kovács László 1944. március 25-én, Budafokon született, ennek ellenére gyermekkorát nyarait édesapja szüleinél, egy zalai faluban, Alsónemesapátiában töltötte már-már bukolikus, középkorias hangulatokat és szokásokat idéző körülmények között, s az itt szerzett élmények, amint ezt bizonyos visszatérő témáinál láthatjuk, a végéig meghatározták szemléletét és látásmódját.

Fontos adat, hogy a VI. kerületi Kölcsey Ferenc Gimnázium mellett minden este a Dési Huber Körbe járt rajzolni, ahol Gráber Margit (1895–1993), Fenyő A. Endre (1904–1971) és Tamás Ervin (1922–1996) korrektúrázta munkáit. Talán a „síkból és színfoltokból” gondolkodó Tamás Ervin személye is játszhatott némi szerepet abban, hogy Kovács később, a 70-es évek közepétől egészen 2005-ig, szinte kizárólag az úgynevezett stukkó vagy sgraffito technikát választotta és használta fő kifejezési eszközeként. Ugyanis tudvalévő, hogy az említett festő több murális munkát is készített a 60-as években (*Egészség*, 1964, sgraffito, Kecskemét; *Oktatás*, 1967, sgraffito, Szent-). Mindenesetre a szakköri munka olyannyira eredményesnek bizonyult számára, hogy az érettségi után rögtön fölvette a Képzőművészeti Főiskola festő szakára (1962–1967), ahol Bernáth Aurél (1895–1982) növendéke lett.

Ez a „minden egyszerre” korszak igen érdekes a magyar képzőművészet történetében. Ugyan az 50-es évek-

¹¹ MIKLÓS Pál: *Képzőművészeti krónika* = *Jelenkor*, 1974, 7–8. sz., 656.

¹² P. SZÜCS Julianna: *Emelvényen. Jegyzetek a Stúdió '76 kiállításáról* = *Népszabadság*, 1976. december 17., 7.

¹³ POGÁNY Gábor: *Fiatalok a Műcsarnokban* = *Művészet*, 1977, 5. sz., 7.

¹⁴ LÓSKA Lajos: *Vázlat a hetvenes évek festő nemzedékéről* = Uő: *Ténykép. Válogatás húsz év képzőművészeti írásaiból*. Bp., Új Művészet, 1999, 28. Első megjelenés: *Mozgó Világ*, 1978, 2. sz., 24–29.

¹⁵ MACHT Ilona: *Kortárs képzőművészek József Attiláról* = *Művészet*, 1980, 6. sz., 47.



Kovács László:
Vízparti táj
1970-es évek,
kollázs, papír,
farost,
magán-
gyűjtemény,
fotó:
Bán Miklós

nek már vége volt, de „a személyi kultusz éveinek politikai voluntarizmusa a képzőművészetben is érezte hatását, a szocialista realizmus eltorzult értelmezése lejáratta a közösségi célú, realista művészetet”.¹⁶ Ezért a „rákosista” kommunistából „kádárista” szocialistává átalakuló Párt ideológiája által még mindig erősen befolyásolt képzőművészeti életben egyrészt „harc” indult azért, hogy a „derkovitsi hagyomány” visszanyerje méltó helyét az esztétikai értékrendben, másrészt újjáéledt és aktivizálódott a „plebejus demokratikus” szemléletű hódmezővásárhelyi iskola tevékenysége is, ugyanakkor a 40-es évek végén megszüntetett Európai Iskola egyes művészeinek és Kassák Lajosnak (1887–1967) a hatása is erősödni látszott, de Barcsay Jenő (1900–1988) révén a konstruktív, monumentális törekvések is a felszínre kerülhettek. Ezekkel egy időben a „szocreál” lejárátódása után a Képzőművészeti Főiskolán igen fontos, mintegy hivatalosan „támogatott” alternatív szerepkörhöz jutott az úgynevezett Gresham-kör művészeinek esztétikai minőséget jelentő „természetelvű” szemlélete, s ennek legfőbb képviselőjeként Bernáth Aurél és Pátzay Pál (1896–1979) személye.

Pernecky Géza írja egy helyütt, hogy „nálunk első sorban Bernáth Aurél írásai fogalmazták meg ezt az esztétikai álláspontot: a *Natúrában*, a »természetben« megfigyelhető ideavilág tükrözésének tanát”. S utal arra is, hogy ez „a minden történelmi és művészeti áramlattal szemben harcosan meghirdetett »örök« természet”, bár

már a 20-as 30-as években „olyan panteisztikus fényudvart kapott, ami még a francia impresszionizmus idején sem volt ilyen hangsúllyal ismeretes”, a 60-as években már nemigen lehetett korszerű, járható út a fiatal nemzedék számára.¹⁷ Bár Bernáth a maga nemében nagyon speciális ars poeticája, amelyből fakadóan – „képei a valóság transzfigurációi, színeváltozásai. [...] Ihlete talán inkább a hangulati, a költői élményből fakad: nem a látványt festette, hanem annak élményét, mely aztán szinte látomászerűen jelent meg vásznain”¹⁸ – kétségtelenül hiteles volt, mégis mereven elzárkózott minden olyan új törekvés elől, amely megkérdőjelezte a természetelvűség „axiómarendszerét”. Olyan ember hírében állt, „aki egyszer már átélte a formák halálát, aki maga is jelen volt a művészet ötszáz éves polgári tradícióinak egyik első temetésén, és aki – mindennek ellenére – az ötszáz évig szilárdnak hitt kvalitásmágiával megpróbálta feléleszteni a halottat”.¹⁹ Ez az igen szigorú alkotóelveket követő mester azt vallotta, hogy: „egy festő ne legyen munkásságában egyazon rangú. Ne hibázzon a munkában, de minden művében érezhető legyen, hogy az óriási képesség nem nehézség nélkül teremtdött, hanem valahol az is kitűnjön a műből, hogy megküzdött a kifejezés igazságaért, ami azt hiszem sose lehet a felszínen, hanem azért bányászni kell valahol a mélyben, ahogy az aranyért. A giorgionei alkat számomra értékesebb. Mindig, minden képen újra felfedezni a festészetet”.²⁰ Bernáth Aurél tehát „tömbyszerűen” állt a leíró jellegű posztimpresszionizmus öröksége mögött,

¹⁶ NÉMETH Lajos: *Kondor Béla*. Bp., Corvina, 1976, 6.

¹⁷ PERNECKY Géza: *A magyar „szür-naturalizmus” problémája = Uő: Tanulmányút a Pávakerthe*. Bp., Magvető, 1969, 95.

¹⁸ PATÁKY Dénes: *Bernáth Aurél*. Bp., Corvina, 1972, 12.

¹⁹ P. SZÜCS Julianna: *Bernáth Aurél aranyfedezete = Uő: Művészettörténet. Kritikák és publicisztikai írások*. Bp., Magvető, 1985, 67.

²⁰ BERNÁTH Aurél: *Jegyzet Tizianról = Uő: Egy festő feljegyzései. Napló*. Bp., Szépirodalmi, 1978, 79.

és az absztraktokat nem tűrte meg maga mellett, de már Matisse-t, Picassót és Kleet sem tudta maradéktalanul elfogadni. Gruber Béla (1936–1963) halála után, mert a tehetséges fiatalember „kora-veszte” meglehetősen sokkolta őt, némileg megennyhült szemléletében, és a Csernus-kör „szürnaturalizmusával”, valamint a Méhes László-féle fotó- vagy hiperrealizmussal is „megbékélt” a 60-as évek közepén-végén. „Huszonöt évig tanítottam a Képzőművészeti Főiskolán, ezért a bírálókat úgyiszólván ömlök belőlem. Hogy hibáznék? Nem hiszem. De az sajnos előfordul, hogy sajnállok valakit, s óvatosabban nyilatkozom, hogy a munkakedvét ne vegyem el” – írja a 70-es évek végén.²¹ Csernus Tibor és „tanítványai”, a szürnaturalisták – Lakner László, Szabó Ákos, Gyémánt László, Altorjai Sándor (1933–1979), Korga György (1935–2002), Kóka Ferenc (1934–1997) – a Bernáth által képviselt posztimpresszionista festészet iránt érzett „Ödipuszkomplexusuktól” végül is úgy tudtak megszabadulni, hogy a célzott „irányzatot” önnön kifejezési eszközeivel, azaz a látvány végsőig történő felfokozásával, „felbüttykölésével”, hovatovább az irrealitásba, sőt, azon túl a szürrealisba fordításával „ürítették ki” és győzték le. Ugyanekkor ez idő tájt Kondor Béla (1931–1972) magányos harcát vívta, az új generáció pedig a 60-as évek közepétől

Kovács László:
Eljő a szenes
1980 körül,
olaj, vászon,
magán-
gyűjtemény
fotó:
Bán Miklós



a „nyugatos” neoavantgárd naprakész irányzataihoz csatlakozva (pop-art, absztrakt expresszionizmus, kemény él, formázott vászon festészet, hiperrealizmus stb.) már a Főiskolán kívül, az 1968-as Iparterv-kiállításon robbantotta ki a maga forradalmát (innen a titulusuk is: „ipartervesek”).

Érdekes kérdésként, megvizsgálendő művészetszociológiai, művészet-lélektani, netán művészetpolitikai mozzanatként jelentkezik az a tény, hogy míg Méhes László, aki évfolyamtársa volt Kovács Lászlónak, az Iparterv csoportban állított ki, addig Kovács és a vele egyívású más, kétségtelenül igen tehetséges Bernáth-növendékek – Ujházi Péter, Végh András, Tenk László, Kéri Ádám, Dús László, Bikácsi Daniella, Eisenmayer Tibor (1943–1993) stb. – miért kényszerültek magányos utakra. Miért találták meg nehezebben a helyüket és egyéni hangjukat a magyar képzőművészet palettáján?

Erre az egyik, a legkézenfekvőbbnek tűnő magyarázat az lehetne, hogy a kor által felvetett aktuális művészeti kérdésekre adható aktuális művészeti válaszok egy pillanatra erejéig kedvezőbb politikai légkörben születhettek meg, s így az egyéni hangot kereső, becsületesen gondolkodó alkotók számára a művészeti „stílus utak” átmeneti időre foglaltakká váltak. Így, az ő szemszögükből nézve már nem volt érdemes ugyanarra a „szekérre” felülni, sokkal inkább türelmesen és megszállottan azon dolgozni, hogy minél előbb megteremthessék saját autentikus világukat. Magyarországon azonban (okkal vagy ok nélkül) a progresszívnek, neoavantgárdnak kikiáltott művészeti mozgalmakra és azok képviselőire irányuló reflektorfénynek megvan az a sajátossága, hogy nemigen mozdul más irányba, vagy ha mozdul is, mindig ugyanoda tér vissza. Ez a probléma Kovácsék szinte egész generációját érinti. Nem véletlen tehát az a „szabadságharc”, amelyet például a T-ART Alapítvány többek között a szóban forgó generáció művészeinek elismertetéséért folytat a mai napig.²² Kovács László és osztálytársai ugyan tettek kísérletet arra, hogy csoportként jelenhessenek meg a Főiskola Barcsay Termében, ezt azonban akkor természetesen nem engedélyezhették, hiszen minden belülről szerveződő, öntevékeny közösség, amely önálló értéket képviselve akarta meghatározni saját arculatát, rögtön gyanússá vált a „marxista-leninista” szemléletű és programozottságú művészet- vagy kultúrpolitika szemében.

A saját út kialakítása

Kovács László számára tehát maradt az akkor „szokványos” út: tagság a Fialat Képzőművészek Stúdiójában, az

²¹ Uo., 131.

²² „A T-Art Alapítványt Tenk László Munkácsy-díjas festőművész és felesége, Tenk Zsóka gobelinszővő hozta létre 1990-ben azzal a céllal,

hogy segítse a mai magyar képzőművészet hazai és külföldi megismertetését...” – olvasható az alapítvány honlapján.

<http://www.tartalapitvany.hu/bevezeto.php>

„Alapban”, majd a „Szövetségben”, és az ezekkel együtt megnyíló kiállítási lehetőségek, s a „rugalmas elszakadás taktikája” a posztimpresszionista elvárásoktól – meg az egzisztenciális küszködés. A Derkovits-ösztöndíja után, tehát 1974-től kezdve, 1967-től Budaörsre költözve, testvére (Kovács György) mellett mint segéd munkás, lényegében a kőrestaurálásból élt, egészen a 90-es évek második feléig. Ennek a szociológiai ténynek művészetével kapcsolatban azért adhatunk kiemelt jelentőséget, mert ekkor fedezte fel magának az úgynevezett stukkó vagy sgraffito technikát, s ez a műfaj táblakép méretben alkalmazva (!), egyik legjellemzőbb alkotóterületévé vált.

A sgraffitót mint ornamentális díszítőtechnikát a XIII. századi Németország épületein alkalmazták előszeretettel, de a kifejezés az olasz „graffiare”, „karcolni” szóból származik, s „népművészetként” Közép-Európa német nyelvterületén és a Kárpát-medence főleg szász településein a XX. századig tovább élt. Ennek ellenére ez a technika egészen a 20-as, 30-as évekig nem számított festészetnek, s tulajdonképpen csak „korunkban”, a 40-es, 50-es évektől vált rendkívül jelentőssé. Ezt segítették elő elsősorban azok a II. világháború előtt és után fellépő művészek (például Jean Fautrier, Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Yves Klein, Jaap Wagemaker, Vladimír Boudník) és azok az irányzatok (art brut, absztrakt expresszionizmus, tasizmus, informel, pop-art és újrealizmus), akik és amelyek rendkívüli érdeklődést tanúsítottak a különféle anyagok festészetbe történő beépíthetősége és egyáltalán az „anyagstruktúrák naturalizmusa”, a „hosszú munkával megdolgozott naturafelületek”, a „tisztá források”, a tanulatlan, a képzésben nem részesült, ösztönös alkotók primitív, barbár, elementáris megnyilvánulásai iránt.²³

Kovács, bár a Fiatal Képzőművészek Stúdiójával járt Párizsban is, a saját bevallása szerint nem találkozott az említett művészek egyikével sem, s munkáikat csak később, katalógusokból és könyvekből ismerte meg, amikor már kialakította saját technikáját és stílusát. Ő az anyagképeit először vászonra készítette, de a vásznat később általában farostlemezzel és hungarocellel helyettesítette (vagy más anyagokkal is – műanyaggal, illetve dróthálóval – erősítette meg, kombinálta), hogy a színrétegekként felvitt, visszakaparható vakolatanyag ne repedezhessen meg. Szemcseanyagnak rendszerint sóskúti kőport, homokot, színezőanyagnak por- és akrilfestéket, kötőanyagként műgyantát vagy plexolt, valamint a gyorsabb kötés érdekében (főként az első kísérleteinél) gipszet is használt. A rajzi elemeket-motívumokat pedig másoló pontos, illetve vonalas átnyomással, rendszerint pauszpapírral és/vagy nejlonfóliával vitte át a megdolgozandó felületre,

de nem volt ritka nála a közvetlenül vésett szabadkézi rajz alkalmazása sem.

Kovács tehát a 70-es évek végére, a 80-as évek elejére gyakorlatilag teljesen felhagyott a hagyományos olajfestéssel, és – bár más grafikai eljárásokkal (rajz, vegyes technika, metszet, monotípiá, számítógépes grafika), kerámiával, üveglak-készítéssel (Pannonhalma, 1998) is dolgozott, valamint állatbőrökkel is kísérletezett – leginkább a sgraffito technikában alkotta meg azt a sajátos eredetiséggel rendelkező, rendhagyó életművet, amelynek alapján számon tartjuk őt.

Minden mű az integráló személyiség tükré

E tanulmány megírása előtt (még életében, 2003-ban) egy alkalommal arra kértem őt, hogy tartson nekem technikai bemutatót, hadd lássam, érezzem-érzekelem, tanuljam-tapasztaljam a képek készülésének módszerét, eljárását, folyamatát. Ezen a napon számomra a legfőbb meglepetést az okozta, hogy Kovács esetében látszólag az anyag, az anyagi minőségek uralkodnak az előállítás teljes processzusán. Az első pillanatokban szinte aggodó sajnálat és tétova szájalom ébredt bennem a művész iránt, aki – könnyed, laza gesztusok, paletta, ecset és a megengedett festőallűrök nélkül, akár egy kőművessegéd – érdes mozdulatokkal, már-már szolgai módon kevergeti-kotyvasztja, sűríti-hígítja, fémeszközeivel húzza-simítja, rétegezi, szítva gipszezi, porfestékezi, kaparja, vési, „sikatolja”, karcolja visszafogottan színezett vakolatanyagait, miközben gyúlik, ragad, szárad, koszol a massa a műhelyben, felszáll és kavarg a por a levegőben. Megvallom, még az is megfordult a fejemben, hogy ez az egész önmegtartóztató tevékenység olyan, mint egy, a saját börtönébe vonult, büntelen rab, mint egy, a szegényes eszközeivel önkéntes száműzetésbe vonuló fogoly nyomokat hagyó önterápiája, egzakt, de egyszersmind érzéki és transzcendens esztétikai aszkézise, dialógusa a maga alkotta cella falával. Vagy inkább magányos monológja a maga köré épített imahely málló falazatával? A pórias cselekvés, amint az öntörvényű anyag molekuláival, még képlékeny vagy megszilárdult kristályszerkezetével fausti játékot űz a hangosan karistoló (többszörösen rétegzett és visszakapart) festési művelet, látszólag lealacsonyító és örömtelen – a végeredmény azonban olyannyira szép, mint amilyen letisztulóan egész és igaz, mint amilyen szépsége és igazsága csak a matt masszába zárt fénylő szellemnek, a „teremtő kitalálás” csendjének, a költői csend üzenetének lehet. Mert: „a művészet nem egyéb [...], mint a valóság kitalálása. A valóságot se teremteni, se le-

²³ PERNECZKY: i. m. (1969), 95.

másolni nem tudjuk. De a teremítő kitalálásban benne van a megkerülhetetlen hasonlóság és a nélkülözhetetlen teremítő elem. [...] A költői szó lényege szerint beszédes csend, amihez mérten minden egyéb csend üres fecsegés. Vagyis: a költészet jelenléte akkora csönd a színpadon, amit semmiféle szóval nem lehet elnémítani. [...] A darab mozdulatlanul áll a múlt, pontosabban a minőség tenyérében” – foglalhatjuk össze a végeredményt Pilinszky János, Kovács László egyik szeretett költője szavaival élve.²⁴

A következő észrevételem az volt, hogy mennyire különbözik, mennyire esetleges, nehézkes, mennyire szaggatott, mennyire durva és barbár egy vakolt felületen vésett és karcolt vonal útjának természete, mondjuk, a papíron futó ceruzától, tolltól, ecsetétől! Tudniillik ez utóbbin bármikor javíthat az ember, bátran „kalligrafálhat”, ficánkolhat, játszadozhat, s ha nem sikerült a művelet, nyúlhat egy másik hordozóért. Kovácsot azonban a festészet elhagyása után már nem a közvetlen gesztuskiírás értelmezhetőségének a problémája foglalkoztatta, hanem az, hogy a vésett vonal teljes mozgásképlete, folyamata, energiája visszaolvasható legyen az ábráiból. Itt tehát az előre eltervezett, elgondolt, kipróbált, szimbólumértékűvé érlelt, letisztázott vonalformának, vonalútnak, illetve „vonalhálóknak” összehasonlíthatatlanul nagyobb jelentősége van, mint a kirobbanó indulatoknak. Végül is az „előre gyártott” és átvendő rajzi elem, a rajz-sűrítmény sikerén vagy sikertelenségén, az erővonalak helyükre kerülésén áll vagy bukik az egész kép sorsa. A művész ezért rajzol, ezért grafikázik, ezért gondolkodik oly sokat ceruzával, tollal, krétával vagy ecsettel a kezében, irkán, pawszon, merített papíron és vásznon egyaránt, hogy minden, a világról és önmagáról szóló térszemléleti, dinamikai, képzeti, lelki, érzelmi, érzéki, filozófiai és szellemi, valamint a tudatalatti bugyrait is megjáró, emlékidéző problémáját, szinte kizárólag a többszörösen „lecsupaszított”, „lemeztelenített” vonalai segítségével oldja meg. Ezért a sgraffito művészete – amely végeredményében mégiscsak a szobrászat, a grafika és a festészet szintézise, hiszen az anyagot, a formakontúrát, a teret (a térimitációt), a rétegelt síkot és színfoltot egyaránt használja ez a technika – kiegyensúlyozottan „orfikus” és „mágikus” jellegű [Hamvas Béla] egyszerre. Vagyis uralkodóan intellektuális természetű, azaz rendet teremítő az elvonatkoztató formaképzésben és tömörítésben, valamint a képszerkesztésben. Ugyanakkor ez az eszköztár mindennek az ellenkezőjét is jelenti egyben, mert a feltárulkozó motívumkincs lelki formakaraktere árulkodó rés a képen. Rés,

amelyen keresztül ráláthatunk a bennünk lakozó űrre, a félelmek, a kétségek, a szédületek és fájdalmak örvényére, a tudatalattink tengerére; belenézhetünk emlékeink mélységes kútjába.

Nem véletlen tehát, hogy Kovács két elhunyt mesterre tekintett igen nagy tisztelettel: Francis Baconre (1909–1991) és Vajda Lajosra (1908–1941). Bacontól a merész torzítást és a drámai térsűrítést és tömörítést tanulta, Vajdától pedig többek között a többszörösen letisztázott, puritán vonal, valamint a vonalmontírozás képépítő-képpontoló képességét, a horizont nélküli, többnézetű imaginárius tér, illetve a nagy szénrajzok űrben lebegő, forma-összetartozást sugalló mágikus erejét és szerepét sajátította el. Belátható, hogy elvben Vajda egyes szén-, ceruza- vagy tusrajzai nyilvánvaló kódoként hordozzák magukban azt a felszólító üzenetet vagy lehetőséget, amely a sgraffitoba történő átültethetőségéről szól.²⁵ Tehát nem lehet véletlen Kovács vonzalma Vajda Lajos szubsztanciális szellemisége, gondolkodása iránt. Ezzel természetesen kizárólag az elvi alapállás rokonságát és nem a másolás gyakorlatát kívánám hangsúlyozni. Ergo a Kovács-féle kép intellektuális kép, s ez olyan modell megjelését jelentette, amelynek segítségével a 70-es évek második fele tájától kezdődően szembehelyezkedhetett a Bernáth Aurél közvetítette posztimpresszionisztikus beállítottságú kép modelljével, a természetelvűség paradigmájával.

Am ezen a „bemutató órán” az sem került el figyelmeztet, hogy amíg nedves az anyag, egészen másként lüktet, másként szól az emberhez, mint a megszikkadás, a kiszáradás, a megkeményedés után. Mert mire megköt a maszsa, magába szív minden élő, cselekvő folyamatot, és a kép mint színpadkép titokzatos költői ikonná dermed a szemünk előtt.

„A mozdulatlan dráma [...] számomra nem azt jelenti, hogy tökéletesen mozdulatlan, mint Prométheusz a sziklán, Jézus a kereszten vagy egy katatón-skizofrén betegsége végkifejletében. Bár az se véletlen, hogy tragédiája csúcán ki-ki kővé mered. Nem. A »drame immobile« inkább olyanféle mozdulatlanságot, időnkívüli időt jelent, amit egy zenemű hallgatása közben érzünk, illetve nem érzünk” – elemezhetnénk a jelenséget a hasonlóság okán, megint csak Pilinszky szavaival élve. „Miközben a nyugat-európai festészet a trecento mennyei térdeplésétől-álldogálásától a barokk mozgásvilágáig jutott, az ikonok meg se mozdultak.”²⁶

Persze a vakolatba vésett „ikonnak”, „szimbólumnak” lehet egy profánabb, játékosabb, megengedőbb értelme-

²⁴ PILINSZKY: i. m. (1977), 27–28., 36., 69.

²⁵ Lásd például: 157. *Lámpaember*, 1937; *Őshegy*, 1939; *Ház, hal, hold*, 1939. MÁNDY Stefánia: *Vajda Lajos*. Bp., Corvina, 1983, 263., 264.

²⁶ PILINSZKY: i. m. (1977), 70–71., 96.

zése is. Tudniillik, amikor a gyermek, a protoművész firkalet a vakolatba, s közben meg-megnyalogatja a meszes falfelületet, nem feltétlenül „panaszfalról” van szó, sokkal inkább a mell- és az ízlelőbimbók előtti hódolatról, a hiány vagy az örömrözet orális absztrakciójáról (ahogy a hívők csókolgatják a templomi kegytárgyakat).

Ilyen játékos, „aktív grafikákat” vagy „akciógrafikákat” hozott létre például a prágai Vladimír Boudník is a 40-es évek végén és az 50-es évek elején, amikor a „házfalak vakolatának málló foltjait készre rajzolással, körülhatárolással, átrajzolással vagy akár verbális kommentárral értelmezte. Ezeket az akciókat fényképpel dokumentálta, gyakran naplójába jegyezte őket”.²⁷

Kovács munkáihoz azonban – egy-két kivételtől eltekintve – jobban illik a Pilinszky-féle áhítatosabb megközelítés és magyarázat. Műveiben ugyan itt-ott van némi szatirikus és/vagy bájos humor, illetve elfogadó ironia, összességében mégis az emberi lét, az individuális létezés egészét érintő kérdésekkel foglalkozik, illetve a teljességre utaló módon fogalmaz.

A vonallá vetkőztetett-alakított világ

Az életmű ismeretében némi leegyszerűsítéssel megállapítható, hogy Kovács László spirális és körkörös módon vissza-visszatérő „nagyvárosi” (tudniillik főiskolás koráig Budapesten, a VI. kerületben élt), „kisvárosi”, azaz budaörsi, valamint „vidéki”, „ősi”, a magyar népmesei folklór, illetve a görög mitológia egyes elmeit, szerepeit, alakjait átíró, ezekből táplálkozó magánmitológiát teremtő témákkal és motívumokkal foglalkozott. Azonban ezek a vezérmotívumok mindig egy-egy jól körülírható, példázatszerű szituációból kiindulva (például: *Vároterem, Sarok, Világítódudvar, Lépcsőház, Corpus, Bohócok, Körfolyosó, Két ház között, Hinta, Homokozó, Kút, Kertkapu, Kerítés, Napraforgók, Kert, Táj postaládával, Téli ablak, Macskaajtó, Fekete állat, Lila állat, Kuttyák, Állat köldökszinórral, Minótauros, Bárány, Csikótojás, Ördögbőr, Dudás, Táltos, Táltosbáb, Táltostojás* stb.) egytől egyig filozófiai szemlélettel, sajátos látásmóddal, létértelmező céllal fogalmazódtak meg.

A *Kút* című képének a variációi például, amelyek egyértelműen utalnak a kútba néző embernek a mélység és magasság szimmetriájában önmaga léthelyzetére ismerő köztes állapotára vagy az idő alagútjára, egyszerre asszociálják: a lépcsőház-variációk spiráljait, „az emberélet útjának” dantei stációit, a ki- vagy megfeszítettség idoljait, valamint a szenvedés- és/vagy üdv történeteket. Ám ezek



előhívják a körfolyosók képeit, a nagy időutazások és a lélek vándorlások „pihenőhelyeit”, s olykor nemcsak az ember, hanem az állatok szemével, az ő különös látószögükön keresztül is vizsgálhatjuk a világot.

Mert Kovács László képes volt beleköltözni ezekbe a létállapotokba is. Többek között megalkotta magának az önmagát fújó „dudás”, valamint az önmagát újra- és újjászülő képes „táltos” vagy „táltosbáb”, illetve „táltostojás” képi metaforáit. Sőt, ezek változatait is, amelyeket később lenyűzött és kiterített, majdnem szimmetrikus vagy félszimmetrikus állatbőrök, tehát juh-, kecske- vagy tehénbőrök önmagukban is szép felületű, ezért alig megoldozott, lényegében néhány ikonikus, intelligens vonallal összemontírozott, néha festékfoltokkal pettyezett, apróbb kollázs elemekkel tarkított felhasználásával, azaz nyers vászonra ragasztásával – elhagyva a sgraffito technikát – újabb és újabb jelentésteretek és tartalmak felé vezetett. „Legutóbbi témáim a magyar folklórhoz kötődnek. Az udvar hátsó végében tengődő gebe a népmese szerint, ha parázzsal kínálják repülő csodaparipává válik, de a »táltos« egyben az égiekkel kapcsolatot tartó varázsló, félig ló, félig ember. A »dudás« – ez az önmagát fújó hangszer – másik szereplője egyéni mitológiámnak: »aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni« – szól a népdal költője. Szándékom ezt a még létező közöset a nagyon személyessel ütköztetni, mindkettőt belső mag-

Kovács László:
Dudás
2000,
sgraffito,
vászon,
hungarocell,
magán-
gyűjtemény
fotó:
Bán Miklós

²⁷ VALOCH, Jiří: Vladimír Boudník retrospektív kiállítása [ford. nélkül]
= *Művészet*, 1975, 8. sz., 32.

ként robbanásra bírni” – magyarázza az alkotó egy kézzel írt A4-es papírlapon, 2001-ben.²⁸

Kovács László képei nagyon sajátos térszemléletet képviselnek, olyan térszemléletet, amely nem az eukleidészi geometriára épül, hanem a hajlított térre, a térgörbületeken húzott hiperbolikus „egyenesekre”, s bár látszólag művei rajzolt, körülhatárolt organikus, élő síkokból, síkrétegekből, sík-motívumokból és sík-motívumrészletekből épülnek fel, mégis olyanok, mintha egy végtelenné nagyított gömb- vagy egymást metsző területéről kerülnének a táblaképekre. Ezért színes felületük csak hasonlít a síkra, mert a sgraffito képeken valójában az egymásba érő, egymásba hatoló görbült terek felületi leképezései, illetve az azokra rajzolt rétegmotívumok vagy motívumrészletek takarásai érintkeznek egymással, s ezáltal mintegy be is zárják, mélységében fel is nyitják a keretezett „teret”. Mintha minden görbült felület végtelen kiterjedésűvé, szinte a síkig volna nagyítva egy áttetsző buborékrendszerben, de ezt csak azért nem vesszük észre, mert mi is részesei vagyunk ennek a léptékváltásnak, ennek az egyetemes „is-isnek”, „egyszerrének” és „ugyanakkornak”, s magunk is, hol kívül, hol belül állva, kozmikus tudattal nézzük a szóban forgó műveket. Ugyanakkor az is észrevehető, hogy Kovács képeinek, motívumainak „dramaturgiája” valamiféle végső leegyszerűsödés felé halad. Bőrös munkáinak „egyetemes” felfeszítettségében, kiterítettségében (megnyúzottságában), „eucharisztikus” metaforájában van valami eszkatologikus, valami nagyon személyesen emberi és világra vonatkoztatottan sorsszerű jelentésmozzanat. Műveiben az alkotó lényegében tiszta esszenciális vonallá vetköztetialakítja a térbeli világ térbeli lényeit.

„Ezek szerint a nagy művek nem is a föld, pontosabban nemcsak a föld, hanem az univerzum ars poeticája szerint íród[ná]nak?” – tenné fel a kérdést Sheryl Sutton –, és Pilinszky János így válaszolna: „Igen. [...] Szerintem ugyanis az ember, minden látszat ellenére, nemcsak a föld, hanem az univerzum polgára is”.²⁹ Azt hiszem, hogy Kovács László esetében jó irányban tapogatózunk, ha efféle magyarázatokon törjük a fejünket.

S bár Magyarországon akad néhány művész, aki bizonyos tekintetben hozzá hasonló vakolattechnikával dolgozik, dolgozott – például Birkás István (1947–2018), Kis-Tóth Ferenc, Gáll Ádám vagy Dréher János –, munkáik össze nem téveszthetők, mert amikor egy hiteles mű megszületik: „az egy tény, egy karakter, egy személy” – ahogy Kovács László (is) mondaná.³⁰

Összegzés

Kovács László életműve rendkívül változatos, ugyanakkor kivételesen következetes. Az avantgárd és neo-avantgárd művészet tapasztalatait, „tradícióit” is használó, „izmustalanított” művei tiszta és egyéni technikai, eszkozhazsnálati kategóriákba s azon belül jól körülhatárolható témacsoportokba sorolhatók.

Rajzok és vázlatok. Egész munkássága alatt mindig, mindenhova, a rajzpapírokon túl minden keze ügyébe akadó fecnire dolgozott, mániákusan rögzítette ötleteit, alakította, kereste, állandóan tökéletesítette motívumait. Olyan visszatérő témái voltak, mint például a dudás, táltos, csikótojas, ördögbőr, Minótauros, kerítés-állat vagy kerítés mögött, napraforgó, kereszt-korpusz, ágas-fonadékos korpusz, hinta, karácsonyi kaktusz, bölcsőjáték vagy macskabölcső, örült karmester (stb.).

Olajképek, vásznanon és farostlemezeken, körülbelül 1983-ig. Bár a hagyatékban ezek a darabjai igen sok fizikai kárt szenvedtek (talán épp azért, mert a művész később elfordult tőlük), véleményem szerint mégis jelentős szellemi képviselik az életműnek. Síkszerűen felbontott alakjainak és tárgyainak kontúrok nélküli, erős, hatásos színtoltokból fel- és visszaépített, sokszor a szétesés határáig vitt kohéziós formái és kompozíciói átvezetik figyelmünket a monotípiák és a sgraffitók síkszerűen rétegződő világába. Festményeinek utolsó periódusában szárazabb, a szó szoros értelmében rajzosabb stílust alakított ki magának, ahol a ceruzavonalakat is beépítette áttetsző felületű olajképeibe.

Fa- és linómetszetek, mélynyomásos metszetek, 1967 és 1996 között. Ezek a kezdetben szintén expresszív vonalvezetésű és robusztus folthatású, később egyre inkább a groteszk-ironikus, a különös perspektívákat, látószögeket, nézőpont-változtatásokat és motívumokat összemontírozó rajzi gondolkodást közvetítő sokszorosító eljárások az életművön belül bár igen karakteresek, számuknál fogva mégsem túl jelentősek, inkább csak kísérőjelenségei fontosabb műfaji állomásainak.

Monotípiák, 1972-ben, 1992-ben, 1996–1997-ben és 2002-ben. Igen szép, bőséges és attraktív periódus, tisztán és világosan elkülöníthető témacsoportokkal, amelyekben a zalai nagyszülői és a budaörsi környezet is megjelenik. Ezekben a műveiben sokszor egy bizonyos Vajda Lajos-i (vagy tágítsuk a kört, mondjuk inkább „szentendrei”) aspektusból közelíti, szemléli tárgyait.

Stukkók vagy más néven sgraffitók, 1975 és 2005 között. A művész legautentikusabb, legfontosabb, legsokolda-

²⁸ A kézirat a művész hagyatékában található.

²⁹ PILINSZKY: i. m. (1977), 47.

³⁰ Hivatkozás e tanulmány első változatának címére, amely Kovács László 2003-as katalógusában jelent meg.

lúbb és legjellemzőbb, nagy és hosszan tartó korszaka. A nevezett „vakolósos-visszakaparásos” táblaképek eredetisége nem pusztán a technikai újításokban keresendő. Gondoljunk csak például Dubuffet vagy Tapiés korábbi, de hasonlóan réteges anyaghasználatra épülő hautes-pâtes (magas massa) megoldásaira! Kovács eredetiségét sokkal inkább elvonatkoztatató, bölcséleti szellemében, szokatlan nézőpontokat keverő, a teljességet megragadni igyekvő, „békaperspektívás” szemléletében fedezhetjük fel. Vagyis munkáinak újszerűségét az önmagukba visszatérni igyekvő, tiszta vonalakat és a színes, jól körülhatárolható érdes síkfelületeket egyaránt alkalmazó, a gömbhéjszerkezetűen hajlított, mégis síkba vitt intellektuális tereket és szimbolikus formákat egyszerre teremteni igyekvő látásmódjában és műalkotás-filozófiájában, témáinak groteszkiségében, a hétköznapiságot az emelkedettséggel, esetenként a humort a drámaisággal ötvöző gondolkodásmódjában találhatjuk meg. Ez a lényegi tartalmakat és felfedezéseket hordozó, eleven pályaszakasz is több témaciklusra s azon fölül legalább két alapsztályra bontható. Úgymint életképszerű művek (*Férfi dobozzal, Alvók, Nagyanyám, Kábeles, Séta* stb.). S úgy is, mint elvonatkoztatásos, filozofikus és jelképes értelmű, a személyes lét lelki és tudat alatti rétegeit és annak folklorisztikus, kultikus, mitologikus és kulturális beágyazottságait is feszegető képek – *Dudás (Két dudás), Két ház között, Sarok, Lépcsőház, Gang, Bohócok, Kút, Napraforgók, Macskaajtó, Kapu [Kertkapu] és Kerítés, Állat, Táltos, Ördögőr, Minótauros, Korpuzs* stb. E technikához kapcsolódnak murális munkái is – *Gulliver* (kültéri sgraffito), Szeged-Kiskundorozsma, 1979; *Kerámia falkép* (samott), Bonyhád, 1988; *Villa Citadella* (beltéri sgraffito), Eger, 2001 – vagy a vakolatvésési technikát utánzó kvázi sgraffitói és vegyes eljárásai is, amelyek a színezett, festett és fújt papírpép (például *Csikótojás*) és a színezett vagy színezetlen homok, illetve örlött mészkőmassza segítségével hullámkartonokra és papíryanagokra készültek (például *Állat köldöksinórral, Kutyafej, Tízparancsolat* sorozat). Idesorolandó még az a néhány munkája is, amelyek a sgraffito és a samott kombinációból születtek (például *Két ház között*).

Plasztikák, körülbelül 1987 és 2005 között. A művész megfordult Siklós, Kecskemét, Mór, Budaörs és Eger kerámia-művésztelepein, ahol samottos fagyálló kőanyagokból úgynevezett „gyúródeszkázó”, „tésztanyújtó” technikával, mintegy a síkszerű sgraffito kompozícióinak térbeli változatait hengergette-tekerte, hajtogatta, nyomogatta össze üreges szerkezetű, autonóm műalkotásokká. Itt is gyakran visszatérő témái például a *Dudás* vagy *Dudások* és az *Állatok* (rendszerint kutyák, macskák és Minótaurosok stb.) elvonatkozó és filozofikus groteszk alakított figurái.

Kollázsok-montázsok, 1993 és 2003 között. Szemléletük tökéletesen szervül a fentebb vázolt ciklusokhoz. Itt megkülönböztető figyelmet érdemelnek azok a munkái, amelyeket 2003-ban készített. Ezek ugyanis egyéni katalógusának (lásd *Paletta*, 2003) azon szöveg- és képalapjaira kerültek, amelyeket a nyomdászok „beállító- és befutóívekként” használtak a nyomtatás során. A véletlenszerű nyomat-montázsokat újabb kollázs kivágásokkal és beragasztásokkal, valamint rajzi elemekkel tette a sajátjaivá és avatta műalkotásokká.

Vegyes technikás művek, 1996 és 2005 között. Egytől egyig autonóm, értékes, kiváló művek, bár sgraffito munkáinak „melléktermékeiként”, „párhuzamműveiként” is szemlélhetők. Készültek papírra vagy olajalapozású vászonra, grafit, lágypasztellal, keménykrétával, színes ceruzával, vízfestékekkel vagy ezek kombinációival.

Állatbőrös képek, 2001 és 2003 között. Valószínűleg néhány megrendítő újpesti bőrgyári (ahol halomban álltak a feldolgozásra váró kis- és nagyállatbőrök) és egy 2001-es nyugat-európai néprajzi múzeumban tett látogatás inspirációjára születtek. Erről tanúskodik egy, a hagyatékában talált diafelvétel is, amely valószínűleg egy indián eredetű, kiterített állatbőr munkát ábrázol. Ezután az út után Kovács László (a gyermekkori emlékeken túl, amikor is a népmesék és a néphagyományok még élő és eleven közvetítői voltak a táltoshitnek és -jelképeknek) valószínűleg tüzetesebben és tudatosabban elmélyítette ismereteit az úgynevezett primitív vagy törzsi művészet samanisztikus alkotásaival kapcsolatban. Ez a totemisztikus anyag az ő filozofikus rajzi felfogásával párosulva



Kovács László:
Cím nélkül
2005,
sgraffito,
vásznon, farost,
magán-
gyűjtemény
fotó:
Bán Miklós

autentikusan fejezi ki akkori lelkiállapotát. A megnyúzott „áldozati” állatokkal (bárányokkal, lovakkal és tehenekkel) való azonosulás s kiterített bőrük emblémaszerű alkalmazása – a saját betegsége okán – már-már önszuggesztív módon vált „kíváratossá”, eszkatologikus sorsprogrammá számára. Bár sokan vitatták e próbálkozásának művészi kvalitásait, véleményem szerint ezek a művei is folytatólagos részét képezik előző ciklusainak és az életmű egészének.

Számítógépes grafikák, keletkezési idejük kizárólag a 2005-ös esztendőhöz köthető. Ezt a digitális programtechnikát (Adobe Photoshop) utolsó alkotóévében sajátította el, s új médiumát idős kora ellenére minden fölösleges járulékos elem és csábító trükk nélkül, meggyőző hitelességgel és tévutaktól mentes ügyességgel alkalmazta. Ez a nagyszámú, „többszörrel” ciklus Kovács László „hattyúdala”, amelyben mintegy összefoglalja életútjának legfőbb állomásait és témáit. Úgymint: *Ágak – Fonadékok; Állatok; Fejek – Maszkok; Kerítések; Kígyók, Labirintusok; Korpuszok; Kutak; Minótaurosok; Pierrot-k; Mozart-variációk*. (Ezt az utóbbi sorozatot a 2005-ös Budaörsi Művésztelep témaajánlásához is kapcsolódva, valamint Kertész Ildikó fuvolaművész felkérésére készítette el, úgy is, mint komolyzene-rajongó, s úgy is, mint autodidakta blockflötés, aki komolyan veszi Mozart szellemi örökségét születésének 250. évfordulójára készülődve. A budaörsi alkotóházban megrendezett 2003-as, *Főpróba* című kiállításán pedig két kísérővel Telemann műveiből adott elő.)³¹ Ám mint az Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola Rajz Tanszékének vezetője, kitűnő karakterérzékelével és humorával egy általa tisztelt, kedves képzőművész kollégájának, Bukta Imrének groteszk portréváltozatait is megalkotta anélkül, hogy tolakodásával vagy torzító szemléletével megbántotta volna egykori tanársát.

Kovács László 2005. december 21-én még szerepelt három képével az úgynevezett Tizenegyek újpesti kiállításán. Én már akkor is úgy éreztem, hogy *Fonadékok I–III.* című, sgraffito technikával, vászonra készült, sárgásbarnás, meszes tojásformákat és rajtuk a halványkékes érhalóként szövődő, vésett, visszakapart indák-ágak, ka-

csok-tövises bekebelező útjait idéző munkáit kétségtelesen a legkiemelkedőbb művei közé kell sorolnunk. S hogy ennek a varázslatos szuggesztiónak mi lehetett az oka, nehéz lenne eldönteni.

E mirákulum indítékát talán a tökélyre vitt rajzi formálásban, talán a tévedhetetlenül megfogott arányokban, az egyszerű és a bonyolult természetszerű nászában, a visszafogott titokzatossággal sugárzó, sápadt homokszínűkben, talán az emblematisz jelképi erőben, az elvont, elliptikus idollá szakralizált ostyaszerű test többszöri felmutatásában kell keresnünk.

Ez volt az ő életének utolsó, kifejezetten nekünk szóló, summázó és summázandó üzenete.

Postscriptum

Kovács László ars poetica ízü, filozofikus szavai jutnak az eszembe, amelyeket az 1995-ös és a 2003-as katalógusában is közzétett: „Vagyok olyan kényelemszerető, semminek alaposan nem utánajáró, hogy mintegy rákényszerülve, csak az úgymond végső dolgok érdekeljenek, olyan balek, hogy örök vesztésként éljem végesre szabott teljességgel társalkodásomat, s még béna is egy lapos megszólalásra, hisz csak a sorok közötti képtelen képben történik igazán az elmondhatatlan, ami egyedül szóra érdemes. Ennyi és pont, ha nem volna a művészet kép-lényben fogalmazott végtelen sűrűségű pontja – ahogy Mozart hallotta egyetlen pillanatba sűrítve a maga zenéjét, vagy János jelenésében, ez angyaltestté formált rettenetben, sikolyok közé szőtt égi szünetjelekben, hol egyként suhint a kegyetlen és még kegyetlenebb (mint igaz és még igazabb?), – a szerelemittas igazságosztó szeretet, a bárány végítéletével”.

Kovács Lászlót 2006. január 30-án barátai és ismerősei népes tábora kísérte a Budaörsi temetőbe, és számon tartják, számon tartjuk. Valamint csökönyös rendíthetetlenséggel bízunk abban, hogy életművét nem fogják elfelejteni a képzőművészet iránt érdeklődő emberek. Nem utolsósorban azért nem, mert reményeink szerint egyszer majd méltó módon lesz bemutatva rendhagyó életműve választott lakóhelyén vagy máshol az országban.

³¹ A CD később meg is jelent a *Hungaroton Classic* című sorozatban. Mozart: *Quintets with Flute Vol. 1.* Ensemble Campanile, Hungaroton Records, 2006

A párizsi Magyar Műhely folyóirat – történeti megközelítés

Az 1956-os magyar forradalom leverése után Nyugat-Európába menekült fiatal értelmiségiek új lap indítását határozták el a már meglévő emigráns orgánumok (mint az *Új Látóhatár* vagy a *Nemzetőr*) mellett, amelynek első száma 1962 májusában jelent meg, Párizsban. A címválasztással egyrészt Németh Lászlónak az 1957-es *Kortárs*-ban megjelent, *Magyar műhely* című tanulmányára utaltak; Németh itt Bartók Béla egyetemes művészetére hivatkozva az archaikusan népi és a legmodernebb európai kultúrák szintéziséről írt (a műhelyeseknek ez volt egyik utolsó tisztelegésük Németh László és a népi irodalom előtt). A másik ötletadó Bibó István volt, aki *A magyar demokrácia válsága* című, 1945-ös tanulmányában Magyarországot a demokratikus konszolidáció és egy harmonikus társadalmi értékelési rendszer műhelyeként aposztrofálta. Az alapítók a műhely szóval arra is utaltak, hogy az írás nem valami titokzatos, misztikus megnyilatkozás, hanem tehetségre és szorgalomra épülő munka.

A *Magyar Műhely* generációs fórumként jelentkezett, az egyetemista, főiskolás és harminc év alatti, Nyugat-Európába szakadt, fiatal magyar értelmiségiek megnyilatkozási fóruma kívánt lenni, markáns avantgárd arculata az első évtized után kristályosodott ki. Az első években gyakran változott a szerkesztők köre: Nyéki Lajos és Sulyok Vince a tervezgetés időszaka után kimaradt a szerkesztőségből, Sipos Gyula is csak egy évig volt tagja. A 3. szám után kivált Harczy József, aki Czudar D. József néven szerepelt, valamint Karátson Endre, aki a Székely Boldizsár nevet használta. Parancs János 1964-ben visszaköltözött Magyarországra, s itthon vált ismert költővé. A 70-es évek elejéig Márton László, Nagy Pál és Papp Tibor biztosította az állandóságot. 1973 őszén létrehozták a Magyar Műhely Munkaközösséget, a folyóirat ekkortól a munkaközösség lapjaként jelent meg, Nagy Pál és Papp Tibor felelős szerkesztővé vált. A munkaközösség tagjai minden évben baráti találkozót tartottak, hol a Párizs melletti Marly-le-Roi-ban, hol a Bécs melletti Hadersdorfban. Ekkor csatlakozott az alapító szerkesztők mellé a Bécsben élő Bujdosó Alpár; hármasuk egészen 1996-ig formálta és határozta meg a folyóirat arculatát.

Először nézzük a XX. századi experimentális irodalom és vizuális költészet jellegzetességeit, hogy ezen a palettán el tudjuk helyezni a *Magyar Műhely* körét.

Képvers és kísérleti irodalom a XX. században

A XX. század első évtizedeiben, az avantgárd irányzatok megjelenésével meggyengült az arisztotelészi esztétika egyik fő tétele, a mimézis elvének követése a művészetben. Az alkotók többé nem érezték szükségét, hogy műveik legfőbb mozgatója a valóság tükrözése legyen. Ezzel párhuzamosan a képzőművészet és az irodalom közötti határ is átjárhatóvá vált. A század 60-as, 70-es éveiben a vizuális és a konkrét költészet, majd a lettrizmus a hagyományos irodalmi szöveget alkotóelemeire bontotta, ugyanakkor új konstrukciót hozott létre belőlük. Szombathy Bálint *Irodalmon innen és túl* című tanulmányában így határozza meg az experimentális irodalom befogadá-

Parancs János,
Kormos István,
és Erdély Miklós
a Petőfi Irodalmi
Múzeum előtt
Budapest,
1969 körül
fotó: Nagy Pál



sának nehézségeit: „Az avantgárd művészettel találkozó irodalomkritikus egyetlen bölintással tudomásul veszi a látványt, az új vizuális élményt, de a szavakat csak irodalomként tudja felfogni, a látványt képzőművészetként. Ez a feldaraboltság még az előző századokból örökölt teóriából ered. [...] destrukcióval, de ugyanakkor, egyidejűleg, újjászervezéssel van dolgunk”.¹

Nagy Pál *Az irodalom új műfajai* című monográfiájában a képvers alábbi három fő csoportját különbözteti meg: 1. carmina figurata, figurális képvers (a régi idők képversei, a kalligramma típusú képvers); 2. a mandala típusú képvers, kör vagy négyzetes forma jellemzi, középpont körül szerveződik (Papp Tibor logo-mandalái); 3. a lettíra típusú képvers, plakátvers (például Kassák *Tipográfia* című betűverse 1921-ből).²

Bohár András a *Magyar Műhely* vizuális költészetén belül három, jellegzetes irányzatot különített el: 1. a tradicionális vizuális költészet kreatív továbbértelmezési lehetőségei (Székely Ákos, Lipcsey Emőke, Hegedűs Mária, Bari Károly); 2. a koncept és konkrét költészet variánsai (Petőcz András, L. Simon László, Géczi János, Szombathy Bálint); 3. az intermedialitás és a technika kreatív alkalmazásai (Papp Tibor, Nagy Pál, Bujdosó Alpár).³

A képverset nem a XX. századi avantgárd „találta fel”, a műfaj hagyománya a barokk koron át egészen az antik kultúráig vezethető vissza, reneszánsza Nagy Pál szerint 1897-ben kezdődik. Ekkor készült el Stéphane Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Egy kockadobás nem vet véget a véletlennek) című költeményének kefelevonata. A könyv nem jelent meg eredeti formájában, mivel Mallarmé 1898-ban meghalt. A *Magyar Műhely* francia nyelvű testvérlapja, a *d'atelier*, összefogva a *Change* című francia avantgárd folyóirattal, megjelentette az eredeti kefelevonatot figyelembe vevő *Kockadobást*, 1980-ban.⁴ Mitsou Ronat, a francia Nemzeti Kutatóközpont munkatársa rendezte sajtó alá, s Papp Tibor végezte nyomdai kivitelezését; kortárs nemzetközi vizuális költők közreműködtek képverssel vagy tanulmánnyal.⁵

Nagy Pál *Avantgárdról avantgárdra* című előadásában, amit 1998-ban, a *Neoavantgárd a magyar irodalomban, a hatvanas évektől napjainkig* címmel, Pozsonyban rendezett konferencián adott elő, kifejti „különvéleményét” a neoavantgárd fogalom használatával kapcsolatban:

„abszurd és használhatatlan a *neoavantgárd* terminus, amelyet egyébként Szabolcsi Miklós ültetett át a magyar irodalomkritikába és irodalomtörténet-írásba az olasz marxista irodalomkritikából”.⁶ A *Magyar Műhely* avantgárd értelmezése a következő: „minden kornak megvannak a maga modernjei (és konzervatívjai); megvannak modernizmusának avantgárd és radikális avantgárd irányzatai, alkotói. [...] Az avantgárd [...] elsősorban alkotói-művészi magatartás, hozzáállás. A »neoavantgárd« szóösszetételben eleve ott lappang a pejoratív konnotáció: az ismétlés, az utánérzés, a redundancia neo által jelzett esete”.⁷ Itt jól érzékelhető a műhelyeseknek az irodalomkutatóktól és művészettörténészekről eltérő előfeltevé-sük, interpretációjukban az avantgárd nem stílusirányzat, még kevésbé irodalom- vagy művészettörténeti korszak, sokkal inkább attitűdöt és szemléletmódot jelent.

A vizuális költészet terén a műhelyesek kiindulópontja az irodalom, a nyelvben rejlő lehetőségeket igyekeznek kiszélesíteni a vizualitás, az auditivitás, később a számítástechnika felhasználásával. A nyelv vonatkozásában nem a jelentést, hanem a jelszerűséget hangsúlyozzák. Ez az értelmezés radikális szakítást jelent a mimézis elvével, a költő feladatát a nyelvi rendszer átrendezésében, sőt, egy új jelrendszer kialakításában jelölik meg. Ezek a jelek lehetnek betűk, szavak, szótöredékek, ábrák, képletek, útjelek, térképjelek. A képvers egyszerre nyelvi és képi kódolású esztétikai üzenet, a befogadás szempontjából kettős kódolás egymáshoz közelíti az időre és térre épülő művészeteket. Agyunk mindkét féltekéje ingerlődik, a bal félteke a szem segítségével a szöveget pásztázza, a jobb félteke, ugyancsak a szem közreműködésével, a képet.

A nyugati magyar irodalom egyik sajátossága, hogy más kultúrák, idegen nyelvek közegében létezik, ami közvetlenül hat a szövegekre, s az alkotók anyanyelvükre a második, harmadik elsajátított nyelv szemszögéből, mintegy kívülről tekintenek. Ebből egyfajta nyelvkritikusi attitűd fakad: ironikus, demisztifikáló, a kifejezés határait reflektáló nyelvhasználat, különböző irodalmi és nem irodalmi regiszterek ötvözése. Ez az önreflexív mozzanat gyakran beépül a képversek szövegének „szövetébe”.

A vizuális költészet a szintaktikai rendszereket szétbontja, az írásképet jelentést adó szerepűvé válik. A szó és betűinek kombinatorikája különböző variációkat eredményez, a szóhatárok is feloldódnak, az egymással kap-

¹ SZOMBATHY Bálint: *Irodalom innen és túl = Új Symposion*, 1987, 11–12. sz., 20–22.

² NAGY Pál: *Az irodalom új műfajai*. Bp., ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete, Magyar Műhely, 1995, 89.

³ BOHÁR András: *Avantgárd '89–99 = Kánon és olvasás. Kultúra és közvetítés I–II*. Szerk. BENGI László, SZ. MOLNÁR Szilvia, Bp., Fiala Írók Szövetsége, 2002, II., 117–132.

⁴ NAGY: i. m. (1995), 111.

⁵ Philippe Dôme, Jean-Pierre Faye, Rodolfo Hinostroza, Claude Minière, Bruno Montels, Nagy Pál és Jacques Roubaud. Lásd NAGY Pál: *Journal in-time: él(e)tem* 3. Bp., Kortárs, 2004, 48.

⁶ Uo., 121.

⁷ Uo., 122.

csolatba állított szavak sajátos játékteret, konstellációt hoznak létre.⁸

A „vizuális szövegirodalom” (a műhelyesek nyomán Petőcz András használja e terminust) a látható költészetben belül kiemelkedő csomópont, mindig a teljesség igényével lép fel, totális költészetként jelentkezik. Elsősorban médiumigénye ennek bizonyítéka: a költői performanszokon szívesen hasznosítja a legkülönbözőbb tárgyakat (a gumibabától a vízzel töltött lavórig), kipróbál minden technikai lehetőséget, és alkalmazza az akusztikus költészet elemeit. Legfontosabb jellegzetessége, hogy a látható irodalmi stílusok között a leginkább szövegcentrikus. Itt a szöveg önmagában is üzenet, közlendő, a képiséget megjelenítő, azzal szervesen együtt élő – mégis – beszélt nyelvi rendszer. Permutált és töredékes szöveg, tele szójátékokkal, utalásokkal, idegen nyelvi elemekkel.⁹

A folyóirat útja az avantgárdhoz

A *Magyar Műhely* első periódusa a lap első tíz évét jelenti, amikor olyan magyarországi alkotóknak adtak publikálási lehetőséget, akik irodalompolitikai okokból marginalizálódtak, az uralkodó szocialista kánon a helyel-közzel túrt kategóriába utasította őket. Választásaikkal a korabeli magyar irodalom értékskáláját szerették volna korrigálni. Különszámot szenteltek Weöres Sándornak (1964, 7–8.), Füst Milánnak (1967, 23–24.), külön számban (1970, 37.) közölték Füst Milán *Szexuál-lélektani elmélekdedések* című esszéjét. A szerkesztők kezdettől fogva arra törekedtek, hogy itthon élő és emigráns szerzők együtt publikáljanak, s hogy párbeszéd jöjjön létre a vassfüggöny két oldalán élő alkotók között. A strukturalizmus irányzatával foglalkozó 1968. júniusi (27.) különszám a kortárs nyugat-európai irodalomtudomány áramlatai iránti fogékonyságuk demonstrálása.

1966-ban Nagy Pál és Papp Tibor kitanulta a nyomdász mesterséget, s létrejött a *Magyar Műhely* saját nyomdája. Ez a szerkesztők tipográfiai érdeklődését, a vers formai jegyeinek jelentőségét jelzi. 1968 májusában Párizsban kitört a diáklázadás, az általános munkássztrájk miatt nyomdájuk csődbe ment. 1970. február 1-jén Ioan Cuşa, Párizsban élő, román származású költő, szerkesztő, könyvkiadó felvette Nagyot és Pappot négyórás nyomdai állásba, ami lehetővé tette, hogy felváltva, egy hétig a nyomdában dolgozzanak, egy hétig pedig a folyóirat ügyeivel foglalkozzanak. 1981-ben bekövetkezett haláláig Cuşa volt a *Magyar Műhely* legnagyobb támogatója, mecénása.



1971-ben két antológiaszámot adtak ki (38., 39.), egy már-már nemzedékként számon tartott írócsoport egy évtizedes munkájának eredményét összegezték, verset, prózát és tanulmányt együtt. A szerkesztőségi bevezető koncepcionális fordulatot jelzett: „a jövőben kizárólag újat kereső és hozó alkotókkal, alkotásokkal szándékozunk foglalkozni”.¹⁰

A műhelyesek művészetfelfogását alapvetően Kassák Lajos munkássága határozta meg, őt tekintették követendő mintának. Kassák a magyar avantgárd legjelentősebb alakjaként az irodalomban és a képzőművészet több területén is maradandót alkotott. Kassák a 60-as években, Párizsban többször találkozott a *Magyar Műhely* szerkesztőivel. A *Magyar Műhely* 1965-ös 13. száma az ő művészetét bemutató különszám: a tanulmányok inkább költészetére és regényeire koncentráltak (Lengyel Balázs, Márton László, Sík Csaba, Papp Tibor), kevésbé képzőművészeti munkásságára.

Papp Tibor:
Páros beszéd
1977,
ofszet nyomtat,
papír,
Petőfi Irodalmi
Múzeum

⁸ DÁNÉL Mónika, *A köztársaság alakzatai. Magyar neoavantgárd szövegek poétikájáról = Kánon és olvasás. i. m. (2002)*, II., 73–115.

⁹ PETŐCZ András: *Dimenzionista művészet. Tamkó Sirató Károly köl-*

tészeti törekvései a két világháború között, illetve annak hazai és nemzetközi megfelelői. Bp., Magyar Műhely, 2010, 116.

¹⁰ *Magyar Műhely*, 1971, 3. sz., 3.

A szerkesztőség 1971 novemberében, Párizsban megalapította a Kassák Lajos Kört (Association des Amis de Kassák), majd Kassák Lajos Alapítványt létesített azzal a céllal, hogy évente kiadják a Kassák-díjat. A díjkiosztó bizottság tagjai Kassák Lajosné, Schöffner Miklós szobrászművész, a *Magyar Műhely* három szerkesztője – Márton László, Nagy Pál, Papp Tibor –, valamint a gazdasági ügyintéző, Rosenberg Ervin voltak. Az első négy Kassák-díjat 1972 júniusában, Marly-le-Roi-ban adták át, a folyóirat megjelenésének tizedik évfordulója alkalmából rendezett találkozón. A Kassák-díjat olyan tehetséges, fiatal alkotó kaphatta meg, aki az irodalomban vagy a képzőművészetben kimagasló kezdeti eredményt mutatott fel.

A műhelyesek számára időközben Franciaország menedékhelyből fokozatosan az otthonukká vált, ennek kézzelfogható bizonyítéka a *d'atelier* megjelentetése, amely kulturális dialógust eredményezett a befogadó országgal. A *Magyar Műhely* francia nyelvű testvérlapja 1972 és 1978 között jelent meg, szerkesztői Nagy Pál, Papp Tibor és Philippe Dôme voltak, tizennyolc folyóiratszámot és hét – bonyolult tipográfiai megoldásokkal élő – könyvet adott ki. A lap megszűnése után a *d'atelier* kiadóként tovább működött: itt jelent meg 1980-ban a fentebb már részletesen bemutatott, reprezentatív művészkönyv, a Mallarmé-album.

A Magyar Műhely Munkaközösség létrehozása az alkotók szemléletbeli változásának strukturális következménye, amely változást hozott a szerkesztőség felépítésében is: Nagy Pál és Papp Tibor felelős szerkesztő lett,

s ekkortól a munkaközösség alkotta a szerkesztőbizottságot. A folyóirat tulajdonképpen olyan kohéziós erővé vált, amely egy alkotói csoportosulást tudott létrehozni. A közösségépítést igen fontosnak tartották, amiről az előre megadott téma köré szerveződő, évente-kétévente megrendezett Magyar Műhely Találkozók is tanúskodtak. Ezeket alkalom nyílt a nyugat-európai, valamint a tengerentúli és a hazai irodalmárok közötti személyes kapcsolatfelvétellel és eszmecserével, az aktuális művészeti kérdések megvitatására és saját kísérleteik bemutatására (előadások, viták, performanszok révén). Mindez a szerkesztés demokratizálódását vonta maga után. A munkaközösség tagjaitól elvárták, hogy rendszeresen, évente legalább egyszer publikáljanak a lapban. Íme, a résztvevők névsora a *Különvéleménnyel...* címet viselő, bizonyos distinkciókat sejtető programcikkből:

„A Magyar Műhely Munkaközösség tagjai eddig a következők:

Bakucz József (New York), Bujdosó Alpár (Bécs), Czifrány Lóránt (London), Dedinszky Erika (Hilversum), Horváth Elemér (New York), Karátson Endre (Párizs) (különvéleménnyel), Kassai György (Párizs), Kemenes-Géfn László (Montreal), Megyik János (Bécs), Márton László (Párizs), Nagy Pál (Párizs), Németh Sándor (Berkel-Enschot), Papp Tibor (Párizs), Pátkai Ervin (Párizs), Tolnai Ottó (Újvidék), Thinsz Géza (Stockholm), Vitéz György (Montreal).

Karátson Endre kérte, hogy neve után jegyezzük meg (zárójelben): különvéleménnyel. Kérésének habozás nél-



A Magyar Műhely találkozó kiállítása és közönsége, balról jobbra többek között: Bujdosó Alparné, Nagy Pál, Szent Zsuzsa, Bujdosó Ildikó, Pandula Dezső, Ladányi József, Wehner Tibor, Szerényi Gábor, Bujdosó Alpár, Szombathely, 1991. június 27–29. fotó: Gál Csaba, Petőfi Irodalmi Múzeum

kül teszünk eleget, ezt a megjegyzést ugyanis minden név után odatehettük volna: természetesen tartjuk, hogy a közös munkában mindenki különvéleménnyel vesz részt, és egyénisége, adottságai, felkészültsége szerint járul hozzá annak sikeréhez.”¹¹

A Magyar Műhely Munkaközösség 1973-tól 1991-ig létezett, a végén már a világ minden táját képviselő, negyvennégy taggal.

A Magyar Műhely második periódusa, a radikális avantgárd korszaka szintén 1973 körül kezdődött, ez az első vizuális költészeti művek létrejöttének ideje, amelyek nagy része letrassal (satírozható betűkkel) készült. Egy akkorig szinte teljesen elhallgatott író, Szentkuthy Miklóst is irodalmi példaképüké választották, az őt bemutató különszám a *Prae* megjelenésének negyvenedik évfordulóján került az olvasók elé (1974, 45–46.). James Joyce az egyetlen világirodalmi szerző, akiről különszámot állítottak össze, középpontban *Finnegans Wake* című művével (1973, 41–42.). Joyce radikálisan újszerű írását azért emelték ki, mivel szerintük az irodalom önmagára utaló jelkódexének megújítását valósította meg.

A lap fokozatosan vált az irodalmi kísérletezés terepévé, törekedett szöveg és kép egyenrangúságát bemutatni, a befogadót bevonni az alkotás aktusába, és nyitni a posztmodern irodalomtudomány felé. Az 1970-es évek végétől a műhelyesek rendszeresen felléptek nemzetközi költészeti fesztiválokon, így a francia székhelyű Polyphonix egyesület Európa-szerte és más földrészeken rendezett eseményein, valamint különböző kiállítások során számos országban mutatták be alkotásaikat.

A folyóirat harmadik periódusa az 1980-as években kezdődött, az elektronikus költészet, elektronikus szövegirodalom megjelenésével, ekkor már a művek jó része írásvetítőre, videóra és számítógépre „íródott”, s teret adtak a fonikus költészet képviselőinek is. A vizuális és a konkrét költészet, majd a lettrizmus a hagyományos irodalmi szöveget alkotóelemeire bontotta. Összművészeti, intermediális alkotásokat is létrehoztak: a mail art, a konceptuális művészet (Maurer Dóra, Gáyor Tibor), a kísérleti zene (Sáry László), a performansz, a happening körébe tartozó műveket.

Az avantgárd művészek közül Erdély Miklóssal két különszám is foglalkozott (1983, 67.; 1999, 110–111., e dupla szám a Műcsarnokban rendezett Erdély Miklós-életmű-kiállításához kapcsolódó konferencia anyagát tartalmazza). Erdély afféle modern polihisztor, építész, filmrendező, író és képzőművész volt egy személyben. Művészetfelfogását a médiumokkal való kísérletezés, a tudományok és a művészetek kapcsolatának hangsúlyo-

zása, a régi és újabb keletű hagyományokra való nyitottság jellemezte.

Kibédi Varga Áron *Képirók* című recenziója a Magyar Műhely szerkesztőtriásának nagyjából egy időben megjelenő három albumát ekképp méltatta: „A többéves gyakorlat, technikai és elméleti előkészület után ennek a munkának a betetőzése és ideiglenes csúcspontja az a három tipográfiai alkotás, műtárgy, vizuális szövegalbum, amelyeket a három szerkesztő 1984 végén és 1985 elején adott ki: Bujdosó Alpár: *Irreverzibilia Zeneon*; Nagy Pál: *Journal in-time 1974–1984*; Papp Tibor: *Vendégszövegek 2, 3. [...]* A kép és az írás itt érik el egyszerre határukat, ahol a kép olvashatóvá és az írás nézhetővé válik”.¹²

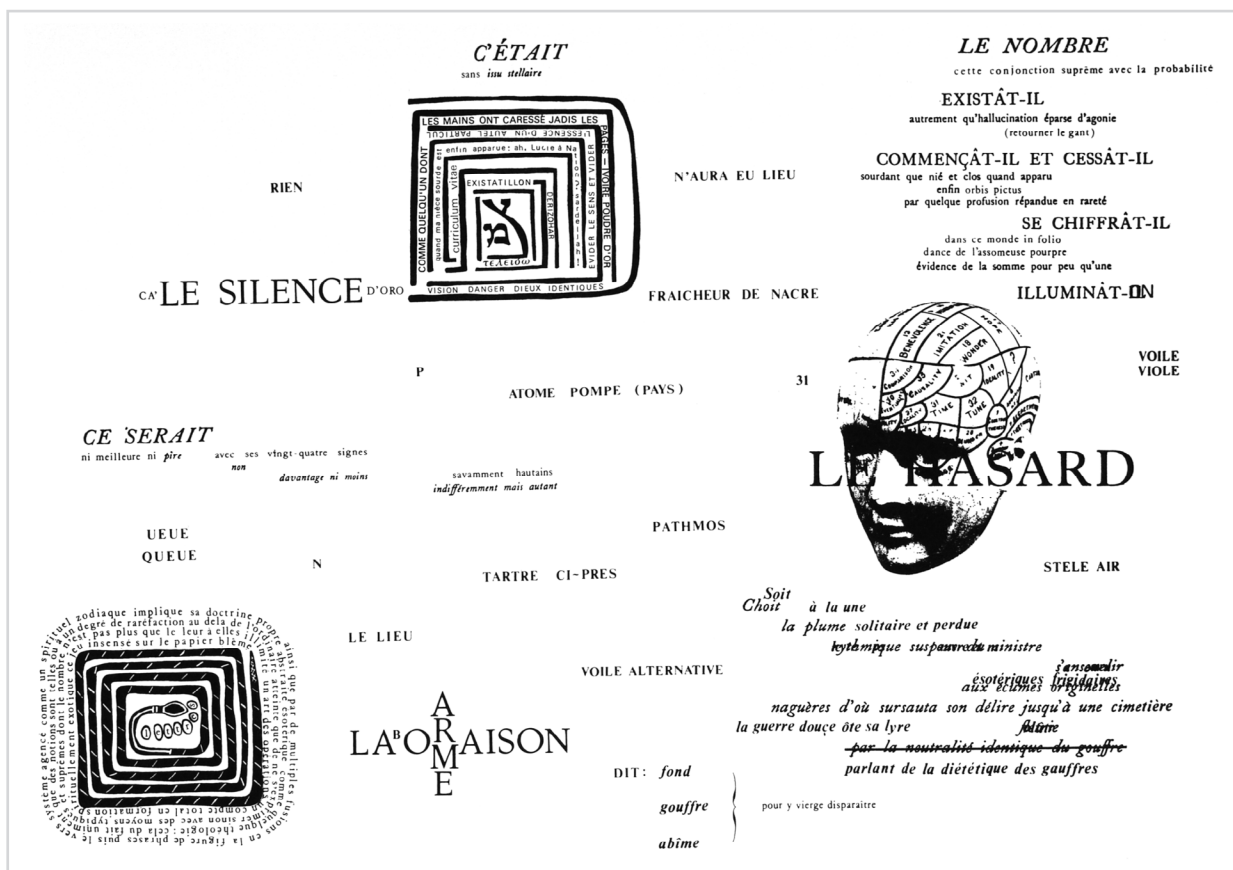
A lapot 1989–90-ben hazatelepítették Magyarországra, megtartva a kötődést Párizshoz és Bécshez, ekkor a szerkesztőtriás kiegészült Petőcz Andrással és Székely Ákos-sal. 1995 tavaszán meghívták a szerkesztőségbe Kovács Zsoltot, L. Simon Lászlót és Sörös Zsoltot; az 1995-ös keszthelyi Magyar Műhely Találkozót már az új szerkesztőhármassal szervezte. Megváltozott a lap tematikája és részben az olvasói köre is, az irodalom mellett a más művészeti ágakkal és művészetelmélettel foglalkozókat is megszólítja, kiemelten foglalkozik számítógépes és médiaművészettel, az irodalom és a képzőművészet határterületeivel. Az 1995-ben létrehozott Magyar Műhely Alapítvány biztosítja a folyóirat és a Magyar Műhely Kiadó köteteinek jogi hátterét. 2004-ben megnyílt Budapesten a Magyar Műhely Galéria, amely havonta más-más kortárs művésznek, alkotócsoporthoz nyújt bemutatkozási lehetőséget. Jelenleg a folyóirat felelős szerkesztője Szombathy Bálint, szerkesztőtársai Juhász R. József és Szkárosi Endre, a főmunkatárs L. Simon László.

A folyóirat dokumentumainak közgyűjteménybe kerülése

Van összekötő kapocs a Magyar Műhely és a Petőfi Irodalmi Múzeum között a korábban már említett egyik alapító szerkesztő, Parancs János személyében, aki 1966-tól 74-ig az intézmény muzeológusaként dolgozott. A Magyar Műhely szerkesztősége az első gyűjteményegységet (147 tétel analektát) 1970-ben ajándékozta a PIM-nek, Parancs János párizsi útja alkalmával. A következő érintkezési pont a vizuális költészet első jelentősebb magyarországi kiállítása a PIM-ben, *Kép-vers/vers-kép* címmel, amely 1987. március 26-án nyílt meg. A Magyar Műhely alkotógárdájával együtt több mint húsz hazai és nyolc külföldön élő magyar költő vett részt rajta, a megnyitó beszédet Pomogáts Béla irodalomtörténész tartotta.

¹¹ Különvéleményel... = Magyar Műhely, 1974, 43–44. sz., 79.

¹² KIBÉDI VARGA Áron: *Képirók* = Új Látóhatár, 1986, 3. sz., 415–418.



Nagy Pál:
Hommage
à Mallarmé
1979, grafika,
Petőfi Irodalmi
Múzeum

A Magyar Műhely mintegy hatvan kéziratári dobozt kivevő szerkesztőségi anyagát Nagy Páltól 2005-ben vásárolta meg a PIM, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának támogatásával. A hatalmas és impozáns levelezés mellett a korpuszban külön blokkokat képeznek a folyóiratszámok kéziratái, a francia nyelvű testvér lap, a *d'atelier* iratai, az általuk kiadott kötetek anyaga, a nyomdai kivitelezés dokumentumai, a találkozók kéziratosa és nyomtatott manifestumai, illetve a munkatársak művei. Nagy Páltól számos magyar és francia nyelvű vers és vizuális költemény, megjelent köteteinek kéziratái, tanulmányok és előadások, illetve személyi dokumentumok (igazolványok és kiadói, előadói szerződések) találhatók meg.

A folyóirat fennállásának ötvenedik évfordulóján, 2012-ben kiállítás mutatta be az irodalmi múzeumban a Magyar Műhely sokrétű tevékenységét és szerteágazó kapcsolatrendszerét irodalmi szövegeken, szerkesztőségi leveleken, képzőművészeti alkotásokon, valamint a Magyar Műhely Találkozókról és performanszokról készült fotókon keresztül. Ars poeticájuk e tárlat első termében

is olvasható volt: „Az avantgárd nem stílusirányzat, hanem gondolkodásmód és magatartásforma”.¹³ A vizuális és konkrét költészeti művek, illetve a laphoz kötődő képzőművészek alkotásai mellett kiállították az első magyar automatikus versgenerátort, a *Disztichon* Alfát, amit Papp Tibor készített, 1994-ben. A számítógép programja tizenhatbillió disztichon generálására képes.

Bujdosó Alpár és Papp Tibor szerkesztők 2014-ben a múzeumnak ajándékozták a náluk lévő kéziratgyűjtést. Ezáltal a Magyar Műhely redakciójának levelezése, mondhatni, teljessé vált: a triász tagjai igen tekintélyes levélmennyiséggel képviseltetik magukat, az egymásnak írott levelek szerves egységet alkotnak, amiből nemcsak a folyóirat története, szerkesztési gyakorlata ismerhető meg, hanem az őket foglalkoztató témák, a fontosabb események és szakmai, baráti kapcsolataik is felfejthetők.

A Bujdosó házaspár és Kassákné Kárpáti Klára különleges baráti kapcsolatának mementója az özvegy által írott huszonegy levél. Bujdosó Alpártól a folyóiratban megjelent versek, novellák és tanulmányok kerültek be a PIM gyűjteményébe, illetve az 1956 novemberében, decembe-

¹³ Betűk kockajátéka. A párizsi Magyar Műhely öt évtizede. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, rendezte SÍPOS László, SULYOK Bernadett, 2012. május 10.–2013. április. 5.

rében az amerikai egyetemeken tartott beszéde a magyar forradalomról, a szintén e témában tartott 1957. tavaszi-nyári ázsiai előadássorozat útinaplója,¹⁴ illetve a *Magyar Műhely* könyvkiadással kapcsolatos analektái. Emellett más munkatársak kéziratai, számos aprónyomtatvány és lapkivágat segíti a téma alapkutatását.

Papp Tibor sokszínű kollekciójában számos külföldi vizuális és konkrét költő francia (Henri Chopin, Philippe Dôme, Robert Estivals, Jean-Jacques Lebel, Mitsou Ronat) és spanyol (Fernando Aguiar) nyelvű levelei megtalálhatók. Az első, Magyarországon rendezett, 1985-ös Műhely Találkozó (Schöffner-szeminárium Kalocsán) névadója, Schöffner Miklós kinetikus szobrászművész levelei igen értékes darabok. Külön említést érdemelnek a neoizmus megalapítója, Kántor István (Monty Cantsin), az érsekújvári vizuális művész és performer, Juhász R. József, és a *Magyar Műhely* egykori képzőművészeti szerkesztője, Pátkai Ervin szobrászművész levelei. Papp Tibor magyar és francia nyelvű, hagyományos és vizuális versei mellett a PIM gyűjteményébe került Kassák-műfordítása, *A ló meghal, a madarak kirepülnek* című, 1922-es szabadvers francia nyelvre való átültetése. Papp Tibor hangjátékai, önéletrajzi írásai, tanulmányai és előadásai után külön csoportot alkotnak az úgynevezett társszerzős analekták, amelyek több művész kollaborációjával készültek: a József Attila- és Bartók Béla-album, a Mitsou Ronat emlékének szentelt album, valamint az 1980-ban megjelent Mallarmé-album, a fentebb már említett *Kockadobás*. A *Magyar Műhely* számainak dokumentációja és a Polyphoenix Festival nyomtatványai révén a folyóirat tágabb kontextusa is felvázolható.

Mindhárom levelezésben visszatérő „szereplők” a kortárs magyarországi és emigráns irodalom és művészet kiemelkedő képviselői. Többek között Bakucz József és Baránszky László, az Amerikai Egyesült Államokban élt költők, Angliából Czigány Lóránt író, Hollandiából Dedinszky Erika költő és Kibédi Varga Áron irodalom-

történész, a Hollandiai Mikes Kelemen Kör egyik vezetője, Németh Sándor szociológus; az avantgárd értő kritikusa, Béládi Miklós irodalomtörténész, a nemzetközi karriert befutó Hegyi Lóránd művészettörténész, a párizsi Karátson Endre író, a szintén ott élő Sipos Gyula (írói nevén Albert Pál) kritikus, az egykor a németországi Bielefeld egyetemén tanító Petőfi S. János nyelvész, szemiotikus; a képzőművész és teoretikus házaspár, Maurer Dóra és Gáyor Tibor, az Artpool Művészetkutató Központ létrehozói, Galántai György és Klaniczay Júlia, Petőcz András, Székelyi Endre és Zalán Tibor költők. Néhány levél található olyan irodalmi nagyságoktól, mint Esterházy Péter, Határ Győző, Kassák Lajos, Kormos István, Mészöly Miklós, Nádas Péter, Pilinszky János, Rába György, Szentkuthy Miklós, Tamkó Sirató Károly, Tandori Dezső és Weöres Sándor.

A *Magyar Műhely* szerkesztői termékeny munka- és baráti kapcsolatokat alakítottak ki a többi nyugat-európai emigráns kulturális szervezettel, többek között a Hollandiai Mikes Kelemen Körrel, a londoni Szepsi Csombor Körrel és a bécsi Bornemisza Péter Társasággal. A folyóirat levelezése és kéziratgyűjtése szervesen illeszkedik a Kézirattár gazdag emigrációs gyűjteményébe, jól párbeszédbe hozható a szintén párizsi *Irodalmi Újság* szerkesztősége, a müncheni *Új Látóhatár* és a szintén müncheni *Nemzetőr* folyóirat, a londoni Szepsi Csombor Kör, a Svájci Magyar Irodalmi és Képzőművészeti Kör és vezetője, Saáry Éva anyagaival, a frankofil Gara László-, a londoni Határ Győző- és Czigány Lóránt-, a stockholmi Thinsz Géza-, a kanadai Vitéz György- és az Egyesült Államok-beli Baránszky László-hagyatékokkal.

A *Magyar Műhely* unikalitását az adja, hogy míg a Nyugaton kiadott magyar nyelvű folyóiratok a rendszerváltás, 1990 után mind megszűntek, az *Új Látóhatártól* kezdve az *Irodalmi Újságon* keresztül a *Magyar Füzetekig*, a *Magyar Műhely* azonban ma is létezik mint a kortárs experimentális művészet orgánuma.

¹⁴ Megjelent az akkor írott napló szövege alapján egy dokumentumokkal kiegészített és szerkesztett visszaemlékezés. BUJDOSÓ Alpár: 299 nap. Bp., 1956-os Intézet, Magyar Műhely Kiadó, 2003

„Szabadság, szerelem!”

Töredék a szürrealizmusról

Idézőjelben a cím, lévén idézet. Petőfitől, akinek ez a mindössze hatsoros verse 1847. január 1-jén kelt, Pesten. Lett s maradt az európai romantika emblematikus költeménye. Most ide pedig azért került, mert a szürrealizmust úgy fogom fel, mint a romantika folytatását s XX. századi alakváltozatát, amelynek programja, tehát irodalmi, etikai, politikai terve először is e két szóval jellemezhető. Ennek vázolására tennék kísérletet. Kísérletem tiszteletben tart ugyan néhány irodalom- s művészettörténeti szokást (mindjárt kitérek rájuk), ám eltökélten túllép legtöbbjükön. Vagyis nem sérti, hanem – szándékom szerint – jócskán tágtítja őket, oly módon, hogy elférjen s hívószóként szerepeljen ebben a bővült keretben valóságfelfogás és valóságkonstruálás, valamint az irreális, az imaginárius, álom, erotika s tudattalan, vagyis mindaz, ami a szürrealizmus megértéséhez, korrajzi helyzetének ábrázolásához semmiképp se nélkülözhető.

A szűken vett irodalom- s művészettörténeti megközelítés egyúttal divattörténeti is. Szabó Lőrinc közel egy évszázada, a 20-as évek végén tekintette át az egymással versengő izmusokat, s félszáz oldalas – máig alapvető – esszéjének ezt a címet adta: *Divatok az irodalom körül*.¹ Szemléltető ábrákat, „gyakorlati sémákat” is közölt (azaz általa kiötlött, költött paródiákat), szabadverstől a neo-impresszionizmuson, dadaizmuson stb. át a szürrealizmusig meg mindezeknek s egyebeknek a keveredéséig.

E különféle izmusok mindegyikének követéséhez tehát recepteket is, szemléltető példákat („gyakorlati esztétikai sémákat”) is ajánl. A szürrealizmust illetően így: „Vedd az absztrakt lírát, hagyd el stiláris játékosságát, keverj hozzá meseszerűséget, mondj bizarr, esetleg szép mondatokat, összefüggéstelenül, és megkapod a szürrealista verset...” A szemléltetésül koholt példa pedig így kezdődik: „A piros rózsa kicsordul a bimbóból, biztosan, mint a halál. Örülök a tengernek, mert üvegkastélyba menekült és sír”.

A Goethe-rajongó, tévedhetetlen ízlésű, ironikusan tárgyilagos költő s esszéíró, egyebek közt a könnyező pre-romantikának, a Werthernek... és a kései nagyromantika mesterművének, Storm *Aquis submersus*ának (1877) fordítója „modern romantikusoknak” nevezi esszéjében a szürrealistákat, szerfölött pontosan és továbbgondolásra késztetően.

A tegnapi „divatok” azóta persze tananyaggá lettek, némelyikük többfelé, némelyikük pedig csak valamely nemzeti irodalom történetében. A Martini-féle német irodalomtörténet például hosszan – és indokoltan – tárgyalja az expresszionizmust, említi a dadaizmust, de nem foglalkozik a szürrealizmussal.² Hasonlóképp tesz Halász Előd is a német irodalom kétkötetes történetében.³ A francia irodalmi doktrínákat máig gyakran hivatkozott és újra meg újra kiadott könyvében áttekintő Philippe van Tieghem pedig nem ismerteti az expresszionizmust, a záró fejezetet a szürrealizmusnak szenteli.⁴ A modern líra megértéséhez nélkülözhetetlen monográfiájában Hugo Friedrich ugyan utal az izmusokra, így a szürrealizmusra is, de iskoláknál, mozgalmaknál átfogóbb fogalomrendszert dolgoz ki s használ (például képszerűség, „diktatórikus képzelet”, abszurd humor).⁵ Babits Mihály meg – itáliai vonzalmainak is engedve – írt ugyan cikket a futurizmusról,⁶ de európai irodalomtörténetét 1935-ben ezzel zárja: „Egyetlen író sem említettem – legfellegbb példaként s futólag – aki nálamnál fiatalabb. Nem említettem élő magyar kortársaimat sem, noha nem egy közülük diadalmasan állhatná a versenyt sok büszke nyugatival”.⁷

Francia tananyagként a szürrealizmusról gimnáziumi és egyetemi tankönyvek, segédkönyvek így adnak összefoglalást: lázadás a szürrealizmus, a vágyak felszabadításában Sade márki táplálja, a társadalmi lázadásban Marx, a tudattalan elméletével pedig Freud. Egyesíti a reálisat és az irreális, hogy létrehozza a modern, a valóban teljes és szabad embert.⁸

¹ SZABÓ Lőrinc: *A költészet dicsérete. Válogatott cikkek, tanulmányok*. Szerk. SIMON István, Bp., Szépirodalmi, 1967, 428–482.

² MARTINI, Fritz: *Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart, Kröner, 1967

³ HALÁSZ Előd: *A német irodalom története I–II*. Bp., Gondolat, 1971

⁴ TIEGHEM, Philippe van: *Les grandes doctrines littéraires en France*. Paris, Presses Universitaires de France, 1968

⁵ FRIEDRICH, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg, Rowohlt, 1956

⁶ BABITS Mihály: *Esszék, tanulmányok I–II*. Szerk. BELIA György, Bp., Szépirodalmi, 1978, I., 112–113.

⁷ BABITS Mihály: *Az európai irodalom története*. Bp., Szépirodalmi, 1979, 476.

⁸ ANGLARD, Véronique: *Les grands mouvements de la littérature française*. Paris, Seuil, 1999, 53–57.

Mind „divattörténeti”, mind irodalom- s művészettörténeti leírása kiváltképp mint mozgalmat veszi szemügyre. A mozgalom története példás anyag a csoportdinamikát elemző társas lélektan számára – barátságok szövődnek, bomlanak, rokon- és ellenszenvek támadnak, összehorolások váltakoznak kizárásokkal. A szürrealizmus egyik monográfiáját például kiközösíti a csoport, mivel gyakorló katolikus, ami számukra – a szabad szellem jegyében – ugyanúgy elfogadhatatlan, mint az, hogy az alapítónak számító Aragon tagja lesz a kommunista pártnak (s holtáig az is marad). Befogadásokra, kizárásokra gondolva – s kívülről nézvést – szektára is emlékeztethet ez a párizsi társaság. „Vallásszociológiai értelemben a szektát kognitív kisebbségek adekvát társadalmi struktúrájaként lehet felfogni”, mondja a teológiai kisszótár, „mivel az ilyenek – a szokásostól eltérő valóságdefiníciójuk végett – arra kényszerülnek, hogy kicsiny, zárt csoportokban elhatárolják magukat a környezettől”. Jellemzői: „szigorú etika, önkéntesség, a kiválasztottság sajátos tudata, intézményellenesség, a világi elem kiemelése”.⁹ A kihagyott szó: biblicizmus, hiszen helyette a szürrealisták esetében misztikát, okkult tanokat lehetne említeni. S e jegyben számon tartani, hogy André Bretont némelyek „a szürrealizmus pápájának” szokták hívni. Ő valóban e lázadó tanok őre és letéteményese volt, de korántsem oly megátalkodottan szigorú, mint többen állítják. Az előbb megidézett monográfiát, Michel Carrouges-t például kiközösítette ugyan a csoport, de Breton mindvégig tartotta vele a kapcsolatot. S amikor épp elmérgesedni látszott a viszony a „Fontaine utca” és a „Château utca” között, valósággal „csapatépítő tréningeket” tartott. Rue Fontaine – ez Breton lakóhelye volt a Montmartre aljában, néhány percre a Pigalle nevét viselő tértől és a Moulin Rouge-tól, miért is az egyik közeli kávéház volt a csapat gyülekezőhelye. A Château utcában, a Montparnasse-tól két metróállomásnyira (vagyis a város másik felében) Tanguy lakott néhány barátjával, és ott találták ki a „cadavre exquis” nevű játékot Breton tevékeny részvételével, aki ezt szórakoztató játéknak s közös munkának tartotta. Az elnevezés az első divertimento alkalmával összehozott mondatra utal: „le cadavre exquis boira le vin nouveau”, ami magyarul: a kiváló (pompás, felséges) hulla újbort fog inni. A játék lényege: a szórend szabályainak betartásával kell mondatot alkotni közösen, ám a második játékos nem tudja, milyen szót írt le az első, a harmadik meg azt nem, hogy mit mondott az első kettő stb. Szabálykövetés, véletlen (hasard objectif), fantázia s közös ihlet együttműködése ez, s van képzőművészeti válfaja is (lásd

például Breton és Tanguy közösen alkotott szobra). (Mint interaktív játékot alkalmazzák máig képzőművészeti oktatáshoz francia iskolákban, főiskolákon.)

A közös, mi több, közösségi tevékenység jegyében alakul meg 1924 őszén a Szürrealista Kutatások Irodája (más néven Központja [Centrale]), amely eleinte bárki érdeklődő előtt nyitva áll, s működése idején mindvégig két-két szürrealista tartott ügyeletet (bár visszatérő vitatéma, hogy az ügyeletet vállalók némelyike olykor ellustázza feladatát, és a tagdíjfizetés elmulasztására is gyakran kell figyelmeztetni a társaságot, mint teszi például P. Naville 1924. november 12-ei bejegyzésében). A Központ ügyeleti naplót vezet, jegyzőkönyvezi a megbeszéléteket. E dokumentumok kiadására a 80-as években alakul majd egyesület (Actual a neve). Kezdeményezői: José Pierre, műkritikus (több képzőművészeti esszé és a szürrealizmus kislexikonjának szerzője) és Jean Schuster, aki a II. világháború után, tizennyolc évesen csatlakozott a mozgalomhoz s lett bizalmasa, afféle titkára André Bretonnak (1969-ben ő jelentette be a mozgalom végét). Az Actual a francia klasszikusokat publikáló Gallimard kiadónál adja közre a szürrealizmus iratait (1988-tól, Archives du surréalisme), tudós irodalomtörténészek gondozásában, első kötetként az ügyeleti jegyzőkönyveket (ebből idéztem előbb P. Naville bejegyzését), majd tematikus rendben a politikai állásfoglalásról, a kommunista párthoz való viszonyról, a szürrealista játékról (több is volt, nemcsak a cadavre exquis), a szexualitásról szóló vitanapokat. Magyarul mindebből *Szexuális mélyfúrások. Szürrealisták beszélgetése a szerelemről. Tizenkét beszélgetés, 1928–1932* címmel jelent meg a sorozat egyik kötete, Tandori Dezső fordításában (Gloria Kiadó, 1999).

Játékon, irodalmi társas léten túl a kiáltványok összegzik a szürrealizmus tanait – és a folyóiratok, köztük a *Surréalisme au service de la révolution – Szürrealizmus a forradalom szolgálatában*, amely cím szószaporításnak tetszhet, ha felidézzük az alapítók közé tartozó Benjamin Péret meghatározását, miszerint a költő: forradalmár. A kiáltványok sorában az első 1924-ben jelent meg, és eredetileg előszó lett volna Breton egyik könyvéhez. Úgy tartják, külön művé és kiáltvánnyá azért alakította Breton, mert így akarta egyértelművé tenni, kié is a vezető szerep a fiatal embereknek ebben a társulásában. Mások is aspiráltak erre a szerepre (például Aragon, Picabia), de a kérdés gyorsan eldőlt. Hat év múlva követte ezt a második kiáltvány. A harmadikhoz már csak az úgynevezett *Prolegomenák* készültek el (1942), végül rövid szöveg méltatta a szürrealizmus „eleven műveit” (1953). A többször

⁹ RAHNER, Karl – VORGRIMMER, Herbert: *Teológiai kisszótár*. Ford. ENDREFFY Zoltán, Bp., Szent István Társulat, 1980, 631–632.

(zsebkönyvként is) kiadott kiáltványokon és (szintén egybegyűjtve is újrapublikált) röpiratokon, traktátusokon túl a nagy és személyes visszatekintés egy tévéműsor a 60-as évekből, amelynek készítésében természetesen Breton részt vett – filosz precizitással, s rendelkezésre bocsátva irattárát, gyűjteményét, mint azt szemlélteti a neki szentelt portál a világhálón (www.andrebretton.fr), lásd még a Pompidou Központban, 1991-ben megrendezett Breton-kiállítás félezer oldalas katalógusát.

Kulcsszavak voltak, a játékon és forradalmon kívül: álom, szabadság, szerelem, költészet, imaginárius. Ez utóbbi bevett fogalom franciául (s neolatin nyelveken), kutatócsoportok nemzetközi hálózata foglalkozik vizsgálatával Portugáliától Franciaországon át Romániáig. Maga a szó magyarul matematikai szakkifejezés. Magyarítására szociálpszichológusként és a pszichoanalízis történetírójaként Erős Ferenc tett kísérletet Lacan-esszéjében, átvéve a matematikusoktól a magyar változatul ajánlott kifejezést: képzetes,¹⁰ annyiban joggal, hogy sem képzeletnek, sem képzeletbelinek nem fordítható a terminus. Maguk a szürrealisták imagináriusnak azt tekintették, ami arra törekszik, hogy valósággá változzon. A visszaút példája az ifjan a beat költőktől indult Györe Balázs egyik könyvének címe és eljárás módja: *A valóságban is létezik (Liget, 1997)*.

A kulcsszavakból kitetszik, hogy nem pusztán afféle irodalmi áramlat („divat”) a szürrealizmus, hanem embert, társadalmat, történelmet formáló szándék bejelentése (amint azt eltökélten, lexikonba illő módon Breton már az első kiáltványban leszögezte). Nagy korszaka a két világháború közti időszak, bár teljes története a 60-as évek végéig tart. A 68-as párizsi diákmozgalmak több jel-szava határozottan szürrealista („legyünk realisták, követeljük a lehetetlent”). Szellemének utócsengése pedig a 70-es, 80-as években a romániai „onirizmus”, álomképek és álomi beszédek felmutatása egy lidércnyomásos pillanatban, a nemzeti kommunizmus idején:

„nekik megvan a maguk világa
és ettől a világtól én undorodom
és számban üres konzervdobozzal üvöltenék
és gerincvelőmben bombával is üvölteném
hogy nekik megvan a maguk világa
s hogy ettől a világtól én undorodom...”¹¹

Virgil Mazilescu (1942–1984) írt így *Satov* című versében, vagyis úgy téve, mintha úgynevezett szerepverset

mondana, Dosztojevszkij regényhősének szavait idézné. (Dosztojevszkijt némelyek a szürrealizmus előképének tekintik, így került Max Ernstnek a szürrealisták csoportját ábrázoló festményére.) Román s francia szürrealisták között egyébként mindvégig közvetlen volt a kapcsolat, némely román szürrealisták már Bukarestben is franciául írtak, a II. világháború alatt franciául tették folyóiratuk élére a kommunista kiáltványból eltérített jelmondatot: „amoureux du monde entier, unissez-vous” – „világ szerelmesei, egyesüljetek”.¹² Az I. világháború végén a – Svájc érintésével – Romániából és a dadaizmusból érkezett Tristan Tzara csatlakozott a mozgalomhoz, a II. világháború után Isidore Isou vitte Párizsba lettrizmusnak nevezett találmányát. A francia költővé lett Gherasim Luca (1913–1994) műveit a szürrealistákat publikáló kiadó, José Corti jelentette meg, köztük az antológiadarabbá lett költeményt, amelynek *A világ vége. Testet öltés* a címe, és testrészneveket és egyéb névszokat igésítve lesz szerelmes verssé, hogy így záruljon: „én megírlak téged / te kigondolsz engem”. („Je te narine, je te chevelure / je te hanche” stb. narine: orrlyuk, chevelure: hajzat, hanche: csípő; je te: én téged, amit követően a szavak igeiként olvasandók. Rokon lírai művelet Páskándi Géza *A Sárkás anyósa* [1974]: „őszön a lelkem úgy ödöngöködött, / mintha olgásznék lassan páldogalva, / a nagy időben csak eszem piroskált / és péteredvén hős dalra tassult”. És így tovább. A szerző szerint az olvasó mindebből „egy kukkot sem ért, de mégis mintha értene valamit”, „ez maga a Mintha”.¹³)

A nyelv játékos forradalmasítása része a valóság át-poetizálásának és a költői tevékenység egyetemessé tételének, ami egyaránt érint politikát, erotikát s a tudattalan kultuszát, vagyis azt, hogy a szellemet, az eszt (esprit) a maga egészében kívánja működtetni, nem veti alá a diszkurzív értelem (raison) kontrolljának, lévén ez előfeltétele az egyéni s társadalmi felszabadulásnak, a szabadság gyakorlásának.

A politikát tekintve – utaltam már rá előbb – pártos és pártyszerű magatartásformák elutasítása az első lépés, ideértve a pusztán nemzeti kereteket, ami az I. világháború romhalmaza láttán világos reakció. A 20-as évek közepén Breton – néhány szürrealista társával együtt – tagja lesz ugyan az 1920-ban alakult francia kommunista pártnak, de hamarosan ki is zárják. Aragon és felesége, Elsa Triolet, Majakovszkij sógornője úgy maradnak párttagok, hogy utóbbi serény munkatársa lesz a Münzenberg-„konszernnek”, a Komintern, tehát Moszkva európai propaganda-szervének. (Münzenberggről lásd Koestler memoárjait.)

¹⁰ ERŐS Ferenc: *Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája* = *Thalassa*, 1993, 3. sz., 29–44.

¹¹ ZIRKULI Péter: „veled-egy lángban ellobog” (*Modern román költők versei*). Bp., Orpheusz, 1999, 141.

¹² ZIRKULI Péter: *Találkozások. Vázlatok, tanulmányok a román irodalomról*. Bp., Gondolat, 1988, 177–190.

¹³ PÁSKÁNDI Géza: *A Sárkás anyós. Groteszk eposzok*. Bp., Szépirodalmi, 1979, 14–15.

Aragont, a 20-as évekbeli, ifjúkori barátot 1946-os párizsi útjáról beszámolva Illyés úgy festi le, mint szerföltött elfoglalt apparatcsikot, aki Victor Hugo babérajaira tör,¹⁴ amiről eszünkbe juthat Gide nevezetes mondata: „ki a nagy költő? Victor Hugo, sajnos!” Aragon a 30-as évek elején szakít Bretonnal és a szürrealista mozgalommal, a francia kommunista párt központi bizottságának tagja lesz, a párt könyvkiadóját vezeti.

Breton kötetbe gyűjti a 30-as évek közepén „a szürrealizmus politikai állásfoglalását” vázoló írásait, benne a „módszeres hülyítés Szovjetunióból áradó szelét” hárító szöveggel (1935), amelyet rajta kívül többen aláírtak, köztük Dalí, Éluard, Max Ernst, Man Ray. Egy évvel később felszólal a moszkvai perekről tartott gyűlésen, 1938 januárjában pedig Mexikóba érkezik, ahol hosszas beszélgetéseket folytat (franciául) az emigrációba kényszerített Trockijjal. Utazására úgy került sor, hogy a költő Saint-John Perse, aki diplomataként dolgozott, a külügyben elintézte, kapjon az általában pénztelen Breton megbízást előadó-körútra, például Közép-Amerikában, ha úgy tartja kedve (az útiköltséget, jelképes honoráriumot a minisztérium fedezi). Mexikóban végül is a festő Diego Rivera Bauhaus stílusú házában vendégeskedik a Breton-házaspár, ami alkalmat teremt rá, hogy Jacqueline, Breton (második) felesége összebarátkozzon a legendás festővel, Frida Kahlóval, Rivera feleségével, akit rokon léleknek tart, s nemcsak azért, mert maga is képzőművész. Rivera korábban, Párizsban Modiglianival és a moszkvai perekben aztán kivégzett Zinovjévvá barátkozott (akit a Szovjetunióban csak 1988-ban rehabilitáltak). Kommunista volt (a pártból hol kizárták, hol visszafogadták), Trockij náluk, pontosabban egyik házukban lakott. Jacqueline Breton évekkel később, 1972-ben, egy interjúban úgy emlékszik vissza férje és Trockij találkozására, mint ami elmélyülten személyes és baráti volt, miközben Trockij mindent a politikai tettek nyelvére akart fordítani, Breton meg mindenhez a művészet felől közelített.¹⁵

Kiindulópontjuk annyiban közös volt, hogy mindketten forradalomnak tekintették az 1917. októberi (a Gergely-naptár szerint novemberi) államcsínyt, az azt követően létrejött szovjet rendszert pedig e forradalom elárulásának, államkapitalizmusnak minősítették, következésképp remélték, eljön majd mégis a világforradalom s vele a világszabadság. (Franciaországban a 30-as évek vége óta máig működik trockista párt, a hozzávetőleg nyolcezer tagot számláló Lutte Ouvrière [Munkásharc], amelynek előző vezetője háromszor is indult a köztársaságielnök-választáson, pár százaléknyi voksot begyűjtve, majd európai parlamenti képviselő lett; nyugdíjazásáig a Crédit Lyonnais bank alkalmazottja volt; utóda, a jelenlegi elnök középiskolai tanárnő.)

Breton természetesen e pártnak sem lett tagja, azonban a világszabadság jegyében lelkesedett a világpolgárság gondolatáért, a 40-es évek második felében ez volt a szürrealista testvérület nagy visszhangot keltő megmozdulása: az Egyesült Államokból Garry Davis azért érkezett Párizsba, hogy ott lemondjon amerikai állampolgárságáról, mondván, ő világpolgár, vagyis kozmopolita. S joggal hivatkozott Szókratészre, aki arról is elmélkedett, hogy nemcsak egyik vagy másik városállam, mondjuk, Athén polgárai s görögök vagyunk, hanem a mindenség részei is. Diogenész használta először a kozmopolitész (a kozmosz lakója) kifejezést. Egy másik görög bölcs szerint meg ekként mindannyian egyenlő távolságra vagyunk a Hádészról, a holtak birodalmától és az égtől.¹⁶ Safranski – arról elmélkedve, hogy mennyi globalizációt is bír elviselni az ember – ezért állítja szembe ezt a régi keletű kozmopolita attitűdöt napjaink globalizációs diskurzusával, amely arra épít, hogy a nagytőke mindenütt otthon van, ahol profitra tehet szert, a „végső kérdéseket” pedig, amelyekre a vallás próbált választ találni, szocio-politikai vá teszi, így mindent gazdaságivá alakít, következtésképp politikaivá „varázsol”, és ami igazából varázslatosan végtelen, az nyomasztó, fullasztó képződménnyé változik.

A „rövid XX. század” (1914–1989) második felében emiatt is foglalkozott meg a levegő a szürrealizmus körül. Még előbb azért, mert vasfüggöny zuhant Európa közepére, aminek következtében a francia baloldal egy része szovjet gyarmatosítás helyett a „modell” térhódítását látta a „népi demokráciákban”.

A II. világháború idején Breton Amerikába emigrált a felerészben megszállt Franciaországból, amit hazatérésekor némelyek szemére is vetettek. (Megélhetését New Yorkban úgy biztosította, hogy az Amerika Hangja francia adásának munkatársa lett. Angolul nem tudott, tolmácsa Jacqueline, a második felesége volt.) Koestler ugyanakkor hiába közölte, hogy Moszkva nem a baloldalon van, hanem Keleten. A szürrealisták persze ebben az időszakban is részt vettek visszhangos politikai s kulturális akciókban (algériai háború, vietnámi háború kapcsán tiltakozások). A magyar 56 ügyében több szolidaritási nyilatkozat készült Párizsban (némelyiket Breton is aláírta), közülük az egyiket Denis de Rougemont fogalmazta (ő az európai gondolat és az európai szerelem történet-

¹⁴ ILLYÉS Gyula: *Szíves kalauz. Útirajzok*. Bp., Szépirodalmi, 1974, 295–452.

¹⁵ SCHWARZ, Arturo: *Breton, Trotsky et l'anarchie*. Paris, Union Générale d'éditions, 1977

¹⁶ SAFRANSKI, Rüdiger: *Quelle dose de mondialisation l'homme peut-il supporter?* Paris, Actes Sud, 2005, 71–72. (Eredeti, német kiadás: Carl Hanser, 2003.)

írója volt, de könyve – emiatt s más, hasonló állásfoglalása miatt – csak több évtizeddel az első publikálás után, a 90-es években jelenhetett meg végre magyar fordításban), egy másikat meg a romantikus lélek s az álom kapcsolatát elemző, klasszikus monográfia szerzője, akkor már a perszonalista folyóirat, az *Esprit* főszerkesztője, Albert Béguin professzor.¹⁷ (Könyvét alapvetően fontosnak tartotta Breton, s nyilván nemcsak azért, mert egyik fejezete róla szól. Kiadója 1939-ben a már említett José Corti.)

A világpolgári mozgalom egyik része volt annak követelése, hogy útlevele s vízum nélkül, vagyis határtalanul lehessen utazni. (Ennyiben előzménye ez Európában az úgynevezett schengeni övezetnek.) Maga az igazolványos határátlépés bő százéves (tehát e mozgalom idején néhány évtizedes). Az I. világháború előtt például Zweig, illetve Nagy Endre – mint visszaemlékezéseikben elbeszéli – szabadon közlekedtek, utóbbi csak Nagyvárad–Budapest–Párizs között ingázott, előbbi Indiáig elkószált. A háború vetett véget ennek is. Közvetlenül utána emiatt találták ki a „hontalanoknak” adható úgynevezett Nansen-útlevelet (Chagall ilyennel érkezett Párizsba).

A határtalan közlekedés egyik útját is elkezdték kijelölni, éspedig közlekedési táblákkal, amelyek egyikét Breton szúrta az országút mellé a dél-francia Cahors közelében (Cahors azóta is a „világpolgár városok nemzetközi

egyesületének” tagja). Alkalom volt ez Breton számára, hogy fölfedezze a Cahors-tól harmincnegy kilométerre lévő, városias kinézetű kis falut, Saint-Cirq-Lapopie-t. (Amelyet napjainkban teljes egészében műemléknek nyilvánítottak.) „Miután megláttam, többé nem kívántam másutt lenni” – mondta Breton. Hamarosan emeletes házat is sikerült vásárolnia ott, ahol aztán szürrealisták egész csapatait tudta vendégül látni. (Man Ray, Schuster s mások tűnnek fel az ott készült fotókon.) S ott nevelték – a harmadik feleséggel – Élis Bretonnal együtt a második házasságból született kislányt, Aube-ot (Hajnalt), aki aztán iparművészeti főiskolát végzett, több kiállítása volt. Az akkor tizenhat éves Aube-nak szólnak az *Amour fou* (Őrült szerelem) záró oldalai, az apa lányához intézett kívánságával: „kívánom, hogy örülten szeressék”.

A meglepedés a műemlék faluban kivonulás is volt. Egy illúzió (vagyis a kommunizmus) múltját elemezve François Furet úgy látja: a szürrealizmust szétzilálta belülről saját eklektikus mivolta, kívülről pedig a kommunizmus. Breton így vált végül forradalom nélküli forradalmárrá; „az irodalom Trockija” volt, de a másik számkivetettől, a politikustól eltérően világosan s méltósággal felmérte a helyzetet, hogy – összegez Furet – „királyság nélküli király” lett.¹⁸

¹⁷ BÉGUIN, Albert: *L'âme romantique et le rêve*. Paris, José Corti, 1939 (Első kiadás: 1937.)

¹⁸ FURET, François: *Le passé d'une illusion*. Paris, Laffont, Calmann-Lévy, 1995, 506.

Magyarországi szál a szürrealista csoport történetében

Marcel Jean munkássága

Marcel Jean életútja, pályájának fontosabb állomásai

Marcel Jeant a szürrealizmus története festőként, íróként és objekték létrehozójaként tartja számon. Noha munkássága nyomán nem vált az irányzat élvonalbeli szerzőjévé, művei jelen vannak a szürrealizmus fontos nemzetközi gyűjteményeiben (MoMA, Pompidou Központ, Peggy Guggenheim-gyűjtemény stb.), és a szürrealizmus-lexikonok is összefoglalják röviden pályáját.¹ Az öt képzőművészként méltató írásokban általában a decalcomania és a flottázs technikáinak kezdeményező használata vagy emlékezetes szürrealista tárgyai állnak a középpontban, de a szürrealista mozgalom története szempontjából úttörő jelentőségűnek tekintik könyveit, amelyek a szürrealisták legfontosabb előd figuráihoz (például Lautréamont-hoz) kapcsolódnak, vagy korai történeti összefoglalásai a szürrealista képzőművészetnek és a szürrealista önértelmező írásoknak. Az életmű és az életút magyar vonatkozásai miatt azonban megalapozottan jelenthető ki, hogy Marcel Jean az a francia szürrealista alkotó, aki a legdöntőbb és a legközvetlenebb módon befolyásolta a magyarországi szürrealizmus második hullámának arculatát, és több évtizeden keresztül volt a legfontosabb kontaktus-személy a párizsi szürrealista csoport és a magyarországi szürrealizmus szimpatizánsai között. Az alábbiakban ezzel kapcsolatos érveimet sorakoztatom fel, helyenként korábbi, Marcel Jeannel kapcsolatos munkáimra is utalva,² azok eredményeit felhasználva.

A szerző életpályájának legrészletesebb összefoglalását maga Marcel Jean végezte el *Au galop dans le vent* (*Galopp a szélben*) című önéletrajzi könyvében,³ amelyet két évvel halála előtt, 1991-ben jelentetett meg. Ennek a 225 olda-

las könyvnek közel száz oldala magyar vonatkozásokról és magyarországi élményekről beszél – ennek alapján tehát mondhatjuk, hogy a szerző életének döntő mozzanatai kapcsolódnak Magyarországhoz és a magyar kultúrához. Ugyanezt támasztja alá, hogy három könyvének is társszerzője Mezei Árpád, akit budapesti tartózkodása során ismert meg, és aki kettejük társszerzői viszonyában többnyire az alapötletek és koncepciók kidolgozója volt, és maga is a szürrealizmus nemzetközi hálózataiban számon tartott teoretikussá vált a 40-es évekkel kezdődően.⁴

Az életút legfontosabb állomásait röviden összegezve mozgalmas, több kontinensre kiterjedő hatókörű pályát követhetünk nyomon. Marcel Jean 1900-ban született La Charité-sur-Loire-ban, édesapja vidéki iskolák tanáraként, majd igazgatójaként dolgozott Franciaország különböző részein. Jean az I. világháború idején, Louviers-ben végzi el az iskolát, majd Jersey szigetén tanul tovább, a Victoria College-ban – itt sajátítja el már korán, magas színvonalon az angol nyelvet, ami a későbbiekben majd megkönnyíti kapcsolatteremtő tevékenységét, amerikai szerepléseit. 1918-tól rövid katonai szolgálat vár rá, majd 1919-től Párizsban az École Nationale des Arts Décoratifs hallgatója, közben pedig különféle munkákat vállal: kezdetben filmfeliratokat fordít mozik számára, majd egy hajózási társaság munkatársa, és többször is átszeli az óceánt Európa és Amerika között. 1924 és 1926 között New Yorkban él, és textilminták rajzolójaként dolgozik – itt tesz szert arra a tapasztalatra, amelyet aztán több európai országban kamatoztat. 1933-tól kapcsolódik be a szürrealista csoport tevékenységébe (erről a későbbiekben részletesebben is szó lesz), Párizsban több textilműhely munkatársaként, majd szabadúszóként is dolgozik, 1936-tól

¹ *Historical Dictionary of Surrealism*. Ed. ASPLEY, Keith, Lanham, The Scarecrow Press, 2010; *The International Encyclopedia of Surrealism I–III*. Gen. ed. RICHARDSON, Michael, London, Bloomsbury Visual Arts, 2019

² BALÁZS Imre József: *Francia álombeszéd Budapestről. Marcel Jean Mnésiques* című könyve = *Kortárs magyar kisebbségi irodalmak*. Szerk. BALÁZS Imre József, Kolozsvár, Egyetemi Műhely, 2013, 152–164;

BALÁZS Imre József: *Szürrealista szagok és szótárak. Budapest-képek Marcel Jean műveiben* = *Hungarológiai Közlemények*, 2014, 3. sz., 35–49.

³ JEAN, Marcel: *Au galop dans le vent*. Paris, Jean-Pierre de Monza, 1991

⁴ BALÁZS Imre József: *Surrealist Hybrids. Contemporary Hybrids: Árpád Mezei and the Late Surrealist Theories of Hybridity* = *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, 2017, 1. sz., 49–56.

kezdődően részt vesz az ágazat szakszervezeteinek megalapozásában, sztrájkok szervezésében. Utólag ennek tulajdonítja azt az 1938-as állásajánlatot, amely Magyarországra szólítja:⁵ a párizsi textilipari vállalatok tulajdonosi köre szívesen tudná őt, a szakszervezeti zavarkeltőt távol a párizsi szcénától. A Francia–Magyar Pamutipar Rt. budapesti tervezőműhelyének lesz a vezetője 1938 őszétől, és noha kezdetben feleségével együtt egy-két évesre tervezik a magyarországi tartózkodást, végül a II. világháború kitörése következtében Budapesten ragadnak, és egészen 1945-ig itt élnek. Ebben az időszakban alapozódik meg barátsága és munkatársi kapcsolata a későbbi Európai Iskola művészcsoporthoz több tagjával, köztük Lossonczy Tamással és Mezei Árpáddal.

A II. világháború után Marcel Jean visszatér Franciaországba, és újra bekapcsolódik a szürrealista csoport munkájába, amely André Breton 1946-os hazatérése után vesz új lendületet. Ebben az időszakban jelennek meg Mezei Árpáddal közösen írt értekezései, amelyek a (Ferenczi-típusú) pszichoanalízis és hermetikus olvasmányok nyomait viselik magukon – a II. világháború után mindkét tájékozódási irány fontosnak számít a baloldali típusú politizálástól egyre inkább távolodó Breton-féle szürrealista csoport számára.

Marcel Jean végül 1951-ben lép ki a szürrealista csoportból, az úgynevezett Carrouges-ügy (vagy Pastoureaux-ügy) nyomán,⁶ ekkorra kezdi úgy érezni, hogy Breton túl sok kompromisszumot kötött olyan tájékozódási irányokkal, amelyekről a 30-as években, Jean csatlakozása idején még élesen elhatárolódott volna. Ettől kezdve Jean kívülről-távolról követi tovább a szürrealista csoport tevékenységét, és dolgozik a Mezei Árpáddal közösen elkezdett szürrealista festésetörténetén – ez végül 1959-ben jelenik meg,⁷ miután az előző időszakban Jean New Yorkban dokumentálódik, Marcel Duchamp segítségével. A könyv a 60-as években angol nyelven is hozzáférhetővé válik.

Az 1960-as és 70-es években Jean többször utazgat az Egyesült Államokban, előadásokat tart a szürrealizmusról, reprezentatív antológiát szerkeszt és készít elő a szürrealizmus legfontosabb teoretikus szövegeiből. Élete utolsó két évtizedében számos nemzetközi kiállítás résztvevője európai országokban és az amerikai kontinensen – befutott, sikeres alkotóként hal meg 1993-ban, Louveciennesben.

Kapcsolat a szürrealista mozgalommal, magyarországi évek

Marcel Jean a 20-as évek elejétől kezdődően figyelemmel követi a párizsi avantgárd folyóiratokat, a *L'Esprit Nouveau*-tól a *La Révolution Surréaliste*-ig. Kamaszként Apollinaire-t olvas, majd hajótársasági alkalmazottként Vicente Huidobro chilei költővel is megismerkedik egy hajóút során, aki számos szürrealista költővel áll kapcsolatban. Végül 1932–1933-ban kerül be azokba a körökbe, amelyekben a korszak szürrealista alkotói tevékenykednek, és 1933-tól a szürrealista csoport tagja, Breton meghívására a Place Blanche-on tartott szürrealista összejövetelek rendszeres résztvevője, a *Le Surréalisme au Service de la Révolution* című folyóirat vagy a *Violette Nozières* című antológia szerzője. 1933-ban Jacques Prévert Groupe Octobre nevű színtársulatának előadásában is szerepel, és a színházi világgal később, 1937-ben is kapcsolatba kerül, Sylvain Itkine társulatával Jarry-darabokban játszik.

Közben részt vesz a szürrealisták legfontosabb kiállításain: 1936-ban jelen van a londoni nemzetközi szürrealista kiállításon, illetve a szintén 1936-os, Charles Rattongalérijában szervezett szürrealista objektkiállításra készíti el egyik legismertebbé vált szürrealista tárgyát, a *Gardénia szellemét* (*Le Spectre du Gardénia*).

Az 1937-es, párizsi nemzetközi szürrealista kiállításra is szürrealista tárgyat készít, *Horoszkóp* címmel – ez az a kiállítás, amelyen az egyik fő motívumot a manökenfigurák jelenléte adja. Jean textiltervezői munkakörében ezek a figurák állandó kellékek, otthonosan mozog a kiállítás világában, koncepciójában.

1938-ban Magyarországra költözése ugyan valamegyest kimozdítja őt a szürrealista kör belső magjából, de tartja a kapcsolatot a csoporttagokkal, és 1939 júliusában még Breton, Matta, Yves Tanguy társaságában vakációznak Franciaországban feleségével, Lilyvel. Miután egy újabb évre tervezve visszatérnek Magyarországra, a helyzet hirtelen megváltozik: a német csapatok által elfoglalt Franciaországba nem lenne alkalmas visszatérni, és a Jean házaspár reményei, hogy sok más szürrealista művészhez hasonlóan Amerikába távozzanak, nem valósulhatnak meg, noha Yves Tanguy kísérletet tesz rá, hogy segítsen nekik ebben. Végül olyan anyagi és adminisztratív bonyodalmakkal járna ez a folyamat, hogy le kell mondaniuk róla.

Ilyen körülmények között Jean hosszabb távra rendezkedik be Magyarországon. A képzőművészeti törekvések, amelyekkel szembesül a magyar közegben, némileg ide-

⁵ JEAN: i. m. (1991), 72–73.

⁶ JEAN: i. m. (1991), 177–179.; GERSHMAN, Herbert S.: *L’Affaire Pastoureaux* = *Yale French Studies*, 1964, No. 31., 154–158.

⁷ JEAN, Marcel avec la collaboration de MEZEI Arpad: *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris, Seuil, 1959

gennek, zártnak tűnnek számára megérkezésekor: „nem éreztem, hogy a nyugati művészeti mozgalmak jelentősebb hatást gyakoroltak volna az ottaniakra, és nem tapasztaltam vérbeli avantgárd csoportok jelenlétét. [...] A leginkább »haladó« festők is megmaradtak a német expresszionizmus vagy a holland absztrakció technikáinál. A szürrealizmus? Igen halvány érdeklődés övezte csupán, alig figyeltek rá – míg Csehországban, Szerbiában, Romániában iskolákat teremtett”.⁸ Úgy tűnik, kapcsolatrendszerében bizonyos fajta áttörést *Mnésiques* (Emlékdarabok/Memorikumok) című kötetének kiadása hoz – ezt 1942-ben a Hungária nyomda nyomtatja ki.⁹ Ez a kötet eljut az ekkoriban az absztrakt művészet hívének számító Lossonczy Tamáshoz, majd Mezei Árpádhoz¹⁰ – és ettől kezdve Jean igazi szellemi társakra talál a majdani Európai Iskola alkotói körében.

A 30-as évek végén Jeannak nyilván nem lehetett tudomása a 20-as évekbeli magyarországi avantgárd kísérletekről – Mezei Árpád *IS* vagy *Index* című folyóiratairól vagy a Dokumentum-kör szürrealista kísérleteiről, hiszen ezek nyomai a 30-as évek végi Magyarországon elenyésztek. Az előzmények ismeretében, Mezei felől nézve viszont világos, hogy mennyire fontosak lehettek azok a Jean által Magyarországra hozott, első kézből származó információk, amelyek a pszichoanalízis, a konvulzív szerelem, a fekete humor vagy az alkímia felé tájékozódó Breton köréből érkeztek. Találkozásuk pillanatában Jean úgy láttatja Mezeit, mint aki a pszichoanalízis, a Rorschach-tesztek, a grafológia és a korabeli művészetelméletek kiváló ismerője.¹¹ Kettejük érdeklődése, széles körű tájékozottsága olyan módon egészítette ki egymást, hogy közösen megírandó művekben kezdtek gondolkodni.

Első tervüket azonban, ami egy magyar közönség számára írt szürrealizmustörténet lett volna, gyorsan feladják – Magyarországon nem állt rendelkezésükre elegendő forrás egy ilyen könyv megírásához: „Megegyeztünk abban, hogy írunk egy vázlatos szürrealizmustörténetet, amelyet magyarul jelentetnénk meg. Csakhogy hiányzott a dokumentációs lehetőség. Egy könyvesboltban kezembe akadt Breton *Nadjájának* egy példánya, amelyet Marcel Sauvage-nak dedikált – hogyan kerülhetett ide ez a példány? (Bretonnak sem volt rá magyarázata, amikor később Párizsban rákérdeztem erre.) Egy bibliofil megnyitotta előttem könyvtárát – hatalmas szoba volt, padlótól mennyezetig nyúló könyvespolcokkal végig a falak mentén. A szürrealizmus vonatkozásában egyetlen kiadványt találtam meg ott is, a *Violette Nozières* brosrát

1935-ből, amelynek én magam is társszerzője voltam. Illyés Gyula, az író és költő, aki igencsak nyitottnak számított, és tekintélynek a haladóbb körökben, személyesen ismerte a párizsi szürrealista csoport több tagját. [...] Kölcsön adta nekem a *Surréalisme au service de la révolution* néhány példányát. De sehol nem akadtam a *La Révolution surréaliste* vagy a *Minotaure* számainra. A szürrealizmus-történet megírásának tervét ejtenünk kellett”.¹²

Egy másik terv kivitelezésekor viszont már nem ütköznek hasonló akadályokba: Lautréamont szürrealista körökben kultuszkönyvnek számító művéről, a *Les Chants de Maldoror*ról írnak részletes, énekről énekre haladó interpretációt. A *Maldoror*-értelmezésnél használt bibliográfia általánosabb jellegű a korábban tervezett szürrealizmustörténetéhez képest, és a munka inkább pszichológiai és filozófiai szakirodalmi tételek meglátásait követi. A Lautréamont-ról írt könyv végül 1947-ben jelent meg,¹³ és komoly figyelmet keltett a *Maldoror*-értelmezések kontextusában.

Visszatérve az időben a Mezeivel való megismerkedést elindító kiadványhoz, megállapítható, hogy a már említett 1942-es, Budapesten kiadott, *Mnésiques* című kötet vérbeli szürrealista könyv: esszé és próza határán egyensúlyoz, de versbetétet és saját rajzokat is tartalmaz. Motívumaiban (álom, szerelem, kastélyok stb.) ugyancsak kapcsolódik ahhoz a témakatalógushoz, amelyik André Breton prózáit és esszéit meghatározza ebben az időszakban – különösen a *L'amour fou* (*Őrült szerelem*) című kötet (1937) vonzáskörében helyezhetjük el a *Mnésiques*-et. Ihletforrását az óbudai Schmidt-kastély környékén tett séták jelentették, ahol ma a Kiscelli Múzeum található.

A kötet Ovidius *Átváltozások* című munkájának áttételével egyértelmű utalásokat tesz az álmok világára: a könyv írásainak címei az álmokat alakító testvérek, Phantaszosz, Morpheusz, Phobetor neveivel azonosak, és nyilvánvalóan álmologika szerint működnek. A helyszínek gyors változása, a szereplők identitásának elmosódottsága, a fantasztikum jelenléte, illetve néhány jellegzetes álomtoposz egyértelműen az álomnarratívák sorába illeszti a szövegeket. Az elbeszélő a „csodák”, a „káprázatok” városáról ír: lenyűgözötten áll előtte, és „magával akarja vinni” legalább egy darabját az ébrenlétbe. André Breton munkái, Louis Aragon korai művei már egy-két évtizeddel korábban egy olyan városi mitológia alapjait próbálták lerakni, amely nagymértékben a köznapiban felismert „csoda” (*merveilleux*) koncepciójára épült – ezt vetíti rá 1942-ben Jean a budapesti helyszínekre.

⁸ JEAN: i. m. (1991), 80–81. Jean írásaiból, leveleiből itt és a továbbiakban saját fordításomban idézek - B. I. J.

⁹ JEAN, Marcel: *Mnésiques. Essai avec trois dessins de l'auteur*. Budapest, Hungária, 1942

¹⁰ JEAN: i. m. (1991), 83.

¹¹ Uo.

¹² Uo., 83–84.

¹³ JEAN, Marcel – MEZEI Árpád: *Maldoror*. Paris, Pavois, 1947

A kastélymotívum a könyvben ugyancsak erőteljesen Breton szellemében körvonalazódik, és a gótikus regény szürrealisták által kiemelten kezelt hagyományára épül. A kastély azonban Jeannál egyben olyan helyszínné is válik, ahonnan megmutatkozik valamiféle reveláció: „látom, ahogy a dombok az égre rajzolják a valaha fűbe fektetett összes arc emlékét”.¹⁴ Ez a látvány Marcel Jean egyik legismertebb képében vetül ki, amelyet a szerző a könyvbe is beilleszt: a horizont vonala, a hegyek kirajzolódó körvonalai egy arc körvonalait visszhangozzák tükrököszerűen.

A könyv egyik első olvasója, Mezei Árpád egy utólagos többlettudás birtokában a Schmidt-kastély helyszínéhez az „objektív véletlen” és a „szürrealista előérzet” motívumait is hozzákapcsolja majd: „Az élet egységes egész, ha időben is folyik le, és így valamiképpen a jövőben fekvő része is érzékelhető. A szürrealizmusnak ez az oldala rokon az antik jóslással és a primitív népek mágikus gyakorlatával. Szép példája ennek Marcel Jean könyve [...]. Egyik darabja, a *Morphée*, egy álom, amelyet az író a Kiscelli úti Schmidt-kastély meglátogatása után álmódott. A kastély és környéke az álomban mint fantasztikus méretű romsivatag jelenik meg. [itt Mezei egy jellemző leírást idéz Jean könyvéből – B. I. J.] Körülbelül ezt a képet lehetett látni az író budai lakásának ablakából néhány évvel később, az ostrom után”.¹⁵

A könyv *Phobeter* című része két újabb Marcel Jean rajzot közöl és tesz értelmezés tárgyává a szövegben, és ismét a szürrealizmusban központinak számító motívumhoz kapcsolódik: az imádkozó sáskához. Marcel Jean képein egy félig rovar, félig női test hibrid jelenik meg – a hibriditás a *Minotaure*-korszaktól kezdve a szürrealisták egyik kulcsfogalma, az imádkozó sáska pedig Dalínál, Roger Caillois-nál és másoknál gyakran válik a szexualitással összefüggő értelmezések tárgyává. André Breton számos könyvéhez hasonlóan magának a megírásnak a jelene is bevonódik a szürrealista objektív véletlenek körébe: miközben Jean épp a *Phobeter* kéziratán dolgozik, egy fekete bogár száll le az egyik kéziratlapra, és hosszan ott időzik annak ellenére, hogy e nyári estén, épp a bogarak fény iránti vonzódását ismerve, a szerző becsukta az ablakát, mielőtt nekikezdett volna a munkának.

A kötet két záródarabja, a *Hajnal a palotában* (*L'aurore dans le palais*) és az *Üzenet* (*Le message*) a női jelenlét és a szerelem fontosságát hangsúlyozza, ugyancsak Breton szellemében, amit viszont fontos észrevennünk, az az, hogy mennyire szervesen, természetesen épülnek be ebbe

a konstrukcióba a magyarországi tapasztalatok, látványok. A szürrealista tekintet és érzékenység ezeken a helyszíneken is megtalálja a különlegeset, csodásat, kizökkentőt. A *Mnésiques* ebben az értelemben tehát egy szürrealista Budapest könyve.

Az *Au galop dans le vent* emlékirat néhány Erdélyben vagy Romániában tett utazásról is beszámol, Jean érzékenyen rögzíti különféle kulturális terekkel történő találkozásait, a könyv legmeghatározóbb élményköre azonban alighanem a budapesti bombázások és az ostrom időszaka: Jean egy felfordult világ jellemzését kísérel meg, olyan hangnemmel és képi megjelenítésekkel kísérletezve, amelyek egyrészt eleget tesznek a dokumentumszerűség kívánalmainak, másrészt szürrealista képiséget, színházi és zoológiai analógiákat mozgósítanak. Ezek szövegalkító szerepét másutt részletesebben elemeztem.¹⁶

Marcel Jean természetesen budapesti tartózkodása alatt is dolgozik textiltervezőként. Ilyen irányú tevékenységét Horváth Hilda összegezte egy 1992-es tanulmányában, magyarországi közgyűjteményben őrzött textilterveiből is közölve egy reprezentatív válogatást. Horváth konklúziója ezekkel a munkákkal kapcsolatban a következő: „Marcel Jean festői kvalitásai mintarajzain is megnyilvánulnak, noha elsősorban megélhetési gondjai miatt rajzolta őket. Művészi erényei a fantáziadús motívumkincs és a változatos komponálás. Ugyanúgy mestere a finom színárnyalatoknak, mint a szíkontrasztoknak, a fekete-fehér, illetve fény-árnyék ellentéteknek. Szürrealista alkotói fantáziája változatos, formagazdag kompozíciókat, képzelet-szülte díszítményeket alkotott, amelyek különleges – alkalmi, reprezentatív – anyagok mintájául szolgáltak”.¹⁷ A művészettörténész megállapítása szerint különösen a tárgyakból komponált, összekapcsolt díszítőelemek vagy bizonyos fantázia szülte növényi motívumok hordoznak avantgárd jellegzetességeket, de ha az 50-es, 60-as évek szürrealista képzalkotásának majdani fejleményeire gondolunk, akkor akár a Horváth által realitásnak vagy pointillistának nevezett kompozíciókba is beleláthatjuk az automatizmus Hantai Simon- vagy Reigl Judit-féle fejleményeit.

Marcel Jean a művészeti tevékenységen és a szellemi partnerek keresésén túlmenően nyelvi értelemben is kísérletezett a magyar közegbe való beilleszkedéssel: Lilyvel együtt magánórákat vettek, és próbáltak magyarul tanulni. Miután a háború után Jean visszatér Franciaországba, és Mezei Árpádnak ír leveleket, olykor magyar szavakat és mondatokat csempész szövegébe, többnyire

¹⁴ JEAN: i. m. (1942), 21.

¹⁵ MEZEI ÁRPÁD: *A francia szürrealista költészet*, 224–225 = Uő: *Mikrokosmoszok és értelmezések. Esszék és tanulmányok*. Pécs, Jelenkor, 1993, 217–226.

¹⁶ BALÁZS: i. m. (2014), 41–44.

¹⁷ HORVÁTH HILDA: *Marcel Jean textiltervei a Francia-Magyar Pamut-ípar Rt számára*, 149 = *Ars Decorativa* 12. Szerk. RÓZSA Gyula, Bp., Iparművészeti Múzeum, 1992, 141–150.

humoros szövegösszefüggésben: „Nous espérons que tu es arrivé sain et sauf dans ton pays natal. [...] A Zádor írása nekünk teljesen olvashatatlan – Úgy látszik a magyarok az írásukban akarják visszatérni az ideogrammatic (kínai) íráshoz. [...] Mabilie »sekre esett« quand je lui ai lu ta conférence, mise au point”.¹⁸ Az is ismeretes, hogy az Európai Iskola háború után szervezett előadássorozatában, Budapestre visszatérve Jean magyar nyelven tartott előadást a francia szürrealizmusról.¹⁹ Mezei és Lossonczy mellett pesti tartózkodása alatt olyan jelentős írókkal, költőkkel is megismerkedett, mint Illyés Gyula,²⁰ Radnóti Miklós és Vas István, a festők közül pedig Rozsda Endre vagy Barta Lajos. E kapcsolatokra vezethető vissza, hogy a háború után Jean kísérletezett néhány magyar művész franciaországi népszerűsítésével (viszonylag kevés sikerrel), illetőleg a fordított irányban is közvetített, francia szürrealista szövegek magyarra fordítását javasolva az Európai Iskola körének.

Jean budapesti évei alatt készíti el néhány híresebb szürrealista objektjét: a fiókos fát („arbre à tiroirs”), illetve a szürrealista szekrényt („armoire surréaliste”), amelyeket André Breton később Jean legkiválóbb munkáinak nevezett.²¹ A háborús évek, tapasztalatok intenzív jellege mellett tehát a művészi kiteljesedést tekintve, valamint állandó társszerzőjének, Mezei Árpádnak a megtalálása miatt is meghatározók számára a budapesti évek.

A II. világháború után, Párizsba való hazatérésével Jean közvetítő szerepéhez köthető, hogy az Európai Iskola fiatal festő tagjai, Bán Béla és Bálint Endre kiállíthattak az 1947-es nemzetközi szürrealista kiállításon, a Maeght galériában.²² Emlékezéseiből tudhatjuk azt is, hogy Vajda Lajos és Csontváry Kosztka Tivadar műveit többször is André Breton figyelmébe ajánlotta. Bretont megragadta ugyan Csontváry művészete, de a képreprodukciók minősége miatt végül nem maradt ennek írásbeli nyoma. A gyöngye minőségű reprodukciók késleltették Jean és Mezei Árpád közös, francia nyelvű Csontváry-cikkének megjelenését is – a *Cahiers d'Art* ezt végül 1949-ben közölte.²³

A közvetítés másik irányát is dokumentálhatjuk: amikor Jean a 40-es évek végén néhány hétre visszatért Budapestre, függőben maradt ügyeit elintézni, akkor előadást tartott az Európai Iskola sorozatában a francia szürrealizmusról, egyben az iskola tiszteletbeli tagságát

is vállalva. Mezeivel ekkoriban állandó levelezésben álltak, társszerzős könyveik megjelentetését előkészítendő. A levelek a közös munka mellett a hálózatépítés dokumentumai is: a közép-európai, franciaországi, belga együttműködések lehetősége újra és újra témává válik a levélváltás során.

Társszerzős művek Mezei Árpáddal

Marcel Jean szürrealizmushoz kötődő életművében képei és tárgyai mellett fontos szerepet tölt be a már emlegetett *Mnésiques*. Szürrealista teoretikusi és „krónikási” szerepét viszont Mezei Árpáddal közösen írt könyvei alapozták meg. Ezek sorában első a *Maldoror*.

Mezei és Jean számára a *Maldoror énekeinek* hatodik könyve kiemelkedő jelentőségű – megjelenés előtt álló kötetüknek ezt a fejezetét Breton is közli az 1947-es nemzetközi szürrealista kiállítás kiadványában.²⁴ A társszerzők értelmezése szerint ettől a résztől kezdve válik dominánssá a titokzatos műben az alkotói-teremtői szerep. Tézisük, egyfajta pszichológiai megközelítés nyomán, hogy Lautréamont az első öt ének „személyes labirintusából” kilépve, egy magasabb szintű tudatossági szintre érkezik a hatodik részben.

A pszichoanalízis metaforái, amelyeket az ember leírásakor alkalmaz, nagymértékben támaszkodnak egy ontogenetikai logikára. Egyik írásában, Freud véleményét kommentálva, ezt állítja Mezei: „a személyiség ontogenetikusan fejlődik: a veleszületett tulajdonságokat az életciklus során felmerült tapasztalatok módosítják. [...] Az egymást követő szakaszok, amelyek során a hármas rétegzettségű személyiség fejlődik, egy folyamat állomásaira utalnak, amelyek során a psziché áthatja az egyes testrészeket és azok funkcióit”.²⁵ Az orális, anális, ödipális, narcisztikus és motorikus szakaszok a test különböző részeire és funkcióira helyezett hangsúly alapján válnak leírhatóvá. Valójában Jean és Mezei Lautréamont szövegét egyfajta önkitaljesítő műként mutatják be, a prenatális élet, az infantilis élet és a genitális élet különböző szakaszainak áttételei szerint látva megközelíthetőnek az egyes énekeket (természetesen nem annyira lineáris, inkább valamiféle spirális mozgás szerint működő struktúrát feltételezve), míg a hatodik ének szerintük elhagyja ezt a szerkezetet, és magára az alkotásra, teremtésre vonatkozó reflexióvá

¹⁸ JEAN, Marcel *levele* MEZEI Árpádnak, 1948. május 30., OSZK Kt, MEZEI Árpád-hagyaték, fond 618.

¹⁹ JEAN: *i. m.* (1991), 169.

²⁰ Uo., 84., 91., 92.

²¹ Uo., 82.

²² Erről bővebben BALÁZS Imre József: *Bálint, Bán, Mezei: az 1947-es nemzetközi szürrealista kiállítás néhány magyar vonatkozásáról* = *Műhely*, 2014, 3. sz., 12–21.

²³ JEAN, Marcel – MEZEI Árpád: *Csontváry = Cahiers d'Art*, 1949, Juin, 89–98.

²⁴ *Le Surréalisme en 1947*. Ed. BRETON, André, DUCHAMP, Marcel, Paris, Maeght Éditeur, 1947

²⁵ MEZEI Árpád: *Art criticism: a comprehensive view*, 11–12. = MEZEI Árpád – PHILLIPS, T. A.: *The Compleat Art Critic*. Toronto, Arteditorial Company, 1983, 1–31.

válik, illetve hordozza az emberi természet lényegileg dinamikus, átalakulásokra épülő jellegét, amely a labirintus-motívummal is kapcsolatba hozható.²⁶

A *Maldoror* után Jean és Mezei még két további könyvet írt közösen, de egyre nehezebb körülmények között. A *Maldoror* lényegében már azalatt elkészült, amíg Marcel Jean Budapesten élt – a következő könyvek kéziratát viszont már levelezés során kellett elkészíteniük. A második kötet, a *Genèse de la pensée moderne* (A modern gondolkodás születése)²⁷ Isidore Ducasse/Lautréamont életművének másik rétegéből indul ki: a szürrealisták számára talányt jelentő, de fontos *Poésies* kerül itt előtérbe a *Maldoror* lázadójaival szemben. Ebben a Ducasse-műben jelenik meg a plágiumhoz vagy a „mindenki” által művelendő költészethez kapcsolódó gondolatmenet, amely a szürrealisták számára kifejezetten fontossá válik a 30-as évektől. Az új Jean–Mezei-könyv ugyanakkor nem csupán a *Maldoror* könyv folytatása, hiszen nem csupán Ducasse-szal foglalkozik, hanem egyfajta szürrealizmus-előzménytörténet is: Sade márki, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Apollinaire és Raymond Roussel a kötet további szereplői, akiken keresztül a „modern” gondolat genezisének dokumentálja a szerzőpáros.

Már ennek az 1950-es kötetnek a belső borítóján olvasható Jean és Mezei további munkáinak beharangozása: külön izgalmas, hogy az *Histoire de la peinture surréaliste* (A szürrealista festészet története) című, előkészületben lévő könyvet Maurice Nadeau híres szürrealizmustörténetének folytatásaként reklámozza a kiadó. Mint korábban már utaltam rá, a könyv végül csak 1959-ben jelent meg, azt követően, hogy Marcel Jean tanulmányutat tett az Amerikai Egyesült Államokba a végső adatgyűjtés érdekében. Mezei Árpád visszaemlékezésében a következő módon magyarázza a könyv keletkezéstörténetét, illetve annak Nadeau szürrealizmustörténetéhez való viszonyát: „Emlékezetem szerint a kávéházban ültünk Nadeau-val, aki előadta: Flamand, a Seuil akkori tulajdonosa nagyon szeretné, ha a számtalan kiadásban fogyó munkája, a *Szürrealista irodalom története* kiegészítéseképpen megírná a szürrealista festészet történetét. De ő soha képzőművészetekkel nem foglalkozott, és így erre nem vállalkozhat. Miután mindezt részletesen előadta, ötletszerűen megjegyeztem: ezt a könyvet mi Marcellel megírhatnánk. Nadeau felugrott székről – magas és széles vállú ember – és felkiáltott: Ezt megtennék nekem? Nadeau azonnal átment a Seuilhöz, és mi megvártuk. [...] Kialakult munkamódszerünknek megfelelően ez a könyv is az én szö-

vegem alapján készült. Elméleti része az, amit a *Szürrealizmus* tanulmány (előadás a Mérnöki Továbbképző Főiskolán) tartalmaz. Ezenfelül adtam az egyes mesterek megközelítő jellemzését. [...] Azonban a konkrét adatok összegyűjtése mennyiségileg nagy munkát jelentett. Innen kiindulva Marcel bizonyos idő múlva arra a meggyőződésre jutott, hogy nekem a társszerzőség nem jár”.²⁸

Miután a kötet terve a fenti módon, Mezei párizsi látogatása során megszületett, a közös munka egyre bonyolultabbá vált, így válik érthetővé, hogy az 1959-es kötet, majd annak fordításai Marcel Jean nevét közlik csak a címlapon (a belső címdoldalon/kolofonban azonban közreműködőként megjelenik Mezei neve is). A szocialista Magyarországról a hidegháborús időszakban egyre nehezebb és veszélyesebb volt a „gyanús” Franciaországba levelet küldeni, így a társszerzői munka a *Genèse*-t követően fokozatosan ellehetetlenült. A festésztörténeti kötet úttörő jellegét részben az biztosítja, hogy a szürrealista mozgalom belső nézőpontját követi végig, hiszen Marcel Jeannak tagként olyan információk álltak rendelkezésre a szürrealista csoport párizsi működéséről, amelyeket későbbi kutatók különböző áttételes forrásokból gyűjthettek csak be. A könyv végigköveti azt a narratívát, amellyel maga Breton is azonosult szürrealizmusról szóló műveiben: az automatizmustól a szürrealista tárgyak és mítoszok felé halad a történet íve, az egyes festők munkáinak leírása során pedig portrészzerű megközelítéseket alkalmaz. Ezek szövegében felismerhetők Mezei pszichoanalízisből, ezoterikus tanokból és interdiszciplináris átjárásokból építkező értelmezési módszerei, amelyekkel utóbb magyar nyelven közzétett szürrealizmusinterpretációiban is találkozhatunk.

1971-ben egy különleges kiadvány címlapján újra együtt szerepel Marcel Jean és Mezei Árpád neve: Isidore Ducasse összegyűjtött műveinek Eric Losfeld-féle kiadása²⁹ lényegében a Ducasse/Lautréamont-szövegek közé építi be Jean és Mezei kommentárjait. Ducasse szövegei fekete betűvel, Jean és Mezei kommentárjai barnával szerepelnek a könyvben, jól elkülöníthetők tehát a kommentált szövegrészekről. Ebben az 1971-es változatban, mint Jean megjegyzi az előszóban, pontosított, helyenként újraírt verzióban szerepelnek a korábbi kötetek, a *Maldoror* és a *Genèse* értelmezései. Jean, mondhatni, az 1970-es évek horizontjához igazította az interpretációkat. Ebben a kiadásban egy új, Ducasse iránt érdeklődő írónemzedékhez is eljut Jean és Mezei értelmezése –

²⁶ JEAN–MEZEI: i. m. (1947), 88.

²⁷ JEAN, Marcel – MEZEI Árpád: *Genèse de la pensée moderne*. Paris, Corrêa, 1950

²⁸ MEZEI Árpád: *Marcel Jean: Au galop dans le vent* = Uő: *Mikrokozmoszok... i. m.* (1993), 300–304.

²⁹ DUCASSE, Isidore comte de Lautréamont: *Oeuvres complètes*. Commentées par JEAN, Marcel, MEZEI Árpád, Paris, Eric Losfeld, 1971

a visszhangok közül Jean leginkább J. M. G. Le Clézio méltatására büszke.³⁰

Marcel Jean kései munkássága

Jean életútjában a magyarországi kaland mély nyomot hagyott: erről emlékirata mellett Pán Imrével való kései együttműködése is tanúskodik. Miután Pán Imre – Mezei Árpád testvére és az Európai Iskola társalapítója – 1956 után Párizsba érkezett, kereste a kapcsolatot azokkal a művészekkel, akiket még Magyarországról ismert: így Marcel Jeannel, Corneille-jel vagy Jacques Doucet-val is. Marcel Jean több Pán Imre-publikációban is szerepelt a 70-es évek elejéig³¹ (Pán 1972-ben halt meg), ezek az együttműködések egyfajta kései, részben nosztalgikus hommage-ként is felfoghatók. Ez már a szürrealizmus sikeressé válásának, részleges patrimonializációjának időszaka.

A 60-as évek végén Marcel Jean nagy várakozással tekintett az 1968 körüli ifjúsági és művészeti mozgások dinamikájára. Egy korabeli nyilatkozata szerint a szürrealizmus aktualitását épp ezekben a mozgásokban lehetett tetten érni.³²

Kései emlékiratában ennek az időszaknak nem szentel túl nagy figyelmet, inkább nagyszabású könyvtervének, illetve kiállításainak, egykori szürrealista művészekkel (például Hans Arppal) való kapcsolatának szán nagyobb terjedelmet. Az *Autobiography of Surrealism*, egy reprezentatív, angol nyelvű szürrealizmusantológia ötlete már 1968-ban megszületett – a könyv angol nyelvű verziója, amely 1972-re már készen állt, végül csak 1980-ban jelent meg,³³ számos szerkesztési és fordítási problémát és félreértést követően. Addigra már olvasható volt az 1978-as, francia nyelvű változat is.³⁴ A Mezeivel közösen írt festésetörténeti könyv mellett ez az a munka, amelyik Jean szürrealizmustörténeti státusát döntő módon megalapozta.

A Jean-emlékirat kései vonatkozásai leginkább amerikai történetekhez, kiállításokhoz, utazásokhoz kapcsolódnak. Egészében véve átfogó, izgalmas képet nyújt a könyv a szürrealista mozgalom történetéről. A szemtanú státus egyfajta alulnézetes perspektívát kölcsönöz a narratívának, amely emlékezetes alternatíváját nyújtja az azóta létrejött, kutatók által írt szürrealizmustörténeteknek. Jean perspektívája abban különleges, hogy ötvözni képes a 30-as és 40-es évek egymástól valamelyest eltérő szürrealista öninterpretációit. Míg a 30-as évek szürrealizmusában jelentős szerepet játszott a baloldali politika (és sztrájkbizottsági vezetőként Jean aktív szereplője volt az ilyesfajta politikának), a 40-es évekre egy kiábrándultabb, áttételesebb erkölcsi-politikai szemlélet vált dominánssá a szürrealizmusban: Jean ezzel a fordulattal is érezhetően azonosulni tudott egy adott pontig – amikor 1951-ben úgy érezte, távoznia kell a mozgalmából.

Visszatekintve megállapíthatjuk, hogy Breton maga is változtatott szempontjain 1951-et követően, olyan művészek pedig, akik korábban ellenfelei voltak, közel kerültek a szürrealista csoporthoz. Jean viszont anélkül maradt hű saját szürrealista elképzeléseihez, hogy azok visszaigazolását kívülről várta volna: kései munkáit folytonosnak érzékelhetjük a 30-as évektől követett irányultsággal. Mezeivel közösen írt könyvei közül a *Genèse* új kiadásban is megjelent a reprezentatív párizsi szürrealizmuskutató egyesület sorozatában, Henri Béhar előszavával.³⁵ Ez a tény önmagában is jelzi, hogy a II. világháború utáni szürrealizmus értelmezői perspektívái ma is kihívást jelentenek a kutatók számára.

Magyar kontextusban szemlélve Marcel Jean munkásságán, bennfentes voltán, krónikás szerepén túlmenően mindenképp fontos méltatnunk közvetítői szerepét. Az Európai Iskola körében fontos szellemi társakra talált, és kapcsolatuk története mára a kultúráközi és transzkulturális együttműködések egyik kiemelkedő példajaként ismerhető fel a szürrealizmus történetén belül.

³⁰ LE CLÉZIO, J. M. G.: *Le langage des maîtres = Les Cahiers du Chemin*, 1971, 15 Octobre, 83–99.

³¹ Imre PAN: *Portrait d'un poète-éditeur d'art: exposition du 22 mars au 9 juin 1996*, Alès, Musée-Bibliothèque Pierre André Benoit, 1996, 37–59.

³² BUDIK, Arnost: *Enquête sur le surréalisme d'aujourd'hui = Gradiva*, 1971, 1., 34.

³³ *The Autobiography of Surrealism*. Ed. JEAN, Marcel, New York, Viking, 1980

³⁴ *Autobiographie du surréalisme*. Ed. JEAN, Marcel, Paris, Seuil, 1978

³⁵ JEAN, Marcel – MEZEI Árpád: *Genèse de la pensée moderne*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001

Petőfi Sándor János szemiotikai textológiája és a művészetelmélet

A szemiotikai textológia elméletéről

Petőfi S. János a következőt írta önmagáról: „... nyelvész... Kutatási területe: szövegelmélet, a multimediális humán kommunikáció elmélete, nyelvfilozófia, poétika”.¹ Kutatói szemlélete fokozatosan alakult ki, s folyamatában határozta meg egymásra épülő feladatait.² Kutatói útját ő maga is megírta.³ Petőfi professzor szemiotikai textológiája, azaz szövegelmélete (TeSWeST, majd VeST-ReST) elsősorban azzal foglalkozik, hogyan szolgálja a modell a multimediális szövegek értelmezését (ekkor a verbális kód is szerepet játszik), illetve a multimediális kommunikátumok interpretációját (ezekben nincs szerepe a verbális médiumnak).

A szöveget mint komplex jelet a TextStruktur–WeltStruktur (szövegstruktúra–világstruktúra), majd Vehikulumstruktúra–Relátumstruktúra modellben Petőfi összetett jelölőrendszer és összetett jelöltrendszer együtteseként elemezte. Megközelítésében az augustinusi (Szt. Ágostontól idézett) kettősség: „Quattuor quippe sunt: nomen et res, cognitio nominis et cognitiorerum”.⁴ Ezt emelte ki az Akadémiai Kiadónál megjelentetett monográfiájának mottójaként is.

A szöveg szemiotikai fogalma az elmélet egyik kulcsfogalma: benne a verbális képződmény fizikai teste és a hozzárendelt világdarab együttesen képezi a szöveget. A jelölő fizikai testének textualitását, szövegségét a formai összefüggőség, a konnexitás és a nyelvi-jelentéstani összefüggőség, a kohézió biztosítja; a világdarabok, a tényállás-konfigurációk összefüggősége, a konstringencia a szövegvilágban megjelent világdarabok összefüggőségét eredményezi, ez a koherencia. (Az utóbbi évtizedekben számos elemzés más tartalmakat is rendelt a fenti terminusokhoz.)

Petőfi a verbális szövegek kutatójaként hozta létre nagy hatású elméletét. Alapvető igénye volt ugyanis az elem-



Petőfi S. János portréja, ismeretlen fotós felvétele

zések kiterjesztése a szövegnyelvészet határain túl: mindazon releváns tényezők interpretációját szükségesnek tartotta, amelyek egy adott, elemzendő szövegre éppúgy jellemzők, mint a hasonló szövegekre, a szövegtípusra, szövegfajtára, végeredményben minden lehetséges szövegre. PhD-értekezésétől kezdve mindig világosan elkülönítette a nyelvészeti kompetenciákat a(z) aktuális szöveg elemzéséhez szükséges) nem nyelvi/nyelvészeti kompetenciáktól. Alapvetésként hangsúlyozta: a szemiotikai textológia, itthoni szemiotikai szövegtan kifejezésében (és az 1990 és 2012 között megjelentetett *Szemiotikai Szö-*

¹ Ki kicsoda 2000. Magyar és nemzetközi életrajzi lexikon I–II. Szerk. HERMANN Péter, Bp., Greger-Biográf, 1999, II., 1280.

² PhD-értekezés, Umeåi Egyetem, Svédország, 1971; PETŐFI S. János: *A szemiotikai textológia elnevezésű szövegtani diszciplína megokoltságáról, jellemző jegyeiről és alkalmazásáról*. Bp., MTA, 2014. (Az előadás 2008. május 7-én hangzott el.)

³ PETŐFI S. János: *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé (Szövegnyelvészet – Szemiotikai textológia) / Towards a Semiotic Theory*

of the Human Communication (Text Linguistics – Semiotic Textology). Szeged, Gold Press, 1991; Uő: *Utam a szemiotikai szövegtanhoz* című sorozat a *Szemiotikai Szövegtan* kötetében (1991–2003)

⁴ „Mert négy elem van: a név és a dolog, a név ismerete és a dolog ismerete.” *A tanítóról*, 9, 27., ford. PETŐFI S. János. Lásd PETŐFI S. János: *A szöveg mint komplex jel. Bevezetés a szemiotikai textológiai szövegselejtelembe*. Bp., Akadémiai, 2004, 5.

vegtan húsz kötetében) a szövegtan terminus nem illeszkedik a hangtan–szótan–mondattan sorba. S ehhez kapcsolódóan arra alapozott: a szövegben nem a nyelvészeti tényezők fejtenek ki irányító, szövegszervező szerepet. Petőfi a szöveg értelmezésének igényét és céljait állította figyelme középpontjába, erről tanúskodik szerzői kiadásban publikált kötetének címe:⁵ *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé*; és tudományos műhelyeinek sora.⁶ Kiemelendő a bielefeldi időszak két sorozata, a magyarországi műhelyek két sorozata és a maceratai összefoglaló.⁷

A szövegben használatos jelek heterogén természetűek lehetnek. Petőfi szemiotikai médiumnak nevez minden jelrendszert (nyelvet a szó legáltalánosabb értelmében, mint gesztusnyelv, táncnyelv stb.). A humán kommunikáció kutatása, a nyelvészeti eszközökkel nem (vagy csupán részlegesen) elemezhető összetevők természetük szerint vezettek el Petőfi szemléletében a multimediális szöveg elméleti keretének kidolgozásához. Ebben a multimediális szöveg „több jelrendszerrel működő”, „többféle jel együtteseit tartalmazó” szöveg; beleértve a vizuális és akusztikus befogadást az írott/nyomtatott és egyúttal hangzó alkotások esetében. Gondolhatunk Kányádi Sándor nevezetes mondatára: „A vers az, amit mondani kell”.⁸ Elvileg föltételezhető az egyenrangú jeltípusok szövege is, de a legtöbb alkotás (a szó legtágabb értelmében) valamelyik jelrendszert előnyben részesíti a másikkal, a többivel szemben. Ennek a hierarchikus architektúrának a jellemzője a dominancia, így lehet multimediális, dominánsan verbális szöveg a konkrét költészet egy-egy darabja; multimediális, dominánsan zenei a népdal; multimediális, dominánsan grafikai a plakát stb. (Részletebben alább, a multimediális szövegekről szóló részben.)

Petőfi professzornak olyan szövegelméleti alapra volt szüksége, amely különböző természetű szövegek elemzését tette lehetővé. Terminusaiban arra ügyelt, hogy ez a szövegtér értelmező szemlélet ne álljon a nyelvészet hatása alatt: kanonikus nyelvének kidolgozását tehát függetlenítenie kellett a nyelvtudományi tartalmakkal terhelt terminusoktól (például struktúra és egyebek). Ennek a célnak megfelelően alkalmazza a jelkomplexus, majd a komplex jel fogalmát (szimbóluma a görög Σ), az architektonika (felépítés), konstituens (jelentős alkotóelem), alkotó kommunikátor (K_A – tulajdonképpen beszélő,

közlő, Jakobsonnál adó), befogadó kommunikátor (K_B – hallgató, olvasó – Jakobson modelljében vevő), szubmikroszint, mikroszint, mezoszint, makroszint (az értelmezés legalsó, alsó, középső, felső szintje), elsőfokú és másodfokú interpretáció (betű szerinti, literális és átvitt értelmű, szimbolikus értelmezés). Úgy vélte, a latin nyelvi alapú kategóriák azt is elősegíthetik, hogy a nemzetközi tudományosság könnyebben fogadja el őket.

A szöveg jelölő-jelölt viszonyában a jelölőt a vehikulum (a jelölő fizikai teste), ennek imágója (mentális képe) és ezeknek a formai fölépítése alkotja. A jelölt oldalt a sensus (a nyelvi-szemantikai szerveződés) és a relátum (a jelölt világdarab) meg imágója (mentális képe) alkotja. Az első három együtt a jelölő, a szignifikáns; a második három a jelölt, a szignifikátum.⁹ A jelölőnek fizikailag érzékelhetőnek/észlelhetőnek kell lennie: a befogadó szempontjából vizuálisan és/vagy akusztikailag befogadhatónak. Egyértelműen mentális természetű a komplex jel működése: az értelmező azonosítja/értékeli a nyelvi-szemantikai elemeket és viszonyait; értelmezésében a közölt/képi/tapasztalati jelentéseket együtt alkalmazza, és így vizsgálja a számára a szövegben adott világdarabokat mentális képükkel együtt.

A sensusnak (értelemnek) két arca van Petőfi felfogásában: a nyelvspecifikus és a világdarab-specifikus. A modellben a nyelvi-szemantikai fölépítés sensusa megkülönbözteti a fogalmi verbális értelmet, a dictumot, a fogalmi nonverbális (azaz képi) értelmet, az apperceptumot és a nem fogalmi (azaz tapasztalati) értelmet, az evocatumot. A fogalmi verbális értelem összetevői: a nyelvi elemek egymáshoz való viszonyaiban adott értelem, a kikövetkeztetett értelem és a sorrendi értelem. Példával élve, a fogalmi verbális értelem lehet a „jön a vonat” frázis; az apperceptum, a képi értelem lehet az irodalomban a képvers sajátja; a tapasztalati értelem pedig a palántázás utáni derékfájás: aki nem tapasztalta, csak sejtései lehetnek róla. A jön és a vonat elemek viszonyjelentése: cselekvő–cselekvés; a kikövetkeztetett jelentés lehet: „vigyázni kell a vágány mellett”; a sorrendi jelentés pedig más-más lehet a következő két változatban: „A szomszédom a barátom lett. / A barátom a szomszédom lett”.

Fontos szerepük lehet a művészi szövegben (különösen a versszövegben) az ismétléssémáknak, beleértve a nyelvi és nem nyelvi elemek, például ritmikai elemek,

⁵ Lásd a 4. jegyzetet.

⁶ *Research in Text Theory*. Hg. PETŐFI, S. János, Berlin, de Gruyter Verlag, 25. vols.; *Papier zur Textlinguistik / Papers in Text Linguistics*. Eds. PETŐFI, S. János, RIESER, Hannes, Hamburg, Buske, 70 vols.; *Szemiotikai Szövegtan 1–20*. Szerk. PETŐFI S. János, BÉKÉSI Imre, Szeged, JGYF, 1990–2012. (Az 5. kötettől VASS László szerkesztővel is.); *Officina Textologica 1–18*. Szerk. PETŐFI S. János, Debrecen, Egyetemi Kiadó, 1997–2013

⁷ ROSSI, Pier Giuseppe – PASCUCI, Giuliana – CALDARELLI, Aldo: *Da un ateneo all'altro. Verso una costruzione di una teoria semiotica del testo*. DVD. Macerata, EUM edizione, 2008

⁸ KÁNYÁDI Sándor: *Vannak vidékek*. Bp., Szépirodalmi, 1993, 5.

⁹ PETŐFI S.: *i. m.* (2004), 30.

egységek, szerkezetek ismétlődését; ezekkel itt részlete- sen nem foglalkozom. Rendhagyó példa a sor/mondat- kezdő kötőszóké Pilinszky János *Harmadnapon* című szövegében: „És fölzúgnak... És megérzik... És szél támad. És fölzeng a világ. // Mert megölhették... És megszünhe- tett...” „Et resurrexit...”

A világdarab-specifikus fölépítésben fontos a reális/fik- tív jelleg; hogy a világdarab milyen részekre tagolódik, s ezeknek milyen a viszonyuk egymáshoz; s hogy az ob- jektumok/tényállások közlésformái hogyan rendeződnek el a vehikulumban, a jelölőben. A fogalmi verbális sensus és a fogalmi nonverbális sensus itt megfelel a nyelvspeci- fikus (az adott jelrendszerre sajátos) értelem fentebbi tagolódásának. Különösen figyelnie kell az elemzőnek a (szub)világalkotó modális kifejezések (propozíciók attitűdök) jelölte részvilágokra: tapasztalati, elképzelt, érzékelt, feltételezett stb. részletekre – és a szövegegész világához való viszonyukra. Ezeknek az elemeknek és ré- szeknek a relációs értelme a „szövegvilág”, s megvan a sor- rendi értelmük is.

A relátum, azaz a vehikulumban utalt világdarab az elemző eljárásában keletkezik: az interpretátor kon- struálja/rekonstruálja a világdarab mentális képét, így az adott szöveget koherensnek tekinti. Ezzel a mentális kép- pel analóg az elemző számára a valóságos vagy elképzelt világdarab, a relátum összefüggősége: ha a relátum-imágó számára összefüggő, koherens, akkor elfogadhatónak tartja a szöveget.

Petőfi az egész modellben következetesen alkalmazza a rendszerszerű és a kontextuális megközelítést: a szisz- temikus és a kontextuális formális fölépítést, a szisztemi- kus és a kontextuális szemantikai fölépítést. Így ugyan- azon tényező két arcát jelöli a relátum imágója (ReIm =

mentális kép), mint a kontextuális sensus (Sc); vagy a ve- hikulum imágója (VeIm) és a kontextuális formai fölépí- tés (Fc).¹⁰

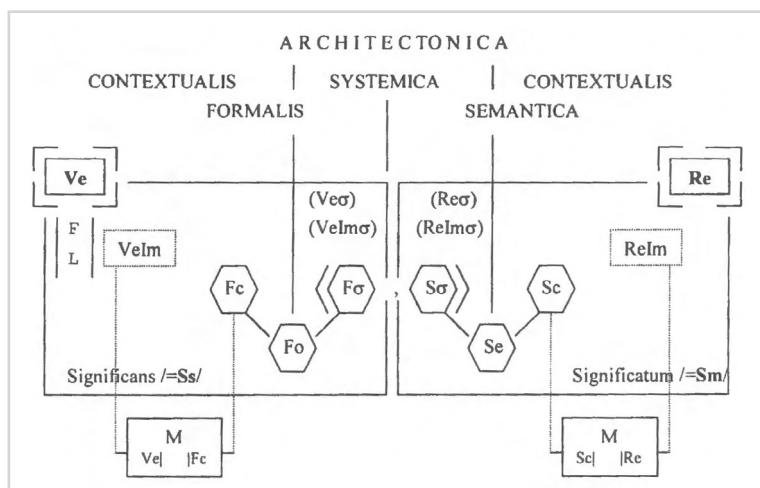
Petőfi megkülönbözteti a szöveg értelmi, referenciális és kommunikatív jelentését. Az értelmi jelentés az úgyne- vezett szótári jelentéseken kívül konvencionális ismere- teket (tudáskereteket, forgatókönyveket) és feltevéseket, kikövetkeztethető információkat is felhasznál. A referen- ciális jelentés a fizikai jelölőben utalt személyek, dolgok, állítások koreferenciális (dologi) hálójának értelmezésén alapszik, ehhez a szöveghez kapcsolódnak az állítások pre- dikátumai, ezek viszonyai. Ezekből az azonosított sze- mélyi, dologi viszonyokból és állításokból az elemző a számára elfogadható horizontális (felszíni, szekvenciá- lis) kompozíciót elemez, és ennek alapján vertikális, azaz fontossági, hierarchiába rendezett architektúrát értelmez. A kommunikatív jelentésen a nyelvi kommunikátum informativitását értjük: a verbális közlésegségek és so- rozatok (sorrendjük, ismétléseik fölépítése stb.) eredmé- nyeképpen.

Az értelmező interpretáció leírása nagy jelentőséget tulajdonít az interpretációs bázisoknak: tipológiai bázis, az interpretáció centrális bázisa, a lokális bázisok. Mind- ezek a tudás vagy hiedelem, a feltevések és az elvárások egységében foghatók föl: az elemző tud vagy hisz valamit a szóban forgó dolgról, személyről, eseményről; ezek alapján feltételezéseket alkot, és valamilyen irányban (akár megfogalmazatlanul) mentális várakozásokat alakít ki magában. Ezekhez kapcsolódhatnak a pszichofizikai diszpozíció tényezői: az értelmezés a szöveg befogadásá- nak helyzetétől, a befogadó vagy közönség pihent vs. fáradt állapotától, felkészültségétől vs. készületlenségétől, a szituáció kellemes vs. kellemetlen sajátosságaitól egyaránt függhet. Ezért hathat rák ugyanaz a szöveg erőteljeseb- ben vagy fölszínebben, újszerűen vagy túlságosan meg- szokott módon stb.

A tipológiai bázis a szövegtípusokra és a kommuniká- ciós helyzetek típusaira vonatkozó tudást és feltételezé- seket tartalmazza; az értelmezés centrális bázisa a tudás és a feltevések összes típusát vezérli (ezekből válogat a ti- pológiai bázis alapján az elemző); a lokális bázisok pedig biztosítják a megjelölt két-két összetevő közötti átmenet- et. Az M (modell) összetevő a szignifikáns és a szignifi- kátum indexeivel (Ss és Sm) kiválaszthatja az elemző számára fontos alkotóelemeket, vagy a teljes értelmezés után figyelmen kívül hagyhatja a kevésbé relevánsakat.¹¹

Az értelmező törekedhet az alkotóra/alkotásra nézve releváns információkra (ismeretekre és hiedelmekre egyaránt), megpróbálhatja rekonstruálni az adott jelölő

A szövegek
mint komplex
jelek
szemiotikai
összetevői



¹⁰ Uo., 91.

¹¹ Uo., 106.

oldalra jellemző ismereteket és hiedelmeket (ugyanazon szerző és más szerzők alkotásaiból is). Ez az interpretáció nevezhető professzionista megközelítésnek. A privát értelmezés elvégezhető preparatív gyakorlatok előzetes végrehajtásával; ezekkel foglalkoznak a kreatív-produktív és a kaleidoszkópgyakorlatok.¹²

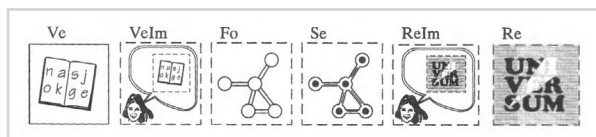
A kis herceg mint multimediális szöveg

Az elméletekkel szemben támasztott követelmények egyike az, hogy a szerző legyen képes eredményeinek minél világosabb szemléltetésére (prezentálására). Ez a szemléltetés annál sikeresebb, minél pontosabban képviseli az elmélet lényegét; annál könnyebben fogadtatja el magát, minél közérthetőbb; annál hitelesebb, minél hatékonyabban tud érvelni a saját maga által választott megközelítés gyakorlatban is igazolható előnyei mellett.

A kézenfekvő példa Antoine de Saint-Exupéry *A kis herceg* című szövege: 1996-ban, Szegeden olyan, összetett tematikájú konferencia foglalkozott vele, amelynek elemei voltak a különböző tudományterületek és sokoldalú továbbgondolások:¹³ filozófia, pszichológia, kommunikációelmélet, retorika, fordításelmélet, megzenésítés, musical, grafikai ábrázolás, szövegillusztrációk, tűzzománc, színházi előadás, bábszínházi feldolgozás, tankönyvi felhasználás, stilisztika, szöveglogika, tarot-kártya jóslatai stb.

Az értelmező interpretációt előkészítő (preparatív) gyakorlatok

Az értelmező interpretációt előkészítő (preparatív) gyakorlatok az egyéni (privát) értelmezések létrehozására szolgálnak, ezek érdeklődést keltenek a résztvevőkben a szövegek iránt, s egyben a gyakorlat vezetőjét indirekt módon informálják a résztvevők tudásának, feltételezéseinek, hiedelmeinek és elvárásainak másként meg nem ismerhető működéséről. Petőfi a mottóban jelzett augustinusi jelfelfogás mellett¹⁴ szemléltetésül kiemelte azokat a piktogramokat, amelyek korábban a Benkes Zsuzsával közösen jegyzett, didaktikai célú kötetekben és tanulmányokban váltak ismertté.



A Petőfi-táblázat¹⁵ szemléletesen érzékelteti: a létrehozó, kiválasztó és variáló típusú gyakorlatok egy-egy összetevőt állíthatnak a középpontba, s egyidejűleg több összetevőt is érinthetnek. Az intertextualitás, azaz a szövegrokonság összetevői a tipizálás szempontjából relevánsak.

Ve	VeIm	Fo	Se	ReIm	Re
A szöveg mint komplex jel összetevői	Kreatív-produktív (manipulált szövegfelépítést ALAKÍTÓ) gyakorlatok Műveletek ismeretlen eredeti szöveg átalakított/átrendezett/hiányossá tett stb. változatával		Kaleidoszkóp (eredeti szövegfelépítést ÁTALAKÍTÓ) gyakorlatok Műveletek ismert szöveg eredeti felépítésének átalakításával/átrendezésével/kiegészítésével stb.		
Annak vizsgálata érdekében, hogy a jelzett műveletek elvégzésének eredményeként az adott szöveghez rendelhető architektonikákban (elsősorban jelentésben) mi változik.					
	LÉTREHOZÓ (⇒)	KIVÁLASZTÓ (±)	VARIÁLÓ (●)		
Ve VeIm	Egy adott vehikulum lexikai anyaga (szó-, szókapcsolat-, illetve szövegmondatlánc) <i>különböző vizuális megjelenési formá(k)ba</i> való el-, illetve átrendezése a központosítás és a szövegösszetevők sorrendjének érintetlenül hagyása mellett.				
Fo	Egy adott vehikulum lexikai anyagának az eredetitől eltérő szövegmondat-tagolása/-tagoltatása a szövegmondatok eredeti sorrendjének megtartása mellett, illetve bizonyos szövegmondatok (vagy valamennyi szövegmondat) összetevőinek <i>különböző</i> sorrendekbe való el-, illetve átrendezése.				
Se	Egy adott vehikulum lexikai anyagában szóalakok kicserélése/kicseréltetése más szóalakokkal, szuffixumok kicserélése/kicseréltetése más szuffixumokkal.				
ReIm Re	Egy adott vehikulum lexikai anyagában makroegységek sorrendjének felcserélése/felcseréltetése, különösen a harmadfokú makroegységekkel kezdve, illetve kezdő vagy befejező szövegösszetevők helyettesítése/helyettesítettetése más szövegösszetevőkkel.				
Egyidejűleg több összetevőt érintő	Egy adott vehikulum lexikai anyagán több művelet egyidejű elvégzése/elvégzetetése.				
Szövegrokonság alapját képezni tudó összetevőt érintő	Egy adott vehikulum formai felépítése és/vagy lexikai anyaga olyan elemeivel kapcsolatos műveletek elvégzetetése, amelyek egyértelműen vagy rejtetten szövegrokonság értelmezésének alapjául szolgál(hat)nak.				

A Petőfi-szemlélet alkalmazásában a) megváltoztatott elemzendő szöveggel dolgozik a résztvevő, vagy b) az eredeti szövegen hajt végre vizsgálatokat. Az a) esetben kreatív-produktív, a b) esetben kaleidoszkópgyakorlatok végezhetők. A kreatív-produktív megközelítésben a megváltoztatott textus alapján a gyakorlat résztvevője megalkotja, létrehozza, kreálja a maga ízlése, tapasztalatai,

A preparatív kreatív gyakorlatok típusai

¹² Uo., 108.

¹³ Lásd a *Szemiotikai Szövegten* 10. és 11. kötetének anyagát. (*A kis herceg* európai kiadásának éve: 1946.)

¹⁴ PETŐFI S.: i. m. (2004), 5.

¹⁵ Uo., 108.

elképzelései szerinti szöveget. A kaleidoszkópgyakorlatokban a szerző által létrehozott szövegen az elemző hajt végre változtatásokat. Mindkét esetben az a legfontosabb, hogy a résztvevők elemezzék a változtatások következményeit.

Mindkét típusú elemzés kiemelkedő didaktikai előnye abban fogalmazható meg, hogy az elemző a maga szerkesztő, ötletkereső, kreáló, produktív tevékenysége révén részesévé válik az eljárásnak, alkotótársává lesz a szerzőnek: maga is (valamilyen mértékben) alkotói, szerzői műveleteket végez. Ennek köszönhető az adott szövegelemző gyakorlatok rendkívüli népszerűsége. Az a vélemény pedig könnyen cáfolható, hogy a művészi szöveget sérti, károsan befolyásolja, ha a fentebb említett szövegyakorlatokban megváltoztatják az eredeti részleteket, sorrendet stb.¹⁶

Az elemzés gyakorlati megvalósításához a teljesség igénye nélkül említjük egyrészt a Benkes Zsuzsával közösen írt didaktikai feldolgozásokat,¹⁷ másrészt társszerzőkkel a szegedi Petőfi-konferenciák köteteit,¹⁸ a *Szemiotikai Szövegtan* tanulmányait,¹⁹ a *Magyar Műhely* tanulmányait,²⁰ az Akadémiai Kiadónál megjelentetett monográfiát,²¹ a Tinta Könyvkiadó analitikus-kreatív és kreatív-produktív gyakorlatait,²² az akadémiai székhelyen²³ publikált elemzéseket.

Multimediális szövegek vs. multimediális kommunikátumok

A multimediális szövegek/multimediális kommunikátumok megkülönböztetése²⁴ azon alapszik, hogy van-e szerepe a (legtágabb értelemben vett) szövegben a verbális elemeknek (multimediális szövegek) vagy nincsen (multimediális kommunikátumok). Jelentős megfontolások szerepelnek e körből a *Szemiotikai Szövegtan* 7. kötetében,²⁵ a Benkes Zsuzsával közösen írt didaktikai feldolgozásban,²⁶ a Dobi Edit szerkesztette kötetben²⁷ stb.

Feltűnő vonása Petőfi S. Jánosnak (matematikusként) a rendszeres és módszeres gondolkodásmód, amellyel következetesen vesz számba és vizsgál meg minden releváns tényezőt, a szövegalkotó tényezők viszonyait, rendszerét és használatukat. Ha pedig a szövegjelentésben valamilyen releváns szövegszervező tényezőt, minden egyes szempontot érvényesíteni kíván, ez az igénye magától értetődően vezet el a nem nyelvi tényezők figyelembevételéhez: például a zenei nyelv, a grafikai nyelv, a táncnyelv rendszerszerű és használatközpontú megközelítéséhez.

A szöveg összetett természete írja elő a kutató számára, hogy az értelmezendő komponenseket összetett jelenségként, a verbális és nonverbális jelrendszerek kölcsönhatásaként fogja fel: a feldolgozásban pedig így moduláris elemzésre van szükség (az alkotótényezők és szintjeik szerint), vagy pedig a szöveg egészének jelentéséből (holisztikusan, mintegy színházi rendezőként) elemezze az egyes konstituensek (alkotótényezők) mint építőelemek rész-szerepeit.

A multimediális kommunikátumok lehetséges tipologizálását Andrea Garbuglia osztályozására alapozva ismerteti Petőfi.²⁸ Ebben az osztályozásban a statikus/dinamikus médiumok elkülönítése az alap: a statikusak befogadásában nem játszik szerepet az idő, a dinamikusak befogadása időben lejátszódó folyamat (például a zenei médium). A statikusak folyamatokká konvertálандók (ezek partitúrák/nem partitúrák) vagy nem konvertálандók folyamatokká. A dinamikus médiumok szükségképpen dinamikusak (megszóllaltatandók/nem megszóllaltatandók) vagy nem szükségképpen dinamikusak. A diagram központi szereplője az „Int” szimbólum, az interpretátoré: ez lehet egyetlen személy, lehet személyek csoportja, például az egész zenekar, a karmesterrel együtt. Értelemszerűen az ábrán partitúrák és megszóllaltatandók elemekre utal az „Int” szimbólum: a partitúrák megszóllaltathatók, ugyanakkor a partitúra lényegében határozza meg a megszóllaltatást.

¹⁶ Hans Magnus ENZENSBERGER gondolatát vállalja a címében is BENKES Zsuzsa – PETŐFI S. János: *A vízjel nem tűnik el olyan könnyen. Versek megformáltságának megközelítése kreatív gyakorlatokkal*. Bp., Tinta, 2006

¹⁷ PETŐFI S. János – BENKES Zsuzsa: *A szöveg megközelítései. Kérdések – válaszok. Bevezetés a szemiotikai szövegtanba*. Bp., Iskolakultúra, 1998; Uók: *A multimediális szöveg megközelítései. Kérdések – válaszok*. Bp., Iskolakultúra, 2002

¹⁸ PETŐFI S. János – BÁCSI János – BENKES Zsuzsa – VASS László: *Elkallódní megkerülni. Versek kreatív megközelítése szövegtani keretben*. Veszprém, OTTV, 1992; PETŐFI S. János – BÁCSI János – BENKES Zsuzsa – VASS László: *Szövegtan és verselemzés*. Bp., PSZMP, 1993; PETŐFI S. János – BÁCSI János – BÉKÉSI Imre – BENKES Zsuzsa – VASS László: *Szövegtan és prózaelemzés. A rövidpróza kreatív-produktív megközelítéséhez*. Bp., Trezor, 1994

¹⁹ *Szemiotikai Szövegtan* (1990, 1992, 1994, 1997, 1998), összefoglalóan: 2008.

²⁰ PETŐFI S. János: *A jelentés értelmezéséről és vizsgálatáról. A mondat-szemiotikától a szöveg-szemiotikáig. Tanulmányok*. Párizs, Bécs, Budapest, Magyar Műhely, 1994

²¹ Lásd az 1. jegyzetet.

²² BENKES – PETŐFI S.: i. m. (2006)

²³ PETŐFI S.: i. m. (2014)

²⁴ PETŐFI S.: i. m. (2004), 121–125.

²⁵ Ez a „multimediális” kötet, 1994

²⁶ Lásd a 2002-ben kiadott *Iskolakultúra*-kötetet (*A multimediális szöveg megközelítései*).

²⁷ PETŐFI S. János: *A szemiotikai textológia mint integratív szövegtani diszciplína megalkotása felé*. Szerk. DOBI Edit, Debrecen, Egyetemi Kiadó, 2013

²⁸ PETŐFI S.: i. m. (2004), 122–145.

1. G – H – G – D → B – B – F – D
G-dúr B-dúr
2. A – D – A – F → A – Fis – D – A
d-moll D-dúr
3. G/D – G – H – D → G/D – G – H – D
G-dúr G-dúr
4. G/D – G – B – D → B/F – Asz – B – D
g-moll Esz-dúr
domináns szeptim
5. G/D – G – H – D → H – H/Fis – Disz – Fis
G-dúr H-dúr

Minden egyes lépés a téd „parancsszót” emeli ki súllyal, az akkord nyugalmának megváltoztatásával is. A negyedik alkalommal, közvetlenül a befejező frázis előtt az Esz-dúr domináns szeptimakkordja emeli ki diszsonanciáját. A zárás fortissimóig növeli, majd piano-pianissimóig csökkenti a hangerőt, és a fermátával is hosszabbítja a fényes dúr akkord kicsengését.

Petőfi S. János pályája elején a debreceni konzervatóriumban dolgozott, s Maceratában a balett néhány típusával foglalkozott. A nyári szegedi kurzuson köszönthettük Jeney Zoltánt,³⁴ ilyen módon a zenei nyelv és alkalmazása is részét képezte tájékozottságának.

C) A tánc multimediális kommunikációjáról

A 2018. februári előadásban a Laban-féle táncnyelv (a tánc kódja) lehetséges leírását említhettem, s szemléltetésül a legrégebbi európai leírás (1588) alapján előadott kardtánc szerepelt.³⁵ Könczei Csilla tanulmánya Rudolf Laban táncírását tekinti legelfogadottabbnak a XX. században;³⁶ a tánc szintaxisának kinagyított vonalrendszert,³⁷ az alap testrész- és ízületjelek³⁸ és az alapirány-jelek ábrájával,³⁹ a tér huszonhét alapirányával.⁴⁰

A szemiotikai textológia művészetelméleti lehetőségeiről

Maga Petőfi S. János így fogalmazta meg a szemiotikai textológia tárgy-cél-módszer követelményrendszerét:

„... intuitíve szövegnek minősíthető (nem szükségképpen csak lexikai verbális elemekből álló) kommunikátumokat tekint kutatása tárgyának...; célja elsősorban elméleti, azaz a kommunikátumok felépítésére és jelentésére vonatkozó ismeretek optimális megismerése és rendszerbe foglalása...; módszerében nemcsak nyelvészeti ismeretekre támaszkodik [...], hanem egyrészt más jelrendszerekre (nem verbális médiumokra), másrészt általában a világra vonatkozó ismeretekre is – de módszere alapulvénnek a maximális mértékű explicitiségre törekvést tartja”.⁴¹

A kutatás tárgyát így határozza meg: „... »multimediális szövegek«-nek olyan produktumokat nevezzük, amelyek felépítésében egynél több médium vesz részt, s azok egyike a verbális médium. A kutatás elsődleges tárgyai számomra/számunkra a multimediális szövegek”.⁴² Tehát nem multimediális szöveg, hanem multimediális kommunikátum a C) pontban említett kardtánc.

A zenei mediális összetevővel rendelkező multimediális szövegeket „hálás témáknak” tartja: „... a zene éppúgy rendelkezik »inszkripciórendszerrel«, mint a verbális szöveg; másrészt azért, mert a zene »grammatikai« metanyelve analóg a verbális szövegek grammatikai metanyelvével; végül pedig azért, mert a zenei mediális komponenssel rendelkező multimediális szövegekben a két mediális komponens egymással párhuzamosan vesz részt a multimediális szöveg felépítésében”.⁴³

A tánc elemzésével kapcsolatban így summázta véleményét Petőfi S. János: „A tánc szemiotikai textológiai megközelítésénél első lépésnek az énekkel együtt előadott népi tánc elemzését tartom, és pedig két okból. Egyrészt azért, mert ezeknek a multimediális szövegeknek az esetében egymással párhuzamosan futó verbális ének/zene és tánc mediális összetevőkkel van dolgunk, másrészt pedig azért, mert mindhárom mediális komponens rendelkezik inszkripciórendszerrel (lásd az énekelt szöveg alfabetikus lejegyzését, az ének/zene konvencionális partitúráját, valamint a tánc Laban-féle táncírással létrehozott partitúráját)”.⁴⁴

Első látásra is megállapítható, hogy a szemiotikai textológia azokban a művészeti ágakban számíthat hatékony

³⁴ Jeney Zoltán 1993 óta volt tagja a MMA-nak, Kossuth-díjas, tanulmányt írt a *Szemiotikai Szövegtan* 7. kötetébe.

³⁵ Előadói: Les Buffons by Tempo del Vento. Korabeli leírását Thoinot ARBEAU adta: *Chorégraphie*, Langres. (A felvételt Kovács Gábor karnagy kollégám szíveségéből mutathattam be.)

³⁶ KÖNCZEI Csilla: *Ötletek a tánc textológiai elemzéséhez = Szemiotikai Szövegtan* 7. Szeged, JGYT, 1994, 51–68.

³⁷ Uo., 54.

³⁸ Uo., 55.

³⁹ Uo., 56.

⁴⁰ Uo., 58.

⁴¹ ANDOR József: *A szövegtan diszciplináris alapkérdéseiről és a szemiotikai textológia státusáról. Elektronikus beszélgetés PETŐFI S. Jánossal 2001-ben = Szöveg az egész világ. Petőfi S. János hetvenedik születésnapjára*. Szerk. ANDOR József, BENKES Zsuzsa, BÓKAY Antal, Bp., Tinta, 2002, 567–597.; Uő: *A szövegtan diszciplináris alapkérdéseiről és a szemiotikai textológia státusáról. Elektronikus beszélgetés PETŐFI S. Jánossal 2001-ben. Szemiotikai Szövegtan* 18. (2007), 54–86. Az Andor József (2002) kommentált szövege, a lapszámok a 2007-es kiadásból, 2007, 64.

⁴² ANDOR: i. m. (2007), 75–76.

⁴³ Uo., 76.

⁴⁴ Uo., 78.

alkalmazásra, amelyeknek kiemelkedő sajátossága az időbeli rákövetkezés szcenárióelvű (forgatókönyv típusú) befogadása. Ekkor a vizsgálatot végző személy egymás után ismeri meg a szöveg elemeit (szokásos módon a címmel kezdve, és a befejező írással végezve). Jelentősnek mondható témánk szempontjából a művészeti alkotásoknak az a sajátossága: milyen a viszonya az előadáshoz, a hangoztatáshoz.

Mi befolyásolhatja a Petőfi-megközelítés hatékonyságát a művészeti alkotások elemzésében, az ezekből adódó lehetséges általánosítások megfogalmazásában? Ha a kutató követi Petőfi S. János modelljének kontextuális/szisztemikus/kontextuális elrendezés tagolását az értelmezés leírásában, és ehhez társítja a szemléletben hangsúlyozott szakmai kompetenciát; ha a megfelelő flexibilitást alkalmazza, és az előadónak meghagyja az improvizáció lehetséges mértékét...

A fentebb idézett interjúban így összegez Petőfi: „... a szemiotikai textológia elméleti kerete olyanná formálható, hogy abban a legkülönfélébb multimediális szövegek szemiotikai megközelítése végrehajtható legyen”.⁴⁵ Petőfi akadémiai székfoglalója ennek a megállapításnak szemléletes példája.

Jubileum és búcsú

2011-ben külföldi és magyar kutatók tisztelegtek Petőfi S. János kutatói életművének előtt.⁴⁶ Lásd például Hölker és Marelló kötetének anyagát, Kertész András folyóiratának külön fejezetét, a Dobi Edit szerkesztette jubileumi szövegeket, Luciano Vitacolonna válogatását stb.

Szinte napra pontosan öt évvel az említett előadás előtt, 2013. február 10-én hunyt el Petőfi S. János. A nekrológok közül Békési Imre, Tolcsvai Nagy Gábor anyagára hivatkozom.⁴⁷ Luigi Lacché rektor (Maceratai Egyetem) többek között ezt írta 2013. február 13-án: „Sokan vannak, akik szerették és szeretik Petőfi tanár urat. Voltak, akik a TeSWeST-ként ismert teória megalkotásában dolgoztak vele együtt. Mások csak személyesen lehettek jelen az óráin. De mindannyian érezték, különösen szerencsések: nemcsak a magas tudományos színvonalat jelentő tartalom miatt, hanem a szokatlan és nagyon intenzív mód miatt is, amellyel a témáit előadta”.⁴⁸

Weöres Sándor írta Osvátról: „Telefonon beszéltem vele. / A hangját majd akkor temetik, / amikor engem”.⁴⁹ Petőfi S. János emlékét azok őrzik meg a leghívebben, akik az általa elkezdett úton haladnak – tovább, vele is.⁵⁰

⁴⁵ Uo., 79. A holista és a moduláris megközelítés különbségeiről lásd KERTÉSZ András: *Textológia és tudományelmélet = Szemiotikai Szövegtag* 5. Szeged, JGYTE, 1992, 139–144.

⁴⁶ *Dimensionen der Analyse von Texten und Diskursen. Festschrift für János Sándor Petőfi zum achtzigsten Geburtstag.* Hg. HÖLKER, Klaus, MARELLO, Carla, Münster, Berlin, London, LIT Verlag, 2011; *Sprachtheorie und germanistische Linguistik. Supplement 1.* Hg. KERTÉSZ András, Münster, Nodus Publikationen, 2011; *A szövegösszefüggés elméleti és gyakorlati megközelítési módjai. Petőfi Sándor János 80. születésnapjára.* Szerk. DOBI Edit, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011; PETŐFI János S.: *Per una teoria semiotica integrata*

del testo. Dalla TeSWeST alla testologia semiotica. Szerk. VITACOLONNA, Luciano, Lanciana, Carabba, 2011

⁴⁷ BÉKÉSI Imre: *Otthontól hazáig. Petőfi Sándor János (1931–2013)* = *Magyar Nyelv*, 2013, 2. sz., 212–224.; TOLCSVAI NAGY Gábor: *Petőfi S. János emlékére = Magyar Nyelvőr*, 2013, 2. sz., 230–234.

⁴⁸ Fordította SZÉNÁSI Ferenc.

⁴⁹ WEÖRES Sándor: *Egybegyűjtött írások I–III.* Szerk. STEINERT Ágota, Bp., Argumentum, 2003, I., 85. A szerkesztő 1933-ra datálja a szöveget.

⁵⁰ A szerző ezúton mond köszönetet Andor Józsefnek hasznos tanácsaiért.

Értekezés a modernségről: II. A tisztaság törvényei¹

Ezt a komolyabb modernséget is könyvesboltban fedeztem föl persze, Győzőnél, a Vilmos császár úton, láttam meg egy asztalon a *Dokumentum* addig megjelent, feltűnő külsejű öt számát. Némelyiknek a fedelén piros, fekete, narancssárga kockák, sávok, hasábok, váratlan elrendezésben – akkor még nem tudtam, hogy ezek konstruktivista minták. Az egyik ilyen kék-fehér-fekete alakzatban egy férfi alak kissé kifecamított rajza, de a fej helyére fénykép van beleillesztve, ugyancsak férfiarc, fátermőderrel és csokornyakkendővel; a láb is térden alul fényképben folytatódik, furcsa helyzetben feszülő meztelen lábszárral az egyik, a másik aránytalan nagyságú, de a rajzba ügyesen beleszerkesztett, ugyancsak meztelen talppal, amelyre egy ujj oktatólag rámutat. Egy másik címlap falanszter-szerű épülettömböket ábrázol, ismét másik egyszerűen egy repülőgépet – szóval a modern élet és művészet izgalmas jelzései és jelképei ott voltak már a lap fedelén, valamint a lap megjelölésében is: Művészeti és társadalmi beszámoló. Ez a szöveg olvasható volt németül is, franciául is, továbbá rajta volt természetesen a szerkesztő neve: Kassák Lajos.

Éppen ezért bizalmatlanul lapoztam bele a *Dokumentumba*: az eddigiek után semmi jót nem vártam a „futurista” dolgoktól. A *futurista* szót azért tettem idézőjelbe, mert a közönség, valamint a beavatatlan irodalmi világ ezzel a szóval jelölte az összes modern irányzatot, az expresszionistákat, a kubistákat, a dadaistákat, a szürrealistákat, konstruktivistákat és valamennyi közjátékukat és oldal-águkat – valahogy olyasféle elnagyolt gyűjtőfogalom volt ez, mint nálunk manapság az „absztrakt”. És visszatekintve, különösen a mai európai modern művészetek felől, annyiban mindenesetre találó volt ez a sommás általánosítás, hogy ha volt valami közös ezekben az irányzatokban, úgy a *futurista* szó töve, a *jövő*, amely ott volt mindnek a mélyén, még a legkevésbé handabandázókban is, ha másképp nem, hát annyiban, hogy bizakodtak a jövőben, és ez lényeges eleme volt művészetüknek, gondolkodásuknak, törekvésüknek. De akkor persze nagyon rossz néven vették, ha felcserélték őket egymással, s különösen a *futurista* jelzót nehezményezték, mert ezt

a kezdetleges és hebrencs irányt akkor már minden avantgardista megvetette – nemsokára én is megsértődtem, valahányszor lefuturistáztak. De egyelőre még én sem tudtam különbséget tenni, és én is annak tartottam Kassákot, aminek emlegették: futuristának.

Rögtön, amint belenéztem, a lap olyan meglepetéseket kínált, amilyeneket a futurizmustól várni lehetett, már csak a közlemények alakjában, a betűk legkülönbözőbb nagyságában, vastagságában, sőt színében is – volt cikk, amelyet a címlapra nyomtattak rá, egy piros meg egy fehér négyzetre, két különböző irányú hasábban. A versek külalakja is meglepő volt...

[...]

Mert természetesen a versekre voltam legkíváncsibb a *Dokumentumban*, azok közt is Kassákéira. Ő már címet sem adott, csak számozta a verseit. A hetvenesre nyitottam rá, ez volt az első sora: „A virágnak agyara van a felhőnek zöld kecskeszakáll minden a te szemeidtől függ és attól az acélcilindertől ami a domboldalon ketyeg.” Nagyon tetszett. Hiszen ez is mulatságos volt, röhgötték is azok, akik semmiképpen sem akarták bevenni, és hát mosolyogni akkor is kellett rajta, ha szerette az ember. De közben igazi versvarázslat volt, gyerekkori elképzelésem a költészetről, az, amelyik kiegészítette Petőfi közvetlen, magától értetődő forradalmiságát. De mivel a *Punalua* bizalmatlanná tett, újra meg újra elolvastam a homályos könyvkereskedésben, nem törődve Győző bácsi szigorú és gyanakvó tekintetével: hátha meg lehet érteni, hátha itt is előbújik a szokatlan forma mögül a szokványos tartalom. De nem, ennek a számozott versnek a tartalmát nem lehetett „értelmes” szavakra lefordítani, amit mondott, nem lehetett volna egyszerűbben elmondani. És anélkül, hogy a forradalom utalásaival, helyettesítéseivel, jelképeivel játszott volna, ezek a sorok, akkori érzékelésben világosan vallottak költőjük pártállásáról, bár pontos értelmüket, természetesen, ugyancsak nem tudtam volna megmagyarázni...

[...]

Az alatta következő, a 71, még jobban megerősített ebben a hiedelmemben. Első sorát – „A mellékucskákból

¹ VAS István: *Értekezés a modernségről: II. A tisztaság törvényei* = Uő: *Nehéz szerelem I–II.* Bp., Szépirodalmi, 1983, I., 190–201.

jöttem 11 barátommal földik voltunk s virzsínia szívtartunk hazai szokásból” – könnyen meg lehetett érteni, s minden további sora is olyan, nem is értelmet, nem is érzelmet, hanem valamilyen közönséges és prózai cselekvést írt le, amely önmagában érthetőbb és közvetlenebb volt bármely nyugatos költő bármelyik soránál, és mégis, valamennyi együtt olyan tárgyias és önmagában zárt egésszé állt össze, amit megint csak nem lehetett semmilyen más tartalommal vagy magyarázattal lefordítani. S bár akkor még nem tudhattam, hogy ez az első sor, a mellékutca-ból kiforduló tizenkét földivel, vékony szivarral a szájukban, milyen élettapasztalatra vall; ez is, meg az egész vers férfiasan kemény életérzése, ha nem is a forradalommal egyértelmű, de már szinte a forradalmon túl levő, proletár szilárdságot sugallt.

Ezeknek a verseknek, hogy úgy mondjam, versszerűségével is rögtön kibékültem. Nyilvánvalóan nem volt bennük semmi versmérték, a négerék tamtamját sem akarták felidézni, mégis, szemmel olvasva is, megvolt a belső, prózával össze nem téveszthető tagolásuk, a gondolat és kép diktálta ritmus, nem idegen a Whitmanétól, s ha nem is volt ez a whitmani vers felszabadult és egyben biblikus hömpölygése, volt helyette keményebb összefogottsága. Szóval, szabadvers volt, a szó szép és szoros értelmében, a maga újszerű, csöppet sem gépies, de nem is lompos ütemével, amelyen nemsokára már felismertem a kassáki öntést is, a tagolásban is megnyilvánuló groteszkséget, s azt a határozottságot, amely a kellő pillanatban a prózai elemeket is pátosszá tudta fölemelni.

Jó félórát is eltölthettem ezzel a két verssel, egyik lábamról a másikra állva, míg végül elhatároztam, hogy mind az öt számot megveszem. Nehéz elhatározás volt, emlékszem, hét pengőt fizettem értük, tehát majdnem egy egész havi könyvpénzemet. Otthon persze rögtön nekiültem, rendszeresen végigolvasni. Beköszöntő cikke a *Nyugat* húszéves jubileumára íródott, s aláírták, Kassák vezetésével, Déry Tibor, Illyés Gyula, Nádass József és Németh Andor. Ahhoz képest, ahogy akkoriban a „fiatalok”, az újak írtak a *Nyugatról*, ez igazán mérsékelt hang volt. Mindössze annyit állapított meg, hogy a *Nyugat* kiöregedett, elmeszesedett, de elismerte, hogy még mindig él. Inkább azokat a fiatalokat marasztalta el, akik a *Nyugat* sáncai mögött kezdték meg pályájukat – ma már tudom, hogy elsősorban Szabó Lőrincet, Sárközit, Fenyő Lászlót illethette ez a szemrehányás.

Ez után a proklamáció után a lap tulajdonképpeni anyagát Nádass József versei vezették be. Nádassnak, mint később kiderült, nem a költészet volt igazi területe, mégis, első sorában sikerült valamit megfogalmaznia az új költészet lényegéből: „Az álom világossága követ az álom világossága.” Pontosabban, a szürrealizmus lényegéhez tartozott hozzá ez az „álom világossága”, és hát a *Doku-*

mentum költői, ahogy hamarosan tájékozódtam, mind a szürrealizmushoz kapcsolódtak. Részben azonban már túl is voltak rajta. Költészetük mineműségéről nemcsak verseik vallottak, de néhány cikk is, amelyik elméletileg igyekezett meghatározni az új líra mivoltát. Nemcsak magyarok cikkei, hanem többek között Reverdy is, aki mondott olyat is, ami nekem tetszett. Például ezt: „A líraiság nem megzavarodás, nem mámorállapot, amit egy dal zúgása idéz elő. Nem felületes széltozás és nem kódos ár, mely a hallgatót magával ragadja, és elveszíteti alatta a szilárd talajt.” Ezt a megvetést, visszaemlékezve a *Haladás* körül gőzölgő rajongásra meg a *Punaluára*, csak helyeselni tudtam. De azért már akkor sem voltam benne egészen bizonyos, ugyanazt mondja-e Reverdy, amit én értek belőle. Az új költészet személytelensége ellen már berzenkedtem, bár ez eléggé homályosan volt megfogalmazva Reverdy cikkében. Általában, úgy vettem észre, a franciák és a németek, ha csak beszéltek is az új művészetről, kötelezőnek érezték a hétköznapiatlan és nehezen követhető mondatokat. Egyikük például így fejezte be cikkét: „Be kell helyettesíteni az egyének szerepét az élethatalmak rendbeszedett erőinek uralmával.” Az ilyen felligősség már akkor is bosszantott. Hogy a művészet túllépi az érthetőség határait, azt rendben levőnek találtam. De nem láttam be, miért ne lehessen értelmes és civilizált emberek módján beszélni róla.

A magyarok határozottabban fogalmaztak, úgyszólván reálisabban az irreálisról, józanabbul a józan ész ellen. Legkategorikusabban Déry mondta meg a véleményét: „Az új versben nincs szimbólum, nincs rejtett értelem” – jelentette ki, mert hiszen: „A költő a vers összes elemeit saját magából veszi. Minthogy nem másolja a külvilágot, minthogy nincs közölnivalója, alkotására nem érvényes a külvilág értelmi feldolgozásának rendje, a racionális logika.” De mindez összefoglalható cikke első két mondatában: „Az új vers önálló életet él. Nem utánozza, hanem folytatja a természetet.” Egyébként Illyés is ugyanezt célozott egy versében: „A költő nem énekel az esőről. Esőt csinál.”

Rögtön felfogtam persze, micsoda forradalom ez: magának a költészetnek a forradalmasítása, s amikor az egyik Kassák-versben ezt olvastam: „én a tisztaság törvényeit keresem”, én ennek a forradalomnak törvényeire értettem, amelyekben benne foglaltatik persze a valóságos forradalom vágya, reménye, követelése is, mert mi mást akart volna Kassák mondani, amikor azt írta: „kibontott zászlók hívják közelebb életem”, vagy: „vasat tettem a tűzbe kovácsoltam később négyszer megolajoztam és eleven gép lett belőle”, ami nekem egyképpen jelentette az új verset meg az új társadalmat – erről egyébként elég sok szó esett a *Dokumentumban* – és különösen kedves vesszorom volt, pedig akkor még nem tudtam, hogy ez

nem csupán kép és képzettársítás, hanem valóságos élmény és emlék is, mivel Kassák valaha vasmunkás volt. És ugyanezt a vágyat és reményt és követelést fiatalosabban és lendületesebben szőtte bele költészetébe Illyés, akinek verseiben akkor még nem sok nyoma volt paraszti eredetének és világának, inkább a párizsi és pesti külvárosok ipari és munkás környezetének, s aki így fejezte be egyik versét: „zokogó gépfegyverek gyors ütemére fogom a bosszú sűrű dalát dalolni tinektek.”

S amikor egy év múlva ezt a mondatot olvastam: „A filozófusok idáig különbözőképpen magyarázták a világot, a feladat azonban, megváltoztatni a világot” – ami persze, mint a legtöbb Marx-idézet sokkal villogóbb németül: „*Die Philosophen haben die Welt bisher verschieden interpretiert, es kommt aber darauf an, sie zu verändern*” – úgy véltem, Marx is a szürrealizmust igazolja ezzel, mert hiszen mi mást tehet a költő, ha marxista akar lenni, mint hogy megváltoztatja a versben a világot? És az is természetes, hogy amikor, ismét egy év múlva, megtudtam, hogy a költészetnek, mint felépítménynek, szerepe nem egy új, valóságfölötti valóság megteremtése, hanem az alap, a valóság, sőt a termelési viszonyok tükrözése – némi csalódást éreztem.

De azért már most, a *Dokumentum* olvasásakor se csalhattam magamat: ez már nem ugyanaz a Forradalom, amely korai gyerekkoromban egybeolvadt a költészet fogalmával, s amelyet azóta is úgy hordoztam magammal, mint a féllábon kopogó matróz a Kincses Sziget térképét kamaszkorom bűvös könyvében, Stevenson regényében, a Kincses Szigetet, ahová még egyszer el kéne hajózni és elhozni végre a kincset. Bár Illyés a fiatal magyar irodalomról szóló, francia nyelvű cikkét ezzel a mondattal kezdte: „A gépek és idegek forradalmából eredő, új érzékenység következtében, elérkezünk egy új, nemzetközi tudat kialakításához, amely, ha már egyszer kialakult, késlekedés nélkül egynemű, s ugyanakkor feltétlen szabadságú kultúrává fogja átalakítani kedves civilizációnkat, amelyet olyannyira kompromittáltak és oly hasztalan védelmeztek az érzelmes kizsákmányolók” – és ez a kilátás nemcsak lelkesített, de ki is elégitelte mind marxista igényeimet, mind spengleri elképzeléseimet a kultúra és a civilizáció különbségéről; de Illyés nemhiába említette telitalálattal a „gépek és idegek forradalmát”; úgy sejtettem, ez már nem azonos sem a Petőfi, sem a Whitman forradalmával, s hogy civilizációnk átalakítása „egynemű és feltétlen szabadságú kultúrává” – a nemzetközi tudat által – ha egyáltalában forradalom, úgy romantikátlan forradalom. Könnyebben tudtam beletörődni, hogy az új költészet romantikátlan költészet – legalábbis ezt olvastam ki a cikkekből, és Kassák költészete bizonyosan az volt. Épp ezzel az újonnan szerzett tudással Déry verseit – pedig közvetlenebb szenvedélyükkel és érzel-

mességükkel közelebb álltak hozzám – nem mertem fenntartás nélkül elfogadni, mert úgy éreztem, némely romantikus vonásukkal még a múlthoz kapcsolódnak. Németh Andor verseit viszont azért nem mertem az eszemmel is szeretni, mert kételkedését, humorát, intellektualitását nagyon is megértettem – no meg azért sem, mert ő volt az egyetlen költő a *Dokumentumban*, aki olykor rímelt; persze, akkor még nem tudtam, hogy az apollinaire-i verselésmodot ültette át magyarba.

[...]

Németh Andor cikket is írt a *Dokumentumba*, *Kommentár* címen, s most, hogy újra elolvastam, annyi tudományos igényű elemzés meg fentebb stílus halandza után úgy látom, nemigen találnék még egy ilyen ügyesen, érthetően és érdekesen megszerkesztett, s a modern líra lényegét összefoglaló tanulmányt. Németh Andor szkeptikus szellemére jellemző az is, hogy az új költészetnek ezt az apológiáját így kezdte: „Új költészet nincs, mint ahogy évszázadok óta nincs semmiféle költészet, csak irodalom van, intelligens és kevésbé intelligens” – azt persze nem tudtam, hogy benne van ebben Verlaine ellenszenve is az „irodalmias” költészet iránt. Egyébként, más fogalmazásban, az ő felfogása sem tért el Déryétől vagy Reverdyétől: „Az új vers motor. Az a célja, hogy életet robbantson ki magából” – nekem talán a többinél is jobban tetszett ez a meghatározása, melyet a gyöngébbek kedvéért aztán érthetőbben is megmagyarázott: „Az új vers főérdeme, hogy önmagához hasonlít, azaz éppolyan titokzatos, önmagáért való szétszedhetetlen egység, reális és irreális alakulat, mint minden, amit valóságnak nevezünk.” A maga módján fogalmazta meg az új költészet személytelenségének tételét is: „A költőjéről, mint alanyról, nem tudok semmit. A vers nem hivatkozhatik rá vissza. Ez a költészet objektív: a saját erejéből él... A költő nem vezet hozzá közel: a kulcsát eldobta, mielőtt közzéadta, de talán sose volt kulcsa” – azonban ez a szellemes fogalmazás sem tudta ezt az eszményt velem elfogadtatni.

Még nagyobb ellenállásomba ütközött Németh Andor meghatározásainak egy olyan eleme, amely csak nála fordult elő, de amellyel, úgy látszik, csakugyan fontos törekvésre tapintott rá, s amely azóta egyre nyilvánvalóbbá vált a modern művészetben, és engem mindmáig ingerel és viszolyogtat, ha találkozom vele. „A spontán-mágikus szavak emléke” – írta nosztalgiaival, és: „a poézis mint fenomen, mint aktív-mágikus cselekvés letűnt a modern világból”. S a nagyobb nyomaték kedvéért még cikke végén is hangsúlyozta az új költészetről: „talán tényleg visszsegíti a költőt a poézis elfelejtett céljához: a mágiához”. Én akkor még nem ismertem eléggé a költészet történetét, hogy tudjam: a mágia, mint eszmény, logikus folytatása egy útnak, amely a romantikusoktól Verlaine-en át a modernekig vezet. De valami bennem tiltakozott az

ellen, hogy ha már a romantikáról le kell mondanunk, egy még régebbi és még ésszerűtlenebb szellemi állapot vagy magatartás legyen az eszményünk. Én akkoriban szíves-örömezt és minden befolyásolás nélkül is elutasítottam volna azt a nagy európai hagyományt, amely, visszatekintve, a görögöktől és latinoktól a mi nyugatos költőinkig egységes folyamatnak látszott, de csak valami egészen újért, aminek semmi összefüggése az eddigiekkel, nem pedig azért, hogy Petőfi és Baudelaire, Homérosz és Ady helyett a homályos ósköltészetet vagy a primitív törzsek mondókait folytassuk.

Nem mintha nem éreztem volna már akkor is, hogy a vers szépsége és legmélyebb hatása végső soron rejtélyes és megmagyarázhatatlan valami; és azóta is, minél több elméletet, elemzést és tudományos fejtegetést olvasok erről, annál megmagyarázhatatlanabbnak találom. Néha én magam is emlegettem azt a rejtélyes alkímiát, amely a vers vegykonyhájában a közönséges, hétköznapi elemeket – szerencsés esetben – arannyá vagy gyémánttá alakítja át. Később azonban úgy találtam, hogy ez a varázslatos átalakulás azoknak sikerül leginkább, akiknek – mint Horatiusnak vagy Petőfinek, Villonnak vagy Aranynak, Goethének vagy József Attilának – eszükbe sem jut, hogy a kísérlet közben fejükre tegyék a mágusi főveget, sőt, akiknek láthatóan nem is fontos ez a varázslat, inkább az, hogy a maguk, olykor nem is éppen nemes versanyagát minél valódibb alakjában és minél teljesebben fogadtassák el a világgal. De a mágia emlegetését a verssel kapcsolatban már akkor is valahogy tisztességtelennek éreztem: olyasféle szemfényvesztésnek és hókuszpókusznak, amely a modern verset, bár magasabb színvonalon, mégiscsak a Punaluával hozza rokonságba. És talán ezért is szerettem a legjobban a *Dokumentumban* Kassák és Illyés verseit, mert bennük szó sem lehetett ilyen mágikus becsvágyakról.

Ugyanekkor ébredtem rá, ha nem is olyan tudatosan, mint ellenszenvemre a mágikus igényű költészettel szemben, a lap cikkei és versei nyomán egy másik ellentétre, amelyet azóta egyre élesebbnek és fontosabbnak érzek. Röviden szólva, az egyszerűség és a bonyolultság kérdése ez a költészetben. Pontosabban, az egyszerűség és bonyolultság aránya, egyrészt a lírai alapérzésben, vagy közismertebb szóval, a lírai mondanivalóban, másrészt a kifejezőmódban. Engem, a kezdeti, kissé légüres eltökéltség után, többek közt az a szervi szükséglet is hajtott a modern költészet felé, hogy az a lírai alapanyag, mely bennem kifejezésre tört, egyre összetettebbé, többretegűvé vált. Nemcsak azért, mert tudatára ébredtem gondolkodásom és érzéseim kezdődő kettősségének, amelyről néhány fejezettel ezelőtt beszéltem; hanem azért is, mert azt kellett tapasztalnom, hogy gondolataim, könyvélményeim, értelmi kalandjaim, szóval mindaz, amit ké-

sőbb intellektuális élményeknek nevezünk, ugyanolyan elemi, lírai fűtőanyaggá váltak, mint érzéseim, indulataim, érzékeléseim, a magányérzet vagy az elégedetlenség, egy tavaszi kirándulás a hegyekben, vagy egy őszi kószálás a körúton. És az volt az elképzelésem – mindegy, jogosan-e vagy jogtalanul –, hogy ezt a bonyolult és újfajta mondanivalót csak egészen új módon lehet elmondani. De nem azért akartam modern lenni, mert bonyolultan akartam írni. Sőt, az volt a hiedelemem, csak a modern költészet nyújt módot, hogy mindezt viszonylag egyszerűen tudjam elmondani, habár újfajta egyszerűséggel. És később is, amikor már a modernségtől elszakadtam, többnyire az volt a becsvágyam, hogy a lehető legbonyolultabb tartalmat a lehető legegyszerűbb formában tudjam közölni.

Persze, ennek a két elemnek sok más aránya is elképzelhető. Mindig szerettem például az olyan verset, amelyik az egyszerűt egyszerűen adja elő, azaz jól gazdálkodik a kevéssel: de mindig jobban érdekelt az a fajta költészet, amelyik a maga gazdag készleteit nagy képzeleti és értelmi apparátussal hozza forgalomba; a bonyolult tartalom és bonyolult forma összhangjai és diszharmóniái, fűgarendszere és kontrapunktikája, a nehézség, amellyel érdemes megbirkózni, a rejtvény, amely megfejtése után is megőrzi izgalmát, a kihívás, amely felcsigáz és mégsem okoz csalódást. Igazán csak az a költőtípus bosszantott – vagyis jelenidőben kéne mondanom, nemcsak azért, mert ezeket az arányokat és ellentéteket csak később kezdtem tudatosan megfogalmazni, hanem azért is, mert most is, évről évre növekszik bennem ez a viszolygás –, amelyik sokat markol és keveset fog, az a vers, amelynek zsonglőrködése vagy görögtüze, a legjobb esetben formai gazdagsága, rosszabbik esetben a pusztá handabandázása mögött semmit sem találunk, vagy – ami még bosszantóbb – találunk, de olyasmit, amit nem volt érdemes keresnünk, se megtalálnunk; a *tant de bruit pour une omelette*, a sok hűhó semmiért költészete, a fedezetlen lírai infláció. És a mágiára kacsintó költők rendszerint ugyancsak ezzel az aránnyal élnek.

Belelletett egy időbe, amíg rájöttem, mi az, ami legerősebben vonz a költészetben: a szerény gög, mely a gazdagságot puritánul viseli, a gazdagságot, melynek minden kibocsátott kézjegye mögött a felhalmozott tartalékok hitelét tudjuk, az a legmagasabb kegyelem és tudás, amely a reménytelenül bonyolultat boldogító egyszerűséggel mondja el, az a szeretet és végső udvariasság, amely a nehezett könnyűvé tudja tenni. Mire ezt megsejtettem, már azt is tudtam, hogy a költőnek erre a nagylelkűségére az avantgardizmus – vagy ahogy ma mondják némelyek: a modernizmus – kevésbé ad alkalmat; és mégis a *Dokumentum* verseiből sejtettem meg, hogy az egyszerűség és bonyolultság fontos kérdése a költészetnek. Déry és

Illyés ottani verseiben is megállított olykor egy-egy részlet, amelyről az volt az érzésem, hogy a bonyolultság vagy körülményesség kedvéért íródtak úgy, ahogy íródtak. Kassák verseit pedig azért tartottam legtovábbra a folyóiratban, mert nagyon sűrű mondanivalónak viszonylag legegyszerűbb kifejeződését láttam bennük; aminthogy ma is úgy gondolom, hogy annak a korszakának verseiben egy igen eleven és sokrétű élményvilág, és bár egyoldalú, de valódi szellemi mohóság redukálhatatlanul tömör formában jelenik meg.

Egyébként ha most a *Dokumentumot* olvasom, s verseinek nagy része ma is tetszik, és modernségüket ma sem tudom, mint akkor és azóta annyian, merő kóklerségnek tartani; azt is látnom kell, hogy ez részben azért van, mert a jó költők, titkon és valószínűleg akaratlanul, saját esztétikájuk ellenére írtak. Finoman és tehetségesen szegték meg saját törvényeiket: anélkül hogy érthető dolgokat öltöztettek volna érthetetlen formamezbe, mégis verseiket nem csupán az új líra öntörvényűsége fogja össze, hanem végső soron valamilyen emberi jelentés is; és ami jó bennük, az nem szakította meg a teljes összefüggést a valósággal.

[...]

A *Dokumentumnak* nemcsak azért volt viszonylag nagyon jó a versanyaga, mert volt Kassák körül három-négy érdekes költő; s mert akkor, frissen hazatérve az emigrációból, még nem érezte szükségét, hogy szakítson minden önálló tehetségű munkatársával, hanem azért is, mert dilettáns költők versei helyett – ilyen csak elvétve jelent meg a lapban – inkább cikkeket hozott, s nemcsak irodalomról, hanem városrendezésről, a munkaiskoláról, a fordizmusról, az új orosz építészetéről, festészetéről, filmről, az új autóbuszokról, építészetéről, lakásberendezésről, tipográfiáról, testkultúráról, a légiközlekedésről. Wessely László még az öltözködés szociológiájáról is értekezett. Később azt hallottam, éppen e változatos tárgykör is alkalmat adott nézeteltérésre a főmunkatársak és a szerkesztők között, mert a költők egy része állítólag azért visolygott e cikkektől, mert őket nem érdekli „a modern klotet” eszménye. Én azonban azt hiszem, ezek a különféle témájú cikkek érdekesebbek a közepes verseknél, azonkívül jelezték a modern költészet összefüggését az egész modern életformával. Nyilván ezt célozta, a folyóirat hasonlóan változatos fényképein kívül, a képzőművészeti anyag is, köztük az első Picasso-reprodukció, melyet életemben láttam, valamint egy csomó konstruktivista kompozíció, köztük Kassákéi, némely mai festészeti divat ősei, amelyek már akkor azt tanúsították, hogy ez az irányzat az egymástól különbözőség helyett az egymáshoz hasonlítást tekinti művészi értéknek.

Az én számomra különben hozzátartoznak a *Dokumentum* vonzerejéhez Déry Tibor dadaista és szürrealista humorú, bátran maró jegyzetei is, amelyek határozottabbá tették a lap társadalmi állásfoglalását.

[...]

Nemsokára kiderült, hogy a *Dokumentumnak* nem is jelenik meg több száma – érdeklődés hiányában szűnt meg. Ekkor szűrtem le azt a szomorú – és ma is tapasztalható – tanulságot, hogy azok a fiatalok, akik egyáltalában fogékonyak a modernizmus iránt, többnyire inkább az olcsóbb és szélhámosabb jelenségeivel melegednek össze; azok viszont, akik ellenségesen állnak szemben vele, nemcsak a közönség, hanem az úgynevezett szakmabeliek is, nem tesznek különbséget: ugyanazzal az értetlenséggel ítélik meg a szemfényvesztést meg a komoly és tartalmas kísérletet.

De ha visszagondolok, ezeknél a kis körön belüli félreértéseknél és értetlenségeknél nyugtalanítóbb az igazi, a szabályosabb nyárspolgárok viselkedése, amikor az ilyen modern kísérletekkel véletlenül szembekerültek. Nem a röhögésük – az természetes –, inkább a dühük, a támadókedvük – ma sem tudok rá kielégítő magyarázatot. Mitől félnek ilyenkor? Elvégre nem gondolhatták komolyan, hogy ezeket a kísérleteket bárki is rájuk kényszerítheti – hiszen egy életet leélhettek volna anélkül, hogy egyet is elolvasnak a könyveik, egyet is megnéznék a képeik közül. Miért hatott hát olyan kihívóan a puszt tudomásulvétele, hogy vannak ilyen eldugott, szektaszzerű kísérletek? Nyilván nem a formák maguk váltották ki ezt a heves és feltétlen támadókedvet, hiszen annyiszor előfordult, hogy éppen azokat a formákat, amelyek ellen a legdühösebben berzenkedtek, „bevették” egy-két évtized múlva ők maguk, vagy hozzájuk oly hasonló utódaik; bevették, amikor már ezek a megbotránkozató formák, irányzatok, művek maguk is „polgárosultak” és valahogy elpárolgott belőlük a robbanóanyag.

Vagy talán csakugyan az a nyitja, hogy mégiscsak több a művészetben a robbanóanyag, mintsem gyanítani szoktam? És az úgynevezett klasszikusokban csak a megszokás, a szabványosítás, a bebalzsamozás, a lélektelen és vértelen tisztelet közömbösítette ezt a robbanóanyagot? És talán az ilyen kísérletek legfőbb érdeme, hogy kérdésessé teszik, tehát újjáélesztik magát a művészetet? Az a vihar utáni kimosdottság, az a másféle jelentés, amely nyomokban felragyog mindazon, ami már előttük is megvolt? Talán legnagyobb eredményük nem is az a része az újdonságuknak, amely klasszicizálódni képes, hanem az az újdonság, amelyet tőlük kapnak, újra meg újra, a régiek?

Az én későbbi fejlődésem is némileg ezt a lehetőséget igazolja.

MŰVELD ÉS MAGYARÁZD

„De hogyan alakul ki egy kánon, s kik azok,
akik megalkotják?”

SZEMADÁM GYÖRGY

ma
mű

Kánon, trend és „szcena” a képzőművészeti életben

Megvallom: némi malíciával sorolom ezeket az idegen eredetű szavakat, amelyeknek a jelentése némiképp elmosódó. Kedvencem a „szcena”, aminek eredete görög, latin vagy akár francia is lehet. Jelentése színpad, színtér, színházi jelenet, sőt feltűnő vagy botrányos színházi jelenet. Számomra egyébként rejtély, hogy miért is alkalmazzuk ezt a kifejezést a képzőművészeti élet történéseire.

A trend angol eredetű szó, ami irányt, illetve a változások jellemző irányát jelenti.

A kánon szó a görög mérővesszőből eredeztethető, aminek több jelentése is van. Ezek közül a leginkább ismert az, amikor egy énekelhető zeneműben egymás után lépnek be a szólamok. A katolikus egyházban ugyanakkor a szent könyvek jegyzékét, a hiteles szöveget, az egyházra vonatkozó jogszabályokat és a mise fő részét képező úrfelmutatást is így nevezik. A kánon a művészettörténetben a tökéletes arányokra utal, ugyanakkor régebben az iparosok által használt mintát, mintaképet, illetve ezek gyűjteményét is ezzel a szóval jelölték. Általános értelemben pedig a kánon lehet hiteles szöveg, követendő szabály vagy irányadó mérték.

Platón *Az állam* című művében a valóság utánzását, illetve annak csalóka felszínét reprodukáló ember alkotásait a bűvész figyelemre sem méltó mutatványaiként ítélte meg, szemben azzal a törekvéssel, amely a valóság állandóan változó felszíne alatt képes a mértéket – más szóval: a kánont – kitapintani. „A léleknek az a legértékesebb része, amely bízik a mértékben és a számolásban” – szögezte le.

Ezúttal úgy értelmezzük a kánon kifejezést, mint a képzőművészetben megjelenő irányadó mértéket, mércét.

A képzőművészet az első, vonalakat karcoló vagy festő embertől kezdve a szakralitáson alapuló közösségmegtartó erőként funkcionált, s feladata, célja, létezésének értelme nem volt más, mint a kozmikus rendnek, a Mindenség harmonikus egészének, az Isten – vagy nevezzük bárminek is az Egyet – teremtette világ egy kiemelt részletének a felmutatása, mégpedig a Platón által mértéknek nevezett, általánosan elfogadott kánon szerint. Az általunk szépségnek nevezett „járulékos elem” megjelenése a műben már csak a mérték megtartásának következménye volt.

Persze a kánon – pontosabban szólva: a kánonok – igen sokféle szempont alapján fogalmazódhatnak meg.

Például Kínában, az V. század végéről maradt fenn Hszie Ho művészettörténeti munkája, ami összefoglalja az előző évszázadok festészetének esztétikai princípiumait a *Hat Kánon*ban, amíg a szobrászatot ebben az időben – szemben például az íjászattal és a szertartásismerettel – nem is sorolták a művészetek közé.

De hogyan alakul ki egy kánon, s kik azok, akik megalkotják? Érdekes választ kapunk, ha összevetjük az egyik legősibb vizuális művészeti ág kanonizálásának hangsúlyeltolódásait a legfiatalabbával: a képzőművészetét a filmmével.

Mint minden művészetben, a képzőművészetben is, évezredek át, az adott emberi közösség hite és szokásrendszere határozta meg a kánont (a magyar paraszti társadalom kultúrájában ez egészen a XIX–XX. századig így volt), azonban nagyjából a reneszánsztól kezdődően, az úgynevezett grand art megjelenésével, maguk az alkotók alakították a kánont, mint ahogy a film meghatározó tényezője is nemrég még a színész volt. Maga a filmezés csupán arra szolgált, hogy rögzítse a színészi játékot, lásd például a Kabos- vagy a Latabár-filmeket. Idővel aztán a rendezők váltak meghatározó tényezővé, s már Fellini-, Kurosza- vagy éppen Jancsó-filmekről beszéltünk. Ezzel a film végleg művészetté avanszált, s mivel a rendező volt az, aki „belátta az egész pályát”, ő mondhatta meg, hogy kinek hol a helye ezen a pályán, vagy egyáltalán van-e helye ott. Egyszóval: ő volt az, aki a kánont formálta, no meg persze a mögötte álló producerek. A képzőművészet területén egykor ugyanezt a szerepet töltötték be a nagy tekintélyű esztéták, művészettörténészek, művészeti írók, sőt néha publicisták is, és ezzel megváltozott a viszony a művészet és a művészetről szóló beszéd, az interpretáció között, mert utóbbi lett a kánonformálás joga.

A kortárs magyar képzőművészet talán legfontosabb sajátossága a sokszínűség, ám a róla szóló reflexiók szükségszerűen mindig csak egy-egy részletet tudnak kiragadni belőle, valahogy úgy, mint ahogy egy zseblámpa fényköre esik rá egy tárgyakkal telezsúfolt lakás bizonyos részleteire. A kánonformálók, kanonizálók, akik rávilágítanak egy-egy művészre, művészeti irányzatra, mozgalmra vagy jelenségre, néha ki is sajátítják maguknak az általuk „bevilágított” részletet, mintegy revírt jelölve ki maguknak. Magyarul: adott témával kapcsolatos alterna-

tív véleménye más szakembernek nem lehet autentikus. Máig emlékezetes számomra például az a vita, ami Németh Lajos és Mezei Ottó művészettörténészek közt zajlott Csontváry Kosztka Tivadar ügyében, aminek eredménye az lett, hogy a művészettörténészek többsége Mezei Ottót gyakorlatilag „illetéktelen behatolónak” minősítette.

Bizonyos irányzatok, művészek vagy művek mantrázása kánonná válhat, és sokszor magánál a műnél is meghatározóbb tényezővé lesz a róla szóló értelmezés. Erre utalt Tom Wolfe az 1984-ben megjelent *Festett malaszt* című könyvében: „Évekig abban a hitben éltem, hogy – a művészet mezején, ha sehol másutt – akkor hiszem, ha látom. Micsoda rövidlátás! Most végre, 1974. április 28-án megnyíltak szemeim. Nem »akkor hiszem, ha látom«, te pupák, hanem »akkor látom, ha hiszem«! A Modern Művészet irodalmivá lett mindenestül. Festmények és egyéb alkotások csupán a szöveget szemléltetik”.

A kánon formálására természetesen a mindenkori kultúrpolitika is igényt tart, különösen felénk, a volt szocialista blokkban. (Gyengébbek kedvéért: a szocializmus olyan társadalmi forma, amelyben az emberek teljesítményük szerint részesülnek az anyagi javakból, míg ennek fejlettebb formája lesz a kommunizmus, ahol az emberek majd szükségleteik szerint részesülnek ebből.) Némi elégedettséggel szögezhetjük le, hogy ezek a próbálkozások valójában kevés és csak ideig-óráig tartó eredménnyel jártak. Ezzel kapcsolatban fel kell tennünk például azt a kérdést is, hogy az aktuális kánon kialakításában vajon van-e szerepe a művészeti díjaknak, a Munkácsy-, az Érdemes Művész, a Kiváló Művész és a Kossuth-díjnak, valamint a Nemzet Művésze címnek. Elméletileg persze kanonizáló szerepe lenne a képzőművészeknek adományozott díjak rangjának, de ez a valóságban nincs teljesen így, ugyanis teljesen más szemszögből és más értékrend szerint vizsgálja a kortárs képzőművészek tevékenységét a kultúrpolitika, a művészettörténész, a galériás és a képzőművész szakma.

Ehhez tudni kell azt is, hogy a képzőművész munkássága, illetve életművének létrehozása tekintetében olyan, mint a hosszútávúfutó, aki persze szárnyakat is kaphat életútját róva, de el is eshet, és sokan vannak köztük, akik már útközben feladják. Ezért nagyjából mindenki, aki „célba ér”, díjat érdemelhet, jóllehet többnyire olyan életkorban, amikor a kitüntetett ezt már meglehetősen rezignációval fogadja vagy fogadná. (Egy példa: Halmy Miklós festőművész kilencvenéves korában kapott Kossuth-díjat, és soha nem tartozott bele a képzőművészeti kánonba. De itt idézném Donald Sutherlandet is, aki az Oscar-díj átvételkor ezt mondta: „Természetesen ezt a díjat nem érdemeltem meg, de köszvényem is van, és azt sem érdemeltem meg”.)

Mellékes információ, de érdekes adalék mindehhez, hogy két, kortárs képzőművészünk nem csak képletesen nevezhető hosszútávúfutónak, hiszen a gyakorlatban is művelték ezt a sportágat. A nemrég elhunyt Nemes Attila szobrászművész – sportnevén: Atillosz – hatszor teljesítette a Spartathlon két és félszáz kilométerét és tízszer a Budapest Maratont, Csorba Simon festő- és grafikusművész pedig huszonnyolc nap alatt futotta le a Párizs–Budapest távot, majd elfutott a Bajkál-tóig is.

Összegezve a fentieket: a kánon kialakításában gyakorlatilag nem sok szerepet játszanak a képzőművészeti díjak, viszont az gyakori, hogy a kánon involválja, sőt esetleg kényszeríti ki ezeket.

A megmondóemberek és a magángalériák színre lépésével együtt aztán megszületett az úgynevezett kurátorszerep is, ami mögött a kánonformálás tekintetében a képzőművész maga, az állami, szakmai kitüntetésekkel együtt végérvényesen másodhegedűs lett, de nem sok tere maradt a tudományos, szakmai megközelítéseknek és értékeléseknek sem. Igen jellemző momentum, hogy egykor többségében képzőművészek vettek részt azokban a válogató vagy díjosztó zsűrikben, amelyek jó esetben a képzőművészeti terület értékrendjét képviselték és határozták meg, míg az utóbbi időkben már a kurátor válogat egy személyben, s így az ő ízlését, szemléletmódját és értékrendjét ismerhetjük meg egy-egy kiállításon, ami így pusztán illusztrációja a kurátor szellemiségének. „Ki a kurátora?” – ez a kérdés hangzik el elsőként egy fiatal képzőművész szájából, amikor egy kiállításról esik szó, hisz már nem a művek, hanem azok interpretálása lépett az érdeklődés középpontjába.

Nevezhetjük a kurátort akár karmesternek vagy rendezőnek is, legyen bár esztéta, művészettörténész, művészeti író vagy a közfelfogás által elfogadott bármilyen más személy, de szerepe minden esetben ugyanaz: előőrse ő az úgynevezett fejlett országokban már régóta működő galériásnak, akinek kezében az adott mű végül pénzben kifejezhető értékévé válik. Ez a kuratori és galériás rendszer ékes példája annak, hogy miként lehet belső értékrendjét háttérbe szorítva gyarmatosítani magát a képzőművészetet, s miként lehet közbenjárni azért, hogy a szellemi értékeket a „gazdaságkor” (Czakó Gábor találó elnevezése) saját értékrendje szerinti anyagi értékekkel fordítsa le.

A gazdaságkor elsősorban nem a sokszor artikulálatlanul megszólaló művészeknek, hanem az érthetően artikuláló – látványos elméletekben és pénzben fogalmazó – művészeti megmondóembereknek biztosít státuszt, véleménymonopóliumot és a képzőművészeti életben szinte korlátlan hatalmat. Egy idő múlva már ő alakítja a kánont, s ezzel azt is garantálja, hogy a közönség előtt mindig csak a közmegegyezéssel elfogadott nemzetközi

trend által kialakított-kialkudott „szcena” jelenhessék meg, s maguk a művészek is fejet hajtsanak az axiómaként mantrázott kánon előtt.

Míg a képzőművészeti életben lassanként a különböző galériák és vásárok válnak kánonalkotó tényezőkké, addig a filmrendezők tekintélye is leértékelődni látszik, hisz a film létrehozta azt a virtuális világot (*Csillagok háborúja*, *Mátrix*, *A Gyűrűk Ura* stb.), amelyet trükkmesterek, animációs filmesek, illetve számítógépes szakemberek kreáltak, s bár ha gyakorlatilag névtelenül is, de valójában ők lettek a filmek képi világának meghatározói.

Már a XVIII. század végén, illetve a XIX. század elején élt német filozófus, Hegel úgy látta, hogy a művészetnek – szakrális meghatározottságától eltávolodva – meg kell változnia, s csak úgy őrizheti meg (nem társadalmi, hanem szellemi) státuszát, ha önmagára reflektáló, kísérletező-kutató irányt vesz. Ez meg is történt, valamikor a XIX. század második felében. A Hegelnél valamivel több mint száz évvel később született Fülep Lajos művészettörténész mégis azt fogalmazta meg, hogy valami megtorpant a művészet szellemiségében. Ezt a tagadhatatlan veszteséget korunk esztétái, művészettörténészei, művészeti írói és egyéb megmondóemberei azonban jobbra felszabadulásként-megszabadulásként üdvözltek és üdvözlik, s közlik velünk, hogy a művészetben helye van immár a tabusértő kísérleteknek éppúgy, mint a rombolásnak, azaz: a destruktív gesztusoknak is. Ám azt azért ők is jól tudják, hogy a szobatisztaság hiánya csak egy határig tűrhető meg a nagy művészeti vásárok szentélyeiben, mert a mindenható pénz papjai határt szabnak ennek. Itt, a globalizált üzleti világban csak bizonyos, megszabott területeken lehet botrányosnak lenni.

Egyébként meg kell vallanom: fenti szentélyek illemkódexeit eddig nem nagyon ismertem, s csak a közelmúltban, egy szimpózium alkalmával elhangzott előadást hallgatva világosodtam meg arról, hogy mindeddig tévutakon járva közelítettem a képzőművészeti tevékenység globalizációjának magasztos eszméjéhez. Én ugyanis mindmáig úgy hittem, hogy egy képzőművész az állandó szakmai önképzés, a folytonos manuális tevékenység és szellemi koncentráltság révén válik lassan meghatározó szereplőjévé annak a kultúrának, amelyben él, s amelyhez képest elhanyagolható lehet egy-egy, tőlünk távol megrendezett képzőművészeti kirakodóvásár jelentősége. Az említett szimpózium előadója azonban vetítettképes előadásában azt tárta elénk, hogy mindeneke előtt a nemzetközi trendek között kell otthonosan mozogni, ha az ember azt akarja, hogy egy jól menedzselt galéria révén részt vehessen a nagy képzőművészeti vásárokon. Azok pedig a vásárlási listáik révén pontosan meg tudják határozni, hogy ki mennyit ér mint képzőművész, amely árfolyamnak meghatározónak kell lennie a hazai pályán is,

mert különben az elmaradott provincializmus stigmája ragadhat ránk.

Az előadást hallgatva a következő kérdések merültek fel bennem: a már feledni kívánt Karl Marxnak mégis igaza volt? Azaz: a történelmi és ezzel együtt a kulturális változások kizárólagos mozgatórugói a gazdasági tényezők lennének? A képzőművészeti kánont is csupán a pragmatikus kereslet-kínálat törvényein alapuló értékrend határozza meg, s így illusztrációja lehet a hírhedt szlogennek, mely szerint „a lét határozza meg a tudatot”? Ennek tudomásulvételével el kell-e fogadnunk azt is, hogy a képzőművészet eredendően szakrális-transzcendens szellemisége végleg a „gyomor filozófiájának” a fogságába esett?

Ebben a kontextusban az esztéta, a művészettörténész, a művészeti író is már csak mint tanácsadó vagy kibic jelenhet meg a pályán, hiszen immár nem ő, hanem az üzleti eredmény vagy eredménytelenség mondja ki a végső szentenciát.

„Olyan kor ez – írja Földi László, titkosszolgálati szakértő –, amikor a »tőke« már nem megbújik a háttérben és onnan irányítja az általa kiválasztott politikusokat, hanem nyíltan szembesíti a társadalmat azzal az arcátlan pimaszsággal, hogy figyelmen kívül hagyja a politikai kultúra írott és íratlan szabályait. Iskolai tananyaggá erőltetnek olyan fogalmakat, amelyek az embert megpróbálgják eltántorítani minimális erkölcsi értékeitől. A technikai háttérrel segített koncentrált hatalom a Homo sapienst már nyíltan árucikként kezeli, és modellezi falanszteri jövőjét.”

Ugyanez mondható el a képzőművészet területéről is, ahol egyre nyilvánvalóbban mutatkozik meg a kánon kötelezőnek vélt csapásába beálló fiatal művészek munkásságának egyirányú mozgása: a kurrens trendek követése. Itt már nincs szó kvalitásról, stílusról s az ezekről szóló vitákról, mert leegyszerűsödik minden a pénzben kifejezhető érték egyértelmű üzenetére. Ezzel kapcsolatban Heinrich Böll ezeket az emlékezetes sorokat írta le az *Egy bohóc nézetei* című könyvében: „Már rég lemondtam arról, hogy bárkivel pénzről beszéljek vagy művészetről. Ahol ez a kettő összeér, ott sosincs rendben a dolog: a művészetet vagy rosszul fizetik meg, vagy fölösen. Láttam egyszer egy angol vándorcirkuszban egy bohócot, aki szakmailag hússzor, művészileg meg tízszer annyit tudott, mint én, de tíz márkát sem keresett meg esténként: James Ellisnek hívták, már közelítette az ötvenet, aztán hogy meghívtam vacsorára – sonkás rántottát ettünk, salátát meg almapépet –, rosszul lett: tíz éve nem evett ennyit egyszerre. Mióta Jamesszel megismerkedtem, nem beszélek többé pénzről, meg művészetről”.

Ha áttekintjük a fent említett folyamatok által generált trendet, akkor – ezt illusztrálандó – vegyük szemügyre az Európában talán első „helyosztónak” számító Velencei Biennálé 2013-as felhozatalát. Az első dolog, ami szembeötököl: itt hagyományos technikákkal készült, hagyományosan képzőművészeti alkotásoknak nevezhető műtárgyak jóformán egyáltalán nem szerepelnek. A világ legdrágább művésze, az angol Damien Hirst például formalinban tartósított állatokat – cápát, zebrát, hosszában kettéhasított tehenet és borját – állít ki, hatalmas üveg-tartályokban. Róla és társairól, mint az egykori vásári mutatványosok utódairól, azaz a „szcénáról” írtam a *Magyar Nemzet* 2013. augusztus 28-ai számában az alábbi szöveget: „Jonah Goldberg amerikai publicista, *Liberálfasizmus* című könyvében azt fejtegeti, hogy az életünk feletti totális ellenőrzést célzó, progresszívnek mondott eszmarendszerek – a szocializmus, a fasizmus, a náciizmus és a kommunizmus – egyaránt baloldali értékrendet képviselnek, egy töről fakadnak, s táptalajuk is azonos. »Aki valaha is látott diákaktivistát, leleplező újságíró vagy reformpolitikust – írja –, észre fogja venni, milyen fontos szerepet játszik a 'világ újraalkotásának' impulzusában az unalom és a türelmetlenség. Könnyen belátható, hogyan játszott a status quo iránti pusztító és ádáz közöny – az oxigén szerepét a progresszivitás tüze számára, hiszen az unalmasság a kártevés lángjaihoz. Nagyjából úgy, ahogy a romantika teremtette meg a náciizmus megannyi szellemi vonását, a progresszíveket türelmetlenségük és közönyük az 1920-as években arra készítette, hogy a világot az emberi akarat által megformálандó agyagnak tekintsék.«”

E gondolatmenet maradéktalanul érvényes a XX. század elejének képzőművészeti avantgárdjára is, ami pedig máig büszkén tekint ösének minden – önmagát progresszívnek tartó – irányzatot. Közismertsége okán nem hozom fel példaként a XX. század első felében, Olaszországból európai hódító útjára indult, elkötelezetten fasiszta futurizmust, de az már meglepőbb, hogy a dadaizmusnak – ennek a látszólag l'art pour l'art mozgalomnak – is milyen erős, baloldalinak mondható ideológiai töltete volt.

Tristan Tzara az 1918-as *Dada kiáltványában* még csak ezt írta: „A »szeresd felebarátodat« elve álszent. Ismerd meg magadat! Ez legalább elfogadhatóbb utópia, mert van benne valami rosszindulat is. Nincs könyörület”. Richard Huelsenbeck azonban *Az első dadabeszéd Németországban* című opuszában már leszögezte: „Mi a háborút pártoltuk, és a dadaizmus még ma is a háborút pártolja. A dolgoknak meg kell ütközniük, s ez még mindig nem megy távolról sem elég kegyetlenül”. 1920-ban Johannes Baader *Németország nagysága és bukása* című írásában pedig kijelentette: „Pozdorjává fogom zúzni, aki nincs

velem, az ellenem van, a kommunizmus ma a kényszer-gazdálkodásnak az a seprője, amellyel tisztára seprem ezt a világot”. Végül álljon itt egy idézet Kazimir Malevicsztől: „A következőképpen hangzik az én filozófiám: lerombolni minden ötven évnél régebb óta létező várost és falut, a művészet határain kívülre száműzni a természetet, valamint elszakadni a művészetben a szeretet és őszinteség kategóriáitól. Viszont semmiképpen sem szabad elapasztani az emberiség éltető vizét: a háborút”. Valljuk be, döbbenetes mondatok ezek.

Déry Tibor, 1921-es *Dadaizmus* című írásában így próbál mentségeket keresni e minden ellenkező híreszteléssel szemben radikális irányzat számára: „Ne felejtjük el, hogy dada nem politika, nem művészet, nem filozófia és nem társadalmi mozgalom, dada: mozdulatlanság, egy lelkiállapot, melyet a bomlott idők, a kor halotti maszkjának szörnyű látványa idézett elő, fiatal s tragikusan koravén lett emberekben”. Véleményem szerint azonban a dadaistáktól mi sem állt távolabb, mint a „koravénység”. Ellenkezőleg! Én inkább éretlenségről és a Jonah Goldberg által meghatározónak tekintett motivációról – az unalomról és a türelmetlenségről – beszélnék. Ez pedig mára oda vezetett, hogy a modern képzőművészet végképp elveszíteni látszik a kapcsolatát úgy az anyaggal, mint a transzcendenssel, s az egy-ség felmutatása – vagy legalább keresése – helyébe a másság kultusza (Hamvas Bélánál a Sátán neve: „a Másik”), az igazság helyébe az érdekes, a szépség helyébe pedig a különös lépett. A „szcéná” alakulását pedig csak a minden addigitól való látványos különbözés kényszere hajszolja egyre messzebb attól, amit egykor képzőművészetnek hittünk. Az utóbbi évtizedekben tapasztalhattuk, hogy jószerivel már két, egymást követő generáció sem ugyanazt érti képzőművészeti alkotás alatt, s – minden ellenkező híresztelés ellenére – ezt elsősorban nem az új médiumok megjelenése involválta, hanem az a szemléletbeli változás, amely a kóros elváltozásokhoz, például a rákos sejtek burjánzásához hasonlóan felgyorsított bizonyos folyamatokat, amelyek során a túlbujánzó forma gyakorlatilag elnyomja a tartalmat. Mindezt valójában már nem maguk, a csupán kivitelezői státuszba csalt alkotók generálják, hanem művészettörténészek, filozófusok, kritikusok, kurátorok, galériások – vagyis ilyen-olyan néven nevezett megmondóemberek –, akik tudatosan vagy tudatlanul, de a pénz mindenhatóságába vetett hit apostolai.

A „szcénáról” hű képet ad a 2013 augusztusában megjelent *Új Művészet* című folyóirat, amelyben két, érdekes írás is foglalkozik az ötvenötödik Velencei Biennáléval. A beszámolók olvastán feltűnő, hogy milyen sok olyan művet állítottak ki ezúttal, amelyek szinte kizárólag a mennyiséggel kívánnak hatni, megvalósítva egy idősebb képzőművész kollégám jóslatát: „Állíts ki kétezer, hasz-

nált tornacipőt, és meglátod, kajálni fogják!” A Velencei Biennálén több ilyesfajta installáció is látható. Például tízezernyi, kézi készítésű papírsárkány, több ezer műanyag palack, amelyben velencei tengervíz van, s az aktuális világsztár – Ai Weiwei – alkotása, amely 886 darab antik zsámolyból áll. De Ai Weiwei naprakész zsenialitását fémjelzi az is, hogy képes felmutatni a szinte semmit is. Erről P. Szabó Ernő így ír: „Egy másik alkotása a San Giorgio Maggiore szigetén, a tavaly megnyílt Le Stanze del Vetro legújabb, *Fragile?* című tárlatán szerepel. Ez egy 26 × 20 centiméteres üvegedény, benne némi porral, amely egy neolitikumból származó váza örleménye, a múlthoz való viszonyunk jelképeként. Maga a művész törte össze a kerámiát, hogy így őrizze meg, s egyben a régi megsemmisülése árán újat hozhasson létre”.

Tisztesség ne essék, de engem mindez arra az egykori, vurstlibéli látványosságra emlékeztet, amely „A magyarok bevonulását” hirdette egy kapu fölött, amelyen áthaladva ki lehetett menni egy másik kapun, ami fölött meg ez állt: „A magyarok kivonulása”. Úgy vélem, hogy a nagy, nemzetközi, képzőművészeti rendezvények látványossággyűjteménye mára bizvást tekintheti valódi ősenek az egykori vurstlikat. Csak most nem Corát, a szakállas nőt, egy anorexiást mint „élő csontvázat” vagy törpéket mutogatnak, hanem például – képzőművészeti alkotások gyanánt – hatalmas, formalinnal teli tartályokban tartósított, hosszában kettévágott zebrát, meg tehenet és borját.

A bizzar látványosságok létrehozásán kívül figyelemkeltő eszközként beválik még a botrány. A Velencei Biennálén is szerepel olyan mű, amelyik méretein kívül témájával is provokálni szándékozik. Ez Marc Quinn *Minden testnek útja* című alkotása, amely körülbelül tizenöt négyzetméteren egy meztelen, terhes nőt ábrázol, aki óriási nyershús-halmazon hever. Úgy vélem, Herman Nietsch híveinek a disznótoros hekatomba mocskában való gyermekien önfelédts tapicskolása után ez a látvány már nem a várt mértékben érinti meg ingerküszöbünket.

Persze az a legsikerültebb botrány – a „mindegy, hogy mit, csak minél többen beszéljenek róla!” ideológia alapján – az, ami valamilyen érzékenységet sért, és ebben tagadhatatlanul elsőbbséget élveznek az elhíresült Mohamed-karikatúrák, de emlékezetes még a képzőművészeti alkotásként kiállított, vizeletbe áztatott feszület és – végre egy magyar mű! – az *Utolsó vacsora* koprofágiára buzdító terítéke is. (Vajon minden, önmagát művészeti megnyilvánulásnak állító gesztus érinthetetlen és immunitást kell, hogy élvezzen?)

Láthatólag ebbe a sorba illeszkedik a bécsi Albertinában bemutatott, retrospektív Gottfried Heinwein-kiállítás is, amelyről az említett *Új Művészet*-ben Györffy László így ír: „A művész gyerekkorát terrorizáló katolikus templomi sokkesztétika mártírjainak ikonográfiája a Holoka-

uszt olvasmányélményeivel együtt égtek be tudatalattijába: a náciizmus és a kereszténység megfélemlítő manőverei vetülnek egymásra az *Epifánia I.* (*Háromkirályok*, 1996) barokkos csoportképén, ahol a csecsemőkorú Hitler képében megtestesülő megváltót SS-tisztek állják körül, egyikük Boldizsár gesztusát kifordítva, ellenőrzi a gyermek előbőrének jelenlétét”.

De az *Új Művészet*, Kozák Zsuzska [sic!] művészettörténész, a bécsi Knoll Galéria munkatársa jóvoltából, a képzőművészeti „szcénának” egy forradalmian új útjáról is hírt ad. Eszerint Anna Hodorovszkaja, moszkvai, de Bécsben tanuló képzőművész elindította a *Reality Raum Residenz* című „projektet” (ezt így illik nevezni), ami abból áll, hogy webkamerával felszerelt albérleti szobájába egy hétre beköltöztet valakit – egy művészt, galériaiveztőt vagy éppen filozófust –, akinek életét ez alatt az idő alatt, a nap huszonnégy órájában nyomon lehet követni. Az illető csak a vécébe vagy a fürdőszobába távozhat a kamera elől. A show interaktív, mert kommunikálni lehet a bezártságot vállaló emberrel, aki akár látogatókat is fogadhat. Az, hogy egy valóságshow lényegüljön át interpretátorai révén művészeti alkotássá, tagadhatatlanul új momentum. Az egyik szereplőről fotók is láthatók a cikk mellett. Ő Zoe De Witt, akit a szerző „művész-filozófusként” nevez meg, és aki arra használta fel a helyzetet, hogy meztelenre vetkőzve obszcénkodjon egy kicsit. *Ars poetica*-ját meztelen testére írta fel. Tekintélyes méretű bal mellén az „egészség” felirat olvasható, míg a másikon ez: „tisztességes művészeti piac”. Fölötte hatalmas betűkkel a „pénz”, és legfelül – mintegy esszenciaként – a „szocializmus” szó látható. Helyben vagyunk! No comment.

Utóirat: Mint az említett cikk szerzője tájékoztat: Hodorovszkaja „már meg is szervezte Art Realityje első igazi kiállítását, ami a Knoll Talks »művészet-elméleti epizód-ban« »kurálódott« (mindig öröm, ha az ember új szak kifejezéseket tanulhat! – Sz. Gy.) és amely megtekinthető volt a bécsi Atelier Suterénában június 7-én, 8-án, 14 és 20 óra között”. Jó tudni!

Írásomra, igen figyelemre méltó módon, két képzőművész is reagált egy-egy, nekem írt levélben, akik ezekkel szinte kiegészítették mondandómat. Szemenyey-Nagy Tibor szobrász levelének egyik részlete számomra teljesen új aspektusból világít rá a kortárs képzőművészet társadalomban elfoglalt helyére és szerepére: „Az, amit ön írásában felvázol, az ennek a kornak a folklórja, a mai népművészet. Egyértelmű, tisztán látható és indokolható jelenség, melynek megvan a maga létjogosultsága, értékrendje és értelme.

Nagyon sokan vagyunk, sok-sok milliárdnyian. Szaporodunk, hatékony a tömegtermelés, és az orvostudomány technikai eszköztára állandóan bővül, miközben a »nyugati világ« kevés emberrel is képes működtetni a rend-

szereket, ez pedig több milliárd feleslegessé váló embert jelent.

A művészetnek nevezett folklór intézményesített kezek között működik, értékrendjében hasonlít a XIX. századira, de méreteiben ma ez egy gigantikus iparág, része a tudatos szociálpolitikának a felesleges tömegek foglalkoztatásában, ami aztán kapcsolódik egy hasonló méretű üzletághoz. A világon minden nagyobb városban működik legalább egy művészeti akadémia (ez alatt a szerző oktatási intézményt ért, ami nem azonos a mi Magyar Művészeti Akadémia nevű intézményünkkel – Sz. Gy.), egyetem vagy főiskola, ahol, úgymond, művészetet képeznek. Ezek óriási számok. Különcök játszótere, akaratosak dühöngője, megtévesztettek és hitetlenek menedéke. Demokrácia és individualizmus a hívó-szó, és úgy tűnik, hogy a recept működőképes”. Megdöbrentő, de elgondolkodtató mondatok.

A másik levél írója Eszik Alajos festő- és grafikusművész, aki a következő gondolatokkal járult hozzá az általam írottakhoz:

„Létezik-e szelíd avantgárd? Minden avantgárd militáns. Minden manifesztum hadüzenet. A világ evilági megváltásának dühödt, türelmetlen vágyából születtek. Ami egy darabig érthető és tolerálható, hiszen a világ valóban megváltásra vár (már megint). Mindegyik avantgárd mozzanat kapcsolódik a világ türelmetlen és erőszakos megváltásának politikai mozgalmaihoz, a kommunizmushoz és a faszizmushoz, a XX. század két modern mozgalmához. Az, hogy ezt a bűnös genezist lemoshatták magukról ahhoz az kellett, hogy a győztes imperátorok (Hitler, Sztálin) a forradalmi avantgárd helyett a birodalmi klasszicizmust egyfajta empire-t választottak hatalmi reprezentációként. Azaz a berendezkedő hatalom megtagadta forradalmi fogantatását. A világegések után az avantgárd ártatlanként, sőt mártír szerepben kezdte meg a túlélést.

Lenin találta ki a permanens forradalom eszméjét. A folyton jelen lévő avantgárd is a permanens forradalom állapotába vizionálja magát. Megnehezíti a helyzetét, hogy a művészeti ancien régime immár alig létezik, így mindig a saját tegnapi állapotához képest kell forradalmat

csinálnia. A minap olvastam, hogy az úgynevezett művelt világ (Európa, Amerika stb.) művészeti intézményeiben az avantgárd véglegesen győzött. Ennél rosszabb nem is történhetett vele. Hiszen léte, fortygó indulata a visszaszorítottságból, az alávetettségéből táplálkozott. Az obskurus dunkelmannok fehér zászlót lobogtatnak, innentől kezdve birodalmi avantgádról kell beszélni. Az vajon milyen?

Azzal a téveszmével kellene leszámolni, hogy a művészet fejlődik. Ennek a gondolatnak a gyökere a marxizmusban rejtőzik. Ami szerint létezik az alap és a felépítmény. Ha az alap: a gazdasági, társadalmi konstrukció fejlődik, úgy a felépítménynek is változnia, fejlődnie kell. A művészet a felépítmény része, tehát az is fejlődésre van ítélve. Ha ez automatikusan nem működik, úgy felszólítjuk őket (mármint a művészeket): alkossatok remekműveket (Rákosi Mátyás). Ha nem alkotnak, úgy szabotázsról van szó, megfelelő következményekkel.

Nap mint nap olvasom ezt a kifejezést: progresszív művészet. Ez azt jelenti, hogy mi, akik progresszívek vagyunk, és ami politikai művész barátaink progresszív művészek, ennél fogva progresszív művészetet hoznak létre. Nyilván léteznek regresszív művészek is (nem, nem, azok nem művészek, giccsörök dilettánsok stb.). Tehát tulajdonképpen csak progresszív művészek vannak, ezek a progresszív művészek a permanens avantgárd aktuális harcosai, a mi fegyvertársaink.

U. i.: »Az 1000 tornacipő.« Valóban minden irányban vannak masszív közhelyei: pl. a multiplikáció a tömegtársadalom szinonimájaként Warhol Colás üvegjei, Campbell leveskonzervjei, Mao-Marilynjei stb. nyomán ezer kerti törpe, ezer trepnin ezer gyertya, ezer gumimalac.

Egyszer a Műcsarnokban Csernus-kiállítást néztünk. A Caravaggio-parafázisok voltak kiállítva, vele párhuzamosan egy francia kortárs szemle. Egy ókonzervatív festő kolléga kijelentette: Nem nézem meg, biztos egy zsák krumpoli lesz a földre öntve. Rábeszéltük és megnéztük. Egy zsák cékla volt a földre öntve. Így jár, aki tele van előítélettel”.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Dadaizmus antológia. Szerk. BEKE László, Bp., Balassi, 1998
- FÖLDI László: *Tanulság számunkra 2022-re* = Magyar Nemzet, 2020. november 20.
- GOLDBERG, Jonah: *Liberálfaszizmus. A baloldal rejtett története Mussolinitól napjainkig*. Ford. BERÉNYI Gábor, Bp., XX. Század Intézet, 2012
- PLATÓN *válogatott művei*. Szerk. FALUS Róbert, ford. DEVECSERI Gábor et al., Bp., Európa, 1983
- SZEMADÁM György: *A „szcéna”* = Magyar Nemzet, 2013. augusztus 28.
- Új Művészet. 2013. augusztus
- WOLFE, Tom: *Festett malaszt*. Ford. BARTOS Tibor, Bp., Európa, 1984



INTERJÚ

Nagyszabású vállalkozás eredményeként, ötvenkét szerző közreműködésével, több mint négyéves munkával született meg az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet falai között, az MMA Kiadó gondozásában a *Magyar Irodalmi Művek 1956–2016* című lexikon, amely májusban került a könyvesboltok polcaira. A Kiadó vezetőjével, a lexikon egyik főszerkesztőjével, Pécsi Györgyi irodalomtörténésszel beszélgettünk.

A sokféleség összessége, amit magyar irodalomnak nevezünk

Hogyan született a csaknem ezeroldalas kiadvány ötlete?

A Magyar Művészeti Akadémia Titkárságán munkatársam, Falusi Márton felvetette, hogy nagy szükség lenne a magyar irodalom utóbbi hatvan-hetven évét összefoglaló irodalomtörténet megírására. Ugyanis éppen ennek az utóbbi korszaknak a művei nem épültek be a kulturális emlékezetbe, illetve ami beépült, azt is zavar, bizonytalanság veszi körül. A művek befogadását ideologikus értelmezések terhelik, számottevő az aránytalanság az amúgy is vitatott kánonban. Az irodalomtörténet-írás máig adós a széles szakmai kör részéről általánosan elfogadott, áttekintő összefoglalással, és ezt az összegzést leginkább az MMA vállalhatná el. Felvetődött persze a klasszikus irodalomtörténeti munka ötlete, történeti leírással, néhány irányzat, néhány fontos szerző kiemelésével, de azonnal láttuk, hogy másféle módszert kell választanunk. A klasszikus, pozitivistá irodalomtörténet-írás korszerűtlenségét, lehetetlenségét mára más tudományos műhelyek is belátták. Történetek próbák a meghaladására, például különböző irodalomtudósok a maguk koncepciója szerint vázoltak fel és hoztak létre lényegében párhuzamos irodalomtörténeteket, azonban az integráció helyett így még inkább széttagolódott az irodalom története.

Néhány kritériumhoz föltétlenül ragaszkodtunk. Nagyon fontosnak tartottuk, hogy ne csak a szűk szakma számára készüljön, hanem minél szélesebb körben olvassák. A kézikönyv a műveket állítsa fókuszba, hiszen az olvasó sem életművekkel vagy irodalomtörténeti folyamatokkal találkozhat, hanem mindig konkrét könyvekkel. Semmiképpen ne legyen ideologikus, teleologikus. Azaz ne néhány, kiemelt szerzői életmű köré épüljön, vagy valamely irányzat megerősítését szolgálják a művek, hanem művek sokaságából képződjön meg egy tagolt kulturális tér. Oldja fel a magyarországi és a határon túli, illetve az emigrációs irodalmi művek párhuzamos szemlélését. Mutassa föl a magyar irodalom fantasztikus gazdagságát, sokféleségét, azokat az értékes munkákat is, amelyek az úgynevezett fősodorból kimaradtak, és rendre nem szervesülnek a kulturális emlékezetben.

Ekkor döntöttétek el, hogy lexikon készül?

A hagyományos módszereket végigvettük – úgy emlékszem, hogy én vetettem fel a lexikon formát, de ennek nincs jelentősége, mert kezdettől nagyon együtt gondol-

kodtunk, és világosan láttuk a célokat –, és miután minden korábbi formát, módszert elvetettünk, megpróbáltunk szócikkekben gondolkodni. Valójában utólag derült ki, hogy ez a megoldás mennyire hasznos és termékeny.

Ha úgy tetszik, kiválasztottunk több száz kitűnő és figyelemre méltó szépirodalmi művet a magyar irodalom elmúlt hat évtizedéből, és azok elemzéseit egymás mellé tettük. A műveket viszont nem a szerzők ábécérendje, hanem a megjelenésük éve szerint soroltuk be, függetlenül attól, hogy Budapesten, Kolozsváron, Pozsonyban vagy Párizsban jelentek-e meg. Nem kevés vita után úgy döntöttünk, hogy 1956 lesz a kiinduló év, és hogy „kerek” legyen a gyűjtemény, 2016-tal zárjuk (hatvan év áttekintését gondoltuk, de utánaszámolva hatvanegy év lett). A szócikk formával nagyon sok szerző alkotása szóba kerülhetett, a kronologikus besorolással pedig az igen különböző művek egymás mellé kerülve, egyszerre adnak horizontális és vertikális áttekintést, és képeznek meg egy változatosan tagolt kulturális teret.

Ugyanis bármelyik évnél ütőd fel a lexikont, egyik esztendő termése sem homogén: túl azon, hogy különböző nemzedékek egyszerre vannak pályán, minden évben többféleséggel találkozol: realista, avantgárd, népi, polgári vagy kísérleti alkotással. A párhuzamos szócikkek nagyon izgalmas eredményt hoznak. Meglepő például, hogy ugyanazon évben, 1959-ben jelent meg először Ottlik Géza *Iskola a határon* és Wass Albert *A fúntineli boszorkány* című regénye – egyik itthon, a másik Clevelandben. Vagy 1973-ban Nagy László *Versben bujdosó* és Tandori Dezső *Töredék Hamletnek* című verseskötete, 1976-ban Balázs József, Gion Nándor, Határ Győző, Mészöly Miklós, Sarkadi Imre könyve stb. Mindegyik ugyanazon talajból (magyar szellemiségből, sorsból, valóságból) sarjad, ugyanazt a kort élte meg a szerzők, és egészen másféleképpen reflektáltak. Az irodalmi művek interferenciája, kölcsönhatása nagyon sokrétű. Csoóri Sándor akkor is hatással van a polgári írókra, Tandori Dezső a népiekre, ha ez a kapcsolat direkt módon nem mutatható ki.

A lexikon szócikkei már olvashatók az interneten. Honlapként gondoltatok rá eredetileg, vagy eleve úgy terveztétek, hogy lesz könyvváltozat?

Eleve könyvben is gondolkodtunk. A lexikonforma mellett a másik érvünk az volt, hogy az utóbbi időben meg-

változtak az olvasói szokások, a szakirodalmi tájékozódás nagyrészt az internetre terelődött és terelődik át. Irodalomtörténeti tanulmányt ma inkább a szűkebb szakma olvas, miközben például a középiskolai tanár is szeretne megbízható, közérthető információhoz, műértelmezéshez jutni. Ezért döntöttünk úgy, hogy az elkészült szócikkeket folyamatosan feltöltjük a honlapra.

A honlap egyedi szócikkeit olvasgatva kevésbé érződik, azonban a könyvmegjelenés előkészítésekor, „egybeolvasva” a szócikkeket, nagyon szépen, világosan, magukból a művekből kirajzolódik az irodalom történeti íve, ennek az ívnek a finom hullámlása. De a társadalmi állapotok, folyamatok is érzékelhetővé válnak, jól kitapinthatók a kor aktuális csomópontjai. Hernádi Gyula első köteteit például az 50-es, 60-as évek fordulóján egzisztencialistának bélyegezték (ez volt az egyik legnagyobb bűn akkoriban). A hozzá kapcsolódó vitának a mélységét vagy a szocialista realizmus elvárásait a mai, fiatal olvasó már aligha érti a szellemi, politikai háttér meg a cenzúra szerepének a magyarázata nélkül. Aztán a 60-as, majd később a 80-as évek vége felé jelentős változásokat észlelhetünk, változik a tematika, a stílus, a tónus, módosulnak a korabeli kritikák szempontjai.

Az egyes műveket az elemzések, ha indokolt, elhelyezik a korban, de a korabeli vagy az utólagos ideologikuságot igyekeztünk kiszűrni – a jelenhez közeledve pedig igyekeztünk függetlenedni a divat, a marketing és az úgynevezett véleményformáló médiumok olykor igen erőteljes hatásától. Ha úgy tetszik, megpróbáltuk csak magát a szöveget nézni. Dosztojevszkijnél nagyobb számszámokat például aligha mondtak Moszkváról mint a Harmadik Rómáról, de ez ma már egyáltalán nem érdekes. Számunkra is irreleváns, hogy az adott könyv szerzője hogyan nyilatkozott különböző időpontokban, netán milyen közéleti szerepet töltött be. Így aztán olyan, manapság negligált szerzők is bekerültek, mint Csurka István, akinek drámái katartikusak voltak megjelenésük idején, vagy Moldova György, aki vitatható kijelentései mellett is olyan, figyelemre érdemes alkotás szerzője, mint a *Negyven prédikátor*.

A kötet a kronológia szerint halad, a honlapon ehhez képest többirányú kapcsolatok felderítésére, megjelenítésére van lehetőség. További előnye, hogy az online lexikon tovább bővíülhet. Hogyan tervezitek: folytatjátok-e a munkát, vagy a könyv kiadásával lezárult a projekt?
A szócikkeket 2016-tal zártuk le, a munka azonban tovább folytatódik. Tervezzük, hogy nemcsak a 2016 utáni éveket dolgozzuk és töltjük fel a honlapra, hanem folyamatosan tovább írjuk, illetve pótoljuk azt, ami elkerült a figyelmünket. Belátva, hogy a jelenhez közeledve egyre nehezebb a valóban értékes művek kiválasztása.

Amikor az Akadémia elfogadta és támogatta a lexikon elkészítésére tett javaslatunkat, azonnal felvetette: nemcsak az irodalom, hanem a többi művészeti ág közelmúltjának átfogó történeti feldolgozását is el kellene végezni. Ezek a munkálatok el is kezdődtek, és jó ütemben haladnak. 2021 októberének végén megjelenik kiadónknál a magyar filmeket a kezdetektől, 1912-től a jelenig feldolgozó kötet (ezt filmes szakértők írják), amely hasonló módszerrel tárja fel a magyar filmtörténet fontos alkotásait. Ez lesz az első olyan, átfogó munka, amelyben párhuzamosan jelenik meg a játékfilm, a kísérleti film, a dokumentumfilm és az animációs film. Az utóbbi évtizedek összegző filmtörténetének megírása régi adóssága a szakmának, ezzel a kiadvánnyal nagyot lépünk előre.

Az internetes megjelenés jó technikai feltételeket biztosít ezeknek az adatoknak az összekötéséhez.

Csak így tudjuk érzékelhetővé tenni a régi korokat: elbeszélt történetekkel, amelyekből ki-kí levonhatja a maga következtetéseit, és nem induktív módon, valamilyen, bármilyen prekonceptió mentén. Jó volna, ha a Művészeti Akadémia ezt a tudományos munkát ki tudná terjeszteni más művészeti ágakra, például a színházművészeti (elsősorban nem az előadók, hanem az egyes előadások feltérképezésével), építészeti (jelentős középületek, ipari létesítmények, lakóházak számbavételével) vagy képzőművészeti alkotásokra is. Az internet lehetőségét kihasználva különösen izgalmas, dinamikus hálózatokra láthatnánk rá közvetlenül: például adott év(ek)ben mely irodalmi művek, filmek, színházi előadások, épületek, képzőművészeti alkotások születtek – vizsgálódhatunk, milyen kölcsönhatások mutathatók ki, vagy milyen időbeli, térbeli elcsúszások tapasztalhatók az egyes művészeti ágak között stb.

A lexikon teljesen újszerű megközelítésekkel dolgozik. Voltak-e előképek, hasonló kezdeményezések Magyarországon?

Nemcsak a magyar irodalomtörténet-írásban, de nemzetközi szinten sem ismerünk hasonló jellegű, lexikon-szerű feldolgozást. Pontosabban: már javában dolgoztunk, amikor arról értesültünk, hogy Angliában hasonló programot kezdtek el – de ott más a koncepció: minden szerzőtől egy művet írnak le.

Milyen adatok jellemzik a lexikont?

Az előkészítés egy-másfél évet, maga a konkrét munka: a szócikkszerzők megkeresése, a szövegek megírása, szerkesztése csaknem három évet vett igénybe. Ötvenkét irodalomtörténész írta háromszázharminchárom szerző összesen hatszázötvenöt könyvről a szócikkeket. Egy szerzőtől legfeljebb öt művet válogattunk. A mennyiségre

is imponáló méretű munka operatív részét Falusi Mártonnal ketten koordináltuk, a szakmai döntéseket a – velünk együtt – tizenhárom fős szerkesztőbizottság hozta meg.

Kik vettek részt a szerkesztőségben, hogyan zajlott a folyamat?

A szerkesztőbizottságba olyan, átfogó műismerettel és jelentős irodalomtörténeti életművel rendelkező irodalomtörténészeket hívtunk meg, akik együttesen képesek hitelesen áttekinteni a vizsgált korszak szépirodalmi termését. Vasy Géza, Jánosi Zoltán inkább a korábbi évtizedekét, Smid Róbert az újabbakat ismeri jobban. Toldi Éva a vajdasági, Tóth László a (cseh)szlovákiai magyar irodalom szakértője, Márkus Béla, Elek Tibor az erdélyi is meg a teljes vertikumé is, ahogy Szörényi László, Nagy Gábor, Papp Endre és Sturm László. (Mellesleg azt gondolom, hogy hagyományos irodalomtörténet megírására nehezebben találtunk volna vállalkozókat.) Mindannyian jó, érdekes és izgalmas ötletnek tartották a lexikont, és azonnal igent mondtak a felkérésünkre. Hónapokon át beszélgettünk, vitatkoztunk módszertani kérdésekről. Mik legyenek a válogatás szempontjai, hogyan írjuk le az egyes műveket, mennyire egységesíthetők a szócikkek, hogyan érvényesítsük a tudomány és közérthetőség követelményét úgy, hogy a szócikkírók eltérő módszertani szabadsága ne sérüljön. Komoly vita folyt arról, hogy olyan összetett szerzői életműveket, mint akár az említett Csoóri Sándorét vagy Tandori Dezsőét, le lehet-e írni öt kötettel. (Megtapasztaltuk, hogy le lehet írni.) A végül ténylegesen elkészült szócikkek egyébként így is változatosak, és nem teljesen egységesek: némelyik szócikk tisztán poétikai elemzés, némelyik viszont szinte monográfiyszerű, rövid pályaképet is megrajzol. A szócikkek egy részét a szerkesztőbizottság jegyzi, a többire olyan irodalomárokat kértünk fel, akik az adott életmű kiváló ismerői – akadémikustól a fiatal doktoranduszig.

Meg kell említenem, hogy az Akadémia és a Kutatóintézet „csak” a munkafeltételeket biztosította, a szerkesztők és szócikkírók a legteljesebb szabadságban dolgozhattak. Szakmai kérdésekben semmiféle kérdés, hallgatóságos elvárás vagy javaslat nem fogalmazódott meg – ezt utólag is köszönjük!

A szerzőgárda kiváló, sokszor fiatal kutatókból áll, akik a legkülönbözőbb műhelyekben dolgoznak, sokféle beállítottsággal. Ez nem túl gyakori a szakmában. A lexikonba felvett alkotók kiválasztásánál nem volt szempont sem az állami kitiűntetés, sem a társadalmi beágyazottság, sem valamilyen területi kvóta. Déryvel, Kodolányival, Németh Lászlóval kezdődik, és a listán szereplő legfiatalabb szerző alighanem a most harminchét éves Bartók Imre.

Ha az 56 utáni irodalomra gondolunk, többnyire egy szűk névsor jut eszünkbe, a „csúcsok” és a személyes kedveltek. Mi, amennyire lehetséges, a lehető legszélesebbre tágitottuk a perspektívát. Alapvetően a minőségelv alapján válogattunk, és megpróbáltuk az eszmetörténeti fabulák, teleologikus prekonceptiók fogságából kiszabadítani a műveket. Így nemcsak azok a művek kerültek be a lexikonba, amelyeket a maguk kora is elismert és ma is jelentősnek látunk, vagy amelyek a maguk korában méltatlanul észrevétlenek voltak, de később jelentősnek bizonyultak (Bodor Ádám novellái), de azok is, amelyek a megjelenésükkor revelációként hatottak, mint például Száraz György történelmi esszéregénye a zsidókérdésről, jóllehet azóta a történettudomány sokkal alaposabban feldolgozta a kérdéskört, vagy az emigráns Szász Béla kötete, az 50-es évek koncepciók pereit leleplező *Minden kényszer nélkül*. Vagy jelentőségük ellenére mára elfelejtődtek, kiestek a kulturális emlékezetből, mint Rónay György *A párdúc és a gödölye* című könyve, Balázs József regényei, Kondor Béla költeményei, amelyek bármely más irodalomtörténeti összefoglalóban legfeljebb egy-két mondatra érdemesülnének. Vagy regionális jelentőségűnek tételeződnek, és nem integrálódtak az egyetemes magyar irodalmi kánonba, mint Domonkos István, Herceg János vagy éppen Csiki László munkái.

Milyen reményeitek vannak a lexikon fogadtatását illetően? Mikor látjátok megtérülni a befektetett munkát, és milyen eredményekkel lesztek elégedettek?

Maga a kutatómunka rendkívül érdekes és tanulságos volt, élveztük az új felfedezéseket, rátalálásokat. Létrejött egy összegzés, amely ugyan nem törekszik teljességre, mégis teljes értékű reprezentációt kínál. A lexikon önmagában nem képez kánont, de a művekből kirajzolódhatnak irányok, stílusok, értékrendek. Meggyőződésem, hogy azáltal, hogy ennyire gazdag, változatos magyar irodalomra hívja fel a figyelmet, maga a lexikon egyfajta intellektuális szabadságérzetet is ad. És mást is: csak az ismertetéseket olvasva is kirajzolódik az elmúlt hatvan-hetven év társadalomtörténete, mentális története, de megkockáztatom – kis képzavarral – tapinthatóvá válik a társadalmi, nemzeti identitás története és változása is. És fontos, hogy akik a lexikont a kezükbe veszik vagy az interneten használják, eljussanak magukig a művekig, és megtapasztalják a hagyomány élő és megszólító erejét.

A magyar irodalom is, mint minden más nemzet irodalma, alaptermészete szerint sokféle, és esztétikailag minden nívós megnyilvánulási módja érvényes megszólalás. A kultúra a maga változatosságában épül, a sokféleség összessége adja ki azt, amit magyar irodalomnak nevezünk.

SZEMLE

Az irodalomba robbanó

Gróh Gáspár: *Szabó Dezső.*

Kivezetés a szépirodalomból

Budapest, MMA Kiadó, 2020, 248 oldal

STURM LÁSZLÓ

Cinikus teóriák

Helen Pluckrose – James Lindsay: *Cynical Theories. How Activist Scholarship Made Everything about Race, Gender and Identity – and Why This Harms Everybody.* North Carolina, Durham, Pitchstone Publishing, 2020

NYILASY BALÁZS

ma
mű

Az irodalomba robbanó

Gróh Gáspár: *Szabó Dezső. Kivezetés a szépirodalomból*
Budapest, MMA Kiadó, 2020, 248 oldal

A könyv alcíme – *Kivezetés a szépirodalomból* – megengedhetetlenül elcsépeltnak tűnik. Egyetlen mentsége van, hogy ez-úttal a lényegre tapint. A szerző aköré a megfigyelés köré építi az életrajzt sem elhanyagoló, ám főleg problémaköröket középpontba állító monográfiáját, hogy Szabó Dezső szűkebb értelemben vett szépirodalmi munkássága valójában alig több mint egy évtizedre korlátozódott. Igaz, ezalatt megírta a magyar irodalom talán legnagyobb könyvsikerét, *Az elsodort falut*. Majd az értekező műfajok váltak kizárólagos terepévé, illetve a haláláig írt és először 1965-ben megjelent, Gróh által főműnek tekintett önéletrajz.

A szépirodalomból kivezető út mögött kirajzolódik a személyiség és a kor alkata. Gróh udvarias az olvasóval: nem helyez súlyt arra, hogy idézetek és forrásmunkák halmozásával igazolja állításait. Határozottan és világosan fogalmaz, megállapításai evidenciaként hatnak. Természetesen behatóan ismeri nemcsak Szabó Dezső munkáit, de a róla szóló irodalmat is. Gombos Gyula emigrációban írt kiváló – és a maga korában furcsa vitát kavarázó – monográfiája, Nagy Péter lopott anyagból készített hírhedt, de részeredményeiben hasznosítható, párthű könyve mellett a közelmúlt alighanem legfontosabb Szabó Dezső-szakirodalma, Kovács Dávid kötete is szerepel a hivatkozások között. Ezek ismert művek a témában. Azonban a legeldugottabb újságcikkek sem tudtak elrejtőzni előle. Mégsem terheli túl az olvasót tájékozottsága bizonyításával, már szinte csak a letisztult tudást adja. Lehet persze vitatkozni vele, korkepe, irodalomkepe egyes mozzanataival. Például azzal az elterjedt, általa is elfogadott megállapítással, hogy a nemzeti kérdés a XIX. század, a szociális kérdés a XX. század uralkodó eszméje. Vagy – és ez Gróh egyik alaptétele –, hogy már a XX. század elején kiszorította az újságírás (a média) az irodalmat a közvélemény alakításából. Az ilyen, átfogó megállapítások vagy a ráismerés erejével hatnak, vagy alapkérdések újragondolására készítetik az olvasót.

Szabó Dezső kolozsvári otthonában olyan közegben nevelődött, írja Gróh, amelyben az irodalomnak életptóll szerepe volt. Az útját kereső ifjú túlbecsülte az irodalom hatókörét. Ezért kezdett maga is szépirodalommal foglalkozni. (Gróh csak a regényekről beszél, a novellákat figyelmen kívül hagyja, pedig azok között is több figyelemre méltó akad. Talán a regények világához nem sok újat adnak?) Majd megérezte té-

vedését, hogy a számára húsba vágó kérdések kifejtésére nem ez a legmegfelelőbb, és átváltott a problémákat közvetlenebbül tárgyaló és naprakészebben reagáló esszéire, pamfletre, publicisztikára.

Mi a problémája? A magyarság sorsa, életerej. A személyiség és helye a közösségben. Az igazságosabb társadalom. (Szoros egységben a három.)

Szabó a századfordulón megszokott, nemzetelvűen konzervatív nevelésben részesül. Aztán a pesti egyetemi évek és a párizsi időszak kétségbe vonja mindennek az érvényességét. Közel kerül a polgári radikalizmushoz és a keresztényszocializmushoz. Többek között ezekből forrja ki a maga sajátos, magyar szempontú nézetrendszerét. És képviseli a maga elhíresült összeférhetetlenségével.

Sokakkal rokonítható, senkivel sem boronálható össze teljesen. A művészeteket a társadalomjobbítás eszközének tekinti. Hasonló nézeteket vallottak a korban többek között a kommunisták is, akiknek számos szociális tanításával ugyancsak egyetért. Viszont az osztályharcot és az internacionalizmust elutasítja.

Szóhasználata ma olykor a diktatúrákat idézheti. Ez könnyen tévútra viszi a vele felületesen ismerkedőt. A legszembeötlőbben terhelt „faj” használatát így tisztázza Gróh: „Ezt a szót Szabó Dezső, ahogyan a kortársak is, a múlt kódében formálódott etnikai alapokon létrejött, de már szellemi-kulturális közösséghez tartozás jelölésére használta. Fajfogalmában jelentős részt kapott a »beleszületés«, de nemcsak biológiai, hanem kulturális értelemben is, és távol áll tőle a »fajok«, »fajták« közötti hierarchia gondolata” (141.). Módszertani útmutatót is ad: „ne szavak alapján közelítsünk hozzá. Eredetisége és értéke éppen a máshonnan is ismert fogalmak, gondolatok egyedi összjátéka” (26.). Az író valójában az adott lehetőségek közül való kivonulást, harmadik utat hirdet: „parasztnépműszo [...] a legkevésbé sem a fennálló állapotok konzerválását, hanem azok radikális átalakítását célozta, ugyanúgy, mint középosztály-bírálat” (26.). Szemlélete tengelyében a nemzeti modernizáció, valamint közösség és egyén viszonya áll. A „kétfelkű” (145.) Adyhoz hasonlóan ő sem tud teljesen szembefordulni sem az öröklött hagyománnyal, magyarsággal, sem az azt kritizáló nézetekkel. Valamiféle forradalomtól vár feloldozást, de a megvalósuló forradalmakban

hamar csatlózik. Egyén és közösség feszültségeit hosszú távon az individuális és kollektív korszellem hullámszásában látja kiegyenlítődni, erről ír *Az individualizmus csődje* című, fontos tanulmányában. A jelenben a zseni (Ady, önmaga) tűnik megoldásnak: „Elveti ugyan az individuum abszolút jogaira épülő önmegvalósítás eszményét, de nem tudja elfogadni az individuumot fenyegető kollektívizmust sem. (A két pólust aztán zsenitanában oldja fel, mely szerint a zseni lényege az, hogy »kollektív individuum«) (149.).

Szabó irodalomszemlélete, láttuk, elválk a hangadó modernségétől. Számára az esztétikum nem végcél, hanem az identitásalakítás eszköze. A mű feladatát abban látja, hogy felfokozza az olvasó, rajta keresztül a nemzet életeterejét, és célokat, utakat jelöl meg az erő termékenyebb tételére.

Történelemszemlélete is hasonló. Tudja, a történelem sokféleképp értelmezhető. Az az értelmezés a helyes, amelyik erősíti. Gróh idézi – a Nietzsche-től ihletett? – Szabó Dezsőt: „Történeti igazságnak nevezzük azt a közelfogultságot, mely a múltat az illető kor lelki alkatahoz képest legintenzívebb erőforrássá teszi” (195.). (Ez a meghatározás nem a kritikátlan történelem- vagy nemzetszemléletre buzdít. Ugyanakkor a teltelt sajátosan igazolja – juthat az olvasó eszébe – a pánszlávizmus, a dákóromán elmélet vagy a cionizmus sikere.)

Az író stílusát sommásan expresszionistának szoktuk mondani. Gróh ennek is mögé néz: „Nyelvi újításai ugyan valamennyire összefüggnek az avantgárd nyelvkezelésével, de sokkal inkább Ady versnyelvének prózába ültetését célzó kísérletek” (24.).

„Az analízis nem élet” (178.) – írja Szabó Dezső. Számára a Bergson szellemében felfogott intuícia a lényeglátás útja. Eszméit látomásokként fogalmazza meg esszéiben, a regényírótól elvárt rendszerességet pedig háttérbe szorítja az „epikai anyagba rejtett (intellektuális) líraiság” (27.). Nem realista hittel formálja a karaktereket sem. Az általa gyermekkorában bálványozott, később sokszor kárhoztatott Jókaihoz köti, hogy a jellemzést ő is alárendeli a mesének, a mese igazságának. Igaz, ő a történet révén nem andalítani, hanem felrázni akarta nemzetét. Gróh idézi Szabó önmagát és ezúttal Jókait is védő érveit: „Nincs szegényebb s művészetellenesebb valami, mint az a modern esztétikai babona, mely a művész embert teremtő képességénél az úgynevezett »valódiságot«, létezőtiséget teszi egyetlen kritériummá. [...] Mikor a világháború felrázta az országot, s a nagy megpróbáltatás felszínre hozta az emberek igazi énjét, a megfigyelő álmélkodva látta, hogy igenis, ez a különös faj Adorján Manassékát [...] terem. Az elhatározó percek könyörtelen megmutatásában a valódi valóság Jókai »valószínűtlen« világát igazolta” (36.).

Harcos eszmeiségével nem fér össze sem a humor, sem az ironia. Annál inkább a gúny. Nem véletlenül tartják sokan a pamfletet a fő műfajának.

Gróh külön fejezetekben elemzi hőse egy-egy kiemelkedő írását, illetve egy-egy íróhoz való viszonyát. A XIX. századi

költők közül Szabó fedezi föl Berzsenyit, aki csak ezután válik a kánon részévé. A XIX. századi prózaírók közül, említettem, Jókait veszélyesen andalítóknak, Keményt nehézkesnek tartja. Eötvösben találja meg az eszményét.

Ady az eszméltető, meghatározó zseni Szabónak. Ám azt is látjuk a monográfia alapján, hogy Ady útját a világháború végétől már meghaladottnak tudta. Az önpusztító zseni helyett az építő zseni szükségességét hirdette. És azt leginkább magában vélte megtalálni.

Érdekes a Babitscal való viszonya. Hevesen támadja, gúnyolja. Gróh szerint ebben van egy lélektani csavar. Szabó minden, fennen hirdetett életessége mellett megmaradt annyira „filozopternek”, hogy sok mindenben közel álljon Babitshoz: „olyan különböző karakterű egyéniségek, akik közben sokban hasonlítanak is. Az ilyen találkozásokból vagy nagy barátság, vagy nagy ellenségesség szokott kisülni” (193.). Szabó azt látta Babitsban (és hasonlóan a szintén hevesen támadott irodalomtörténészben, Horváth Jánosban), amit önmagában meg akart tagadni, mégsem tudott igazán megszabadulni tőle. A monográfia szerzője felhívja a figyelmet ezzel kapcsolatban sok, kevésbé ismert mozzanatra. Például, hogy a *Halálfiái* a pusztuló magyar társadalom ábrázolásában közel kerül *Az elsodort faluhoz* (a *Halálfiái* „talán meg sem születik, ha elmarad *Az elsodort falu* kihívása”) (192.). Vagy hogy József Attila fiatalkori Babits-képét alapvetően Szabó Dezső hatása alakította.

Kicsit másképp, de szintén a közelség riadalma búvik meg a Tamási Áron első regényéről írott, megsemmisítő kritika mögött is. (Amellett, hogy az erdélyi író zsenije kapcsán jóval jogosabb a bírálat, mint Babits életművével szemben.) Mivel „elsőként rugaszkodott a magyar népköltészet motívumkincsét felhasználó regény megteremtésének” (24.), Tamásit a maga epigonjának tekintette.

Szabó Dezső pár évig hatalmas népszerűséggel övezett sztár volt, írásait tömegek olvasták, előadásai tömött nézőtér előtt zajlottak. Idősödve egyre inkább magára maradt. Aztán a kommunizmus felejteti és félremagyarázni igyekezett. A rendszerváltás után kis körben felújult a kultusza, ezzel párhuzamosan az ellentábor viszolygása is felerősödött. Egyetemeken ma már nem nagyon fér a tananyagba. Gróh Gáspár azt bizonyítja könyvében, hogy Szabó Dezső a kor jelentős alakja, nélküle a kortársak sem érthetők meg igazán. Nem eszményíti hőstét. Íróként nem látja elsőrangúnak (persze a másodrang is javában olvasni érdemes színvonal). Ha az esszéit nem vesszük szépirodalomnak, akkor fő művének az *Életeimet* tartja. Azonban ez sem mérhető az önmagukkal mélyen szembenéző, sorsfeltáró önéletírók teljesítményéhez. Értéke a múlt hangulatos megelevenítése.

Ám Szabó Dezső ott áll kora szellemi erővonalainak egyik gócpontjában. Magába fogadja a XIX. század irodalomközpontú szemléletét, és ráérez, hogy a XX. század már a média, a hírközlés korszaka: regényről esszére vált. Fölragadja a sze-

cesszió meseiségét, és hozzá ötvözi Bartókék árnyaltabb népművészeti tájékozottságát (Szabó inkább Eötvös Collegium-beli társával, Kodállal volt szoros szellemi kapcsolatban). Nemcsak továbbvisz, hanem sokszor ő áll a kezdetnél: „Szerpe a népi írói mozgalom mint történelemformáló politikai csoportosulás kialakulásán túl más szerveződések gondolati megalapozásában is kivételesen fontos lett, mindenekelőtt a Magyar Testvéri Közösség szellemi háttérének kialakításában. De ezen keresztül a német befolyás elleni védekezés, majd a Magyar Függetlenségi Mozgalom ideológiája is az ő gondolati hatását tükrözte. A nemzeti függetlenségről vallott elképzelései ott voltak később az antikommunista ellenállásban és 1956 forradalmában is” (25.). Nyelvi hatása sem jelentéktelen, de az csak múló divatnak bizonyult. Viszont a politikai esszé elfogadtatásával nemcsak a két háború közötti esszéíró nemzedék előtt nyitott utat, hanem többek között Bibó előtt is („bármilyen furcsának is gondolják ezt azok, akik egyfelől nem ismerik Szabó Dezső írásait, másfelől nem tudják elképzelni, hogy Bibó nemcsak balliberális nézőpontból értelmezhető”, 66.). Alapvető szerepe volt sokak mellett Németh László vagy Kodolányi János hivatástudatának kialakulásában.

Alighanem így igazán jelentős – Gróh Gáspárnak is – Szabó Dezső munkássága. Általa jobban megérthető a kor és irodalma, közélet. És nem csak Szabó Dezső kora. Gróh nem erőlteti ránk az akkori és a mai problémák rokonságát, de könnyen észreveszi az olvasó, hogy az akkori képletek politikában, irodalomban, ma is gyakran működnek. És arra is gondolhatunk, hogy amikor a XX. század elején az irodalom hatását elhalványulni látja a hírközlés mellett, akkor saját körünkben továbbélő folyamat gyökerét mutatja meg. Illetve olyan folyamatot, amelyet sok irodalomkedvelő és (remélhetőleg szintén irodalomkedvelő) irodalmár átélni kénytelen: a szembesülést az ifjúkori „pán-irodalmiság” (72.) megingásával, akár bukásával. Mintha valamely finom elégikusság is kiérződne az egyébként tárgyyszerű és szakszerű kötetből. A rejtett búcsú az irodalmi műveltség korszakától.

Nyilasy Balázs

Cinikus teóriák

Helen Pluckrose – James Lindsay:
*Cynical Theories. How Activist
Scholarship Made Everything about
Race, Gender and Identity – and Why
This Harms Everybody.* North Carolina,
Durham, Pitchstone Publishing, 2020

Kezdetben volt a filozofikus, meditatív árnyalatú posztmodern. Alapító atyái francia értelmiségiek. Jacques Derrida 1967-ben egyszerre három, nagy hatású könyvet publikált (*L'écriture et la différence*, *De la grammatologie*, *La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*), és a 60-as, 70-es években Michel Foucault is jelentős kiadványok sorát jelentette meg (a *Les mots et les choses...* 1966-ban, a *L'archéologie du savoir* 1969-ben, a *Surveiller et punir* 1975-ben és az *Histoire de la sexualité* első kötete 1976-ban látott napvilágot). A szerzők mélységes történeti csalódásukat nagyszabású filozófiai nyelvjátékokkal fejezték ki. A soktornyú, gazdag csipkészetű gondolatépítmények radikális székszeptist jelenítettek meg. Évezredek igazságkereső gesztusai bizonyultak egyszerre tévesztettnek, hiábavalónak, a nyugati világ megismerő igyekezeteit, fogalmait a francia filozófusok egyszeriben félretolták. A *Grammatológia* szerzője szerint a nyelv konkrét jelentést nem tartalmaz, valóságos létezési módja a *différence*, az elkülönítés, a szüntelen jelentéshalasztás, eltolás; a lényegiség keresését a logocentrizmus hiábavalóságát belátva egyszer s mindenkorra az elcsúszások, differenciák szemléltetésével kell felváltanunk. És a gondjainkra ajánlott panacea nem is kell, hogy keserű legyen. Derrida Roland Barthes-tal egyetértésben óv attól, hogy a nagy metamorfózist tragikus, apokaliptikus színezettel ruházzuk fel. A szubsztanciakereséssel leszámoló játék régóta esedékes, és felszabadító örömmel ajándékoz majd meg bennünket – vigasztalnak.

A „korlátlan székszeptist” Jacques Derrida a nyelvre hivatkozva érvényesítette; honfitársa, Michel Foucault a megismerés lehetetlenségét és a méltó, autentikus emberi attitűd megvalósíthatatlanságát a hatalom és a dominancia közegében jelenítette meg. A dominancia a foucault-i látomáspanorámában a hegeli világszemlehez

vagy a marxi termelési viszonyokhoz hasonlítható totális magyarázó elv, de nem konkrét osztályokhoz, történelmi mozgalmakhoz, elnyomó cselekvésekhez kapcsolódik. A lét minden mozzanatát átítatja, kitölti; az érvényes, autentikus szubjektum kialakulását lehetetlenné teszi, és az individualizációt hiánytalanul szabályozza. A XX. századi nyugati állam új technikaként működött a „lelképásztori hatalmat”, az emberi testek fölött az orvostudomány gyakorol ellenőrzést, a szexualitás szokása, meggyőződése a totális hatalmi manipuláció eredményeként jön létre. Ekképpen tudnunk kell, hogy egész énképünk, individualitástudatunk hamis. A *szubjektum és a hatalom* című Foucault-írás tanúsága szerint: „A cél manapság nem is az, hogy felfedezzük, amik vagyunk, hanem inkább az, hogy elutasítsuk azt, amik vagyunk”.¹

*

A liberális szerzőpár, a brit újságíró, Helen Pluckrose és az amerikai matematikus, Jame Lindsay a posztmodernizmus régi, szívós ellenfelei. Néhány évvel ezelőtt Peter Gregory Boghossian filozófussal, a Portland State University tanárával triumvirátust alkotva vállalkoztak leleplező performanszra. 2017 augusztusától komolyságot tetteve húszt, posztmodern zsargonban írott paródiát kínáltak fel különböző álneveken amerikai társadalmi folyóiratoknak; a szerkesztők hetet közlésre ajánlottak, s négyet meg is jelentettek. Az egyik esszé például a *Mein Kampf* tizenkettedik fejezetének átirata volt. A szerzők a Nemzeti Szocialista Párt nevét nemes egyszerűséggel a szolidaritási feminizmusra cserélték, de ezt az *Affilia* című folyóirat munkatársai nem vették észre, a küldeményt elfogadták és dicséretben részesítették.² A publikációs sorozatnak egyébként csak azért szakadt vége, mert a *Wall Street Journal* végül leleplezte a szerzők szándékait, s Boghossian ellen a Portland Egyetem eljárást is indított.

Pluckrose, Lindsay és a posztmodern küzdelme 2020 augusztusában új stádiumba lépett. A Pitchstone Publishing kiadásában napvilágot látott a szerzők 352 oldalas monográfiája, a *Cynical Theories*. A könyv főképpen az amerikai alkalmazott posztmodernizmus jelenével és közelmúltjával foglalkozik, de indításkor a klasszikus posztmodern előzményeire, francia mestereire is visszautal. A szerzőpáros víziójában a posztmodern egyértelmű sza-

kítás a modernitással. A modern paradigmát szerintük még a „korlátozott szkepszis” jellemezte, a hetvenes évektől azonban a kétely hermeneutikája a cinizmus hermeneutikájává alakult. Az értekezők az új paradigma megteremtőiként Jean-François Lyotard előtt-mellett Derridát és Foucault-t tartják számon. Az új gondolkozási irány a megismerési elvet és a társadalmi viszonylatokat is a hajthatatlan kétely jegyében szemléli. A reális tudás és az objektív igazság e szerint értelmetlen kategóriák, igazságtételezésünk csak valamiféle hamis tudat, kulturális konstrukciós termék: a hatalom és a hierarchia elvét érvényesítő társadalmi lét határozza meg, mit s hogyan tudunk, tudhatunk. A posztmodern „ismeretelmélete” egyértelműen a foucault-i hatalom égíse alatt áll, a tudás, ismeret, igazság karakterét, lehetőségi köreit Pluckrose és Lindsay aligha véletlenül szemléltetik leggyakrabban a power-knowledge (hatalom-tudás) szóösszetétellel.

A fenti elvek mellett a posztmodernista faculté maître-esse-t keresve a szerzők négy további fő vonást, operációs módot, módszertani alapelvet mutatnak be. Az első a korábbi gondolkozás által kialakított megkülönböztető kategóriák eltörlésére irányul. Blurring of Boundaries – megszüntetni a határokat! A posztmodern gondolkozás nem túri az „avitt megkülönböztetéseket”; objektum és szubjektum, igazság és hit, tudomány és művészet, magas és populáris kultúra, ember és állat, egészség és betegség, szexualitás és gender más-másféleségét energikusan érvényteleníti.

A második alapelv a nyelv elsődlegességének, hatalmának, korlátlan determináló erejének tétele. A tézis a posztmodern véleményvezérek és követőik legkedveltebb, leginkább hangoztatott (sokrétű, variábilis fogalmiságban megjelenített) igazsága. A referenciális funkció meglétét és érvényesülését természetesen csak a szélsőséges teoretizmusban lehet tagadni, de erre a gyakorlatban nincs is szükség. Elegendő változatos fogalmakkal, hatásos metaforákkal szuggerálni, hogy a nyelvi megelőzottség mindent betölt, hogy a valóság hozzáférhetetlen, s az értelmezéseknek nem az elsődleges valóságra, hanem a diskurzusok elemzésére (ellentmondásaik, értelmetlenségeik kimutatására) kell irányulniuk.

A mondottakból természetesen következik a cultural relativismnek, kulturális relativizmusnak nevezhető atti-

¹ FOUCAULT, Michel: *A szubjektum és a hatalom*. Ford. KISS Attila = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Bp., Osiris, 2002, 402.

² A szellemes, provokatív kísérletről néhány további információval szolgál Kohán Máttyás a *Mandiner* 2021. március 5-i internetes számában, Napoleon Linarthatos tartalmat cikkét ismertetve. Lindsay-ék *Emberi reakciók az erőszak kultúrára és queer performativitásra az Oregon állambeli Portland kutyafuttatóban* című dolgozata a homo-

és hetroszexuális kutyákkal foglalkozott; *A hátsó kapu bemenni* című pedig az analízis penetrációt azért ajánlotta, mert ezt gyakorolva „a heteroszexuális férfiak jobban rá lennének hangolódva a társadalmi igazságosság problémáira”. A két írás a *Gender, Place and Culture* és a *Sexuality and Culture* hasábjain jelent meg. (Pluckrose és Lindsay könyvét Linarthatos a *The American Conservative* hasábjain recenzálta 2020. március 3-án. <https://theamericanconservative.com/articles/a-guide-for-the-age-of-conformity>)

tűd. A posztmodern meggyőződés szerint az egyének csupán fogaskerekek a hatalom diskurzusjátékaiban, így a kulturális kritika teljességgel reménytelen, hacsak nem fegyver azok kezében, akiket a teória marginalizált, elnyomott csoportok tagjaként azonosít.³

A negyedik meghatározó elv az autonóm individuális személyiség és az univerzalitás tagadása. Ez természetes következménye az eddigieknek, hiszen az egyén – mint minden más entitás – a hatalmi diskurzusok és a kulturális konstruktivizmus terméke, eredménye; az emberi jelenség biológiai-természeti sajátosságaira utaló, etikai fundamentumot tételező, egyetemes emberi jogokat számon tartó, naiv okoskodások pedig csupán a megtévesztett, hamis tudat spekulációi. A posztmodern meggyőződés a társadalom legkisebb és legnagyobb egységét: az individuumot és a humanitást egyaránt tagadja, ezek helyébe kisebb, faji, szexuális, hátrányossági alapon kreált csoportokat állít.

*

Pluckrose-ék a derridai–foucault-i posztmodernizmusból indulnak ki, de találó megállapításaik igazából már az ezredfordulós paradigmákat juttatják eszünkbe. A filozofikus-kontemplatív attitűdöt ugyanis a 90-es évektől másféle, aktivista trend váltja fel. Az új világértelmezések (bárha maguk is egyetemeken született, katedrákról szétsugárzott „campus-filozófiák”) erőteljes társadalmi vonatkozásokat tartalmaznak; képviselőik, a social justice aktivistái igazságtalanságok, méltánytalanságok ellen emelnek szót. A neokolonialista diskurzus, a megújuló feminizmus, a genderkritika, a queer-theory, disabled-theory, fat-theory és társaik a 60-as évek diákmozgalmának, hippitársadalmának lendületével és önbizalmával erednek a társadalmi rossz nyomába és lépnek fel az eligazító ideológia képviselőiként. A szociális világ organizmusába a teoretikus-aktivisták egyetlen ponton metszenek bele, és ezt totalizáló magyarázattá fejlesztik. Identitásközösségeket és antagonisztikus ellentéteket vizionálnak: kolonizálókat és gyarmatosítottakat, fehérreket és feketéket, férfiakat és nőket, „normális” és polimorf szexualitású egyedeket állítanak egymással szembe.

Az újdonsült trendek azonban minden másféleség ellenére is a régi posztmodernre építenek. Az alkalmazott

posztmodernben az igazságtételezéseket a mindent megelőző, mindent meghatározó nyelv érvényteleníti, és a foucault-i hatalmi és dominanciaelv is teljes üzemmódban működik. A fehér, heteronormatív férfiak, ha maguk nem sejtik is, rasszista előítéletekkel élnek, és a fekete, hispán, indián nők mind elnyomottak, akár így érzik, akár nem. A fehér civilizációnak azonban nem lehet, és igazában sosem volt köze az érvényes tudáshoz. (A nyelvi megelőzőség acélfegyvere csak a halmozottan hátrányos helyzetű identitáscsoportokon csorbul ki csudálatos módon.) Az európai kultúra történeti, irodalmi dokumentumait analizáló diskurzuselemzések minden megnyilvánulásban szubsztancializáló erőszakot, elnyomó, kolonizáló gesztusokat fednek fel. Az attitűd radikális gesztusok előtt nyitja meg az utat: nemcsak a korábban bámult művészi, filozófiai teljesítményeket szükséges leértékelnünk, de szőröstül-bőröstül el kell vetnünk az egész európai tudományt, beleértve a biológia, fizika, matematika eddig vitathatatlanul vélt eredményeit is. A tudományos diskurzus gonddal kimunkált, mindmáig nélkülözhetetlenül vélt módszertani elvei (ellentmondás-mentesség, egyértelmű fogalomhasználat, elégséges indoklás, tapasztalati ellenőrzés) nem többek hatalmi trükköknél. A „kategorizációs erőszakkal”: a szilárd definíciókkal, stabil fogalmakkal végleg le kell számolnunk, hiszen ezek a hatalmi rasszizmus képviselői. A szex, gender, szexualitás és a posztmodern fogalmait hiba volna definiálnunk, az ambiguitást természetes módon be kell építeni beszédünkbe, hiszen a queer aktivitás csak így tud hatékonyan működni – ajánlja 1995-ös esszéjében a queer-theory egyik alapítója, Judith Butler.⁴ A 2004-ben megjelent, *Decolonizing Research in Cross-Cultural Contexts: Critical Personal Narratives* című könyv szerkesztői Homi Bhabhát idézve a kötetet innovációs kezdetként mutatják be, a neo- és posztkolonializmussal dacoló, diszharmonikus, nyugtalan, autentikus, új tudáseszmény kifejezőjeként értelmezik. Mindez azonban Pluckrose és Lindsay szerint csak annyit jelent, hogy a gyűjtemény szerzői eleve felmentik magukat a korrekt, ellentmondásmentes érvelés és az elégséges bizonyítás kötelezvénye alól.⁵

A posztmodern az új évezredben egyáltalán nem haltott – a brit–amerikai szerzőpáros vélekedésével, úgy tűnik, egyetérthetünk. A XXI. század meghatározó szel-

³ „The postmodern belief that individuals are vehicles of discourses of power, depending on where they stand in relation to power, makes cultural critique completely hopeless except as a weapon in the hands of those Theoretized to be marginalized or oppressed.” PLUCKROSE, Helen – LINDSAY, James: *Cynical Theories. How Activist Scholarship Made Everything about Race, Gender and Identity – And why This Harms Everybody*. North Carolina, Durham, Pitchstone Publishing, 2020, 41.

⁴ Uo., 54. A nagy tekintélyű kaliforniai professzorasszony szándékosan ambiguitáselvű prózáját a *Cynical Theories* szerzői találón nevezik „semi-incomprehensible”-nek, félig érthetőnek. A Rossz Írások Versenyét meghirdető *Philosophy and Literature* című folyóirat – amint erről egy más tanulmányomban már megemlékeztem – 1998-ban az olvasók szavazatai alapján aligha véletlenül hirdette ki győztesként éppen Butler dolgozatát. NYILASY Balázs: *Megérteni az irodalmat*. Bp., MMA Kiadó, 2020, 60.

⁵ PLUCKROSE–LINDSAY: i. m. (2020), 83.

lemi áramlatát nevezhetjük „alkalmazott posztmodernnek”, social justice scholarshipnek (a társadalmi igazságosság tudományának), woke tudatosságnak vagy bármi másnak, de látnunk kell, hogy Judith Butler és aktivista társai minden alapvető ponton Foucault-ék gondolatait viszik tovább.

*

Hogyan, mikor, milyen ütemben történt meg az alkalmazott posztmodernizmus térfoglalása? Miként alakult át a kontemplatív katedrafilozófia aktivista világdivattá, eligazító bölcssességgé, „a cselekvés vezérfonalává”? A liberális brit–amerikai szerzőpáros a főbb trendeket számba véve ad korrekt eligazítást. Kövessük őket útjukon, emlékezzünk meg röviden a legfontosabb iskolákról-csoporthozulásokról. Kezdjük a posztkoloniális elmélettel.

A teória a múlt század utolsó harmadában született meg, Edward Said ekkor – 1978-ban – publikálta nagy hatású, *Orientalism* című kötetét. A palesztin-amerikai kutató választotta címbeli fogalom a könyvben alapvető fontosságot nyert. A kategória evidenciaként sugallta a kolonialista diskurzuselemzések konklúzióját: a kulturális imperializmus és az eurocentrizmus csak olyan rendszerben képes gondolkodni, amely az okcidentalizmus fölényét, elsőbbségét és a más fajokra vonatkozó egzotizmus alsóbbrendűségét fejezi ki.

A Said által elvetett magok termékeny talajra hullottak. Az európai kulturális gondolkodás par excellence hamiságát leleplező, „dekolonizáló” ethoszt az ezredfordulóra már minden, befolyásos amerikai áramlat magáévá tette, s a nyugati egyetemek átformálása állandóan hangoztatott szlogenként szerepelt a köztudatban. A *Decolonizing of University* című reprezentatív, sokszerzős (2020-ban megjelent) kötetben Dalia Gebrial a történelmi tényekkel kapcsolatban érvényesülő kutatói pozitívizmust a kolonializmus szolgálójaként leplezi le, Nelson Maldonado-Torres és szerzőtársai pedig arról értekeznek, hogy a nyugati egyetemeken a filozófiai diszciplína az eurocentrizmus bástyája, a fehér faj fő-fő támasza, a heteronormativitás elsőbbségének, privilégiumának és fölényének fenntartója.⁶

A feminista aktivitás, a XX. század egyik legfontosabb, legsikeresebb gondolatgyütteseként, cselekvési körként a 60-as, 70-es évektől a 80-as évek közepéig lendületesen tört előre, és jelentős eredményeket ért el. A women's studies képviselői azonban e stádiumban még nem a tradicionális vagy az alkalmazott posztmodern gondolkozásmódját követték. Az időszak neves szerzői a nők gondjait kapitalista, maskulin viszonyrendszerbe helyezték,

a liberális-emancipációs meggyőződés vezérfonalát nem utasították el, és a szexualitást sem társadalmi kreációként fogták fel. Az elméletalkotók a természeti alapozású nőiséget ekkoriban a gender számontartása mellett sem tagadták, sőt, feltárásán, szubsztancializálásán buzgólkodtak, amint ezt az irodalmi elemzések fogalmai (menstruációs írás, testírás) is jelezték. Az ezredfordulóra azonban az eredendő, valahai feminizmus az alkalmazott posztmodern teória erőterében teljességgel átformálódott. A posztkolonialista, gender, queer elméletírók a régi gondolkodásmódot a maguk biztonságos teoretikus fölényében ma már idejétműltnek, együgyűnek, tarthatatlannak látják: a hatalom nem értelmezhető a materiális intézményesültség keretei közt, a gender nem köthető konkrét társadalmi osztályokhoz és érdekekhez, a férfi-nő kategória a maga esszencializmusában fenntarthatatlan, s ha már nőkről van szó, legalábbis black, disabled, queer női közösségről, fekete, fogyatékos, nonkonformista szexualitású asszonycsoportról kellene beszélnünk.

A queer theory – a kifejezés először egy 1991-es esszégyűjteményben bukkant fel – napjainkban az alkalmazott posztmodern egyik legbefolyásosabb változata. Alapító mesterei között a már említett Judith Butler mellett Gayle Rubint és Eve Kosofsky Sedgwicket is számon kell tartanunk. A queerteoretikusok a normatív és kivételes entitásokat számon tartó s megkülönböztető emberi szokásrend ellen totális szabadságharcot hirdetnek, a természetes nem, a gender és a szexualitás, a férfiség, nőiség fogalmait rendre elutasítják. A biológia mit sem számít nekik, a valóság semmisségéről és a nyelv világkonstituáló erejéről szóló posztmodern tanítást viszont maradéktalanul magukévá teszik. (A kategóriateremtő diskurzusok elemzését, dekonstrukcióját már csak azért is elsőrendűen fontos feladatnak tartják, mert a dominanciaelvű fogalmakat a nyelv ereje hozta létre.)

A feminista aktivizmushoz hasonlóan a disabled activism, a fogyatékos emberek érdekét képviselő mozgalom kezdeteit is jóval az ezredforduló előttre, az 1960-as évekre datálhatjuk. Az ezredfordulóra azonban ez a gondolkör is alapvetően megváltozott. Az ability, az épség, teljes értékűség az átalakított eszmerendszerben a társadalmi konstrukció selejtes terméke lett, és a disability, a fogyatékoság – az elméleti fogyatékoságokat is beleértve – a marginalizált identitáscsoportok „normális” sajátságává vált. A foucault-i intenciók és a queerteóriával egybehangozó inspirációk nyilvánvalók. A teoretikusok a „biopower” képviselőjeként megcímkezett orvostudomány illetékességét élénken visszaütik. Dan Goodley 2014-ben megjelent könyvében a diagnóziskészítést és

⁶ Uo., 79–80.

a gyógyítást a korrupt előítélet fényében láttatja, és úgy tartja, a fogyatékos emberek a kúrákat, kezeléseket megtagadva felelősen cselekszenek, hiszen az ableizmust (az épséget-fogyatékoságot megkülönböztető előítéletet) elutasítva az általános emberi kategorizáció elleni küzdelem élharcosaiként lépnek fel.⁷

A fat studies a disabled activism érdekes elágazása. Képviselői a kövérség ügyében foglalnak el sajátos álláspontot. Az elhízottak e vízióban a feketék, queerek, fogyatékosok áldozati csoportjaihoz kapcsolódnak, és alaptalan előítélet bélyegzi meg őket. Linda Bacon 2010-ben megjelent könyvében (*Health at Every Size: The Surprising Truth About Your Weight*) az orvostudomány álláspontját cáfolva fejt ki, hogy az egészség nem függ az ember súlyától,⁸ 2012-ben brit és nemzetközi aktivisták a londoni nyári olimpiai játékokat kövérségellenes főbiával vádolják, és a versenyek idején egy londoni parkban csúfolódó, groteszk ellen-performance-ot, atlétikai bemutatót szerveznek.⁹

*

Helen Pluckrose és James Lindsay – bár Foucault hatalom- és Derrida nyelvfilozófiáját részletesebben nem elemzi – már a „klasszikus” posztmodernizmust is tévesnek, alkalmatlannak, elhibázottnak tartja. A nagy hatású paradigma eredendő bűnét többször is megnevezik: a posztmodernisták a modernitás mérsékelt, korlátozott szkepszisétől elfordulva és a liberális fejlődés emancipatorikus vívmányait semmibe véve egyfajta cinikus, misztikus katasztrófizmust hirdettek meg. A *Cynical Theories* azonban nem a régi, hanem az új, az ezredfordulás, alkalmazott, aktivista posztmodern bemutatására és kritikájára fókuszál. És a kritika e téren kiterjedt, átható. A brit–amerikai szerzőpár lépten-nyomon jelzi, hogy a mára széles körben elterjedt (a nyugati bölcsész-, társadalomtudományi világot egyértelműen meghatározó, az oktatás alsóbb szintjeit s a mindennapi élet szféráit is mindinkább birtokba vevő) eszmerendszert, ideológiát hibásnak és kártékonynak tartják. Meggyőződésük, hogy az aktivista elvű, „cselekvéstudatos” attitűdegyüttes nem egyeztethető össze az igazságtételezés lehetetlenségét valló posztmodern teoretizmussal, és a tudomány tradicionális metodikájának elvetése semmire sem hoz megoldást: a módszertani megalapozás alaptalanságának és

lehetetlenségének eszméje valójában a teljes voluntarizmus előtt tár kaput, és az autenticitás végül annak a függvényévé válik, woke-aktivista beszél-e vagy sem.¹⁰

Teljességgel hibás az alkalmazott posztmodern redukciós alapattitűdje is. A social justice aktivisták a társadalmi működésmód komplex vizsgálata helyett identitáscsoportokkal dolgoznak, az áldozati csoportok tagjait ugyanazon tapasztalatokkal (a dominancia és elnyomás tapasztalataival) ruházzák fel; a domináns csoport esetében teljes vakságot tételeznek, az elszenvedés közösségeinek viszont tisztánlátó kettős perspektívát ajándékoznak.¹¹ Ráadásul az állandó gondoskodás is álságos: a 60-as, 70-es évek feminizmusa az egyenjogúság ügyét valóban jelentősen előremozdította, a későbbi elmélet azonban semmi hasznot nem hozott a nők számára. A rasszizmus, szexizmus, homofóbia folyamatos zsugorodásával párhuzamosan azonban a teória nemhogy visszavonult volna, de ráerősített. Az új feminizmus és a többi elmélet szituációs és szövegelemzései a teoretizálást fokozva, a fogalmiságot és a nyelvet mind szofisztikáltabb szintre emelve demonstrálták fontosságukat, szükségességüket.¹²

Az alkalmazott posztmodern – Pluckrose és Lindsay így látja – az amerikai egyetemeken mára hegemon helyzetbe került, és a korábbi liberális szellem helyén intoleráns, illiberális attitűdöket honosított meg. A hatalmi eszme képviselői a scholarship (a tudomány, kultúra, szellemi világ) és a social justice activity (a politikai tett, az áldozati identitáscsoportokért vállalt harc) szféráját teljességgel egybemosták, és már-már orwelli viszonyokat hoztak létre. Az ellenvéleményt az érvek vizsgálata nélkül utasítják el, a mantráikat netán elvitató eretneket rasszistaként bélyegzik meg, a kisebbségi csoportok gyűlölként stigmatizálják.

Az egyetemeken jól fizetett diversity officerok és bias response teamek (előítélet-felügyelő csoportok) figyelnek a rendre. Egyes tévelygő platformokat eleve tiltanak, és a helytelen eszmék képviselőit, a vétkező publikációs fórumokat, egyetemi egységeket habozás nélkül szankcionálják. Barbara Applebaum társadalmi igazságosságpedagógus 2010-es könyvében mély meggyőződéssel bizonygatja: nem engedhetjük, hogy az órai megbeszélést ellenvélemény bontsa meg, és a tanulótól ilyenkor jó lélekkel meg kell vonnunk a részvétel jogát, hiszen nem tett eleget a bevonódás, egyetértés elvének!¹³ A minden-

⁷ Uo., 164–165.

⁸ Uo., 172.

⁹ Uo., 173.

¹⁰ Uo., 192.

¹¹ Uo., 194.

¹² „As racism, sexism, and homophobia have continued to decline, however, deeper and deeper readings of situations and texts and

increasingly complicated Theoretical arguments have been required to detect them.” Uo., 231.

¹³ „Resistance will not be allowed to derail the class discussions! Of course, those who refuse to engage might mistakenly perceive this is a declaration that they will not be allowed to express their disagreement but that is only precisely *because* they are resisting engagement.” Uo., 201. (A kiemelés Applebaumtól.)

napos szankcionálásokra a szerzők jó néhány példát hoznak fel. Rebecca Tuve professzor asszony a queer-theory által nem tűrt transgender status kifejezés használata miatt részesült boszorkányüldözésben, Bruce Gilley-t a kolonializmussal kapcsolatos kijelentéséért vonták felelősségre, egyetemét és a tanulmányt közlő lapot is zaklatták, sőt halálos fenyegetésben részesítették.¹⁴ Az alkalmazott posztmodernizmus a bölcsészet és a társadalomtudományok után a természettudományok területén is terjeszkedik. Donna Riley *Engineering and Social Justice* című, 2008-ban publikált könyvén vörös fonalként húzódik át a tétel, hogy az objektív, abszolút igazságon túl vagyunk, és ezt a felismerést immáron a mérnöki tudományban is alkalmaznunk kell; az Enrique Galindo és Jill Newton szerkesztésében napvilágot látott könyv egyik szerzője pedig azt hajtogatja, hogy az objektív, bizonyításkényszeres matematika szexista és rasszista tudomány.¹⁵

A posztmodernista elmélet és aktivitás kevercse az egyetemek után a mindennapi élet szféráit is mindinkább átjárja. A teoretikus-aktivistának résen kell lennie, s a különböző történeteket, gondolat kifejezéseket, ruházkodási módokat, kulturális jeleket árgus szemmel kell figyelnie, hiszen a bigottság, rasszizmus, szexizmus ott rejtezik mindenütt. A megrovást a nagy befolyású cégek, celebek, neves sportolók, művészek, művészi alkotások sem kerülhetik el. Martina Navratilovának, Usain Bolt-nak, John McEnroe-nak szóhasználati hibáikért kellett szabadkozniuk, és a neheztelés J. K. Rowlingot is elérte. Őt az aktivisták azért részesítették megrovásban, mert a *Harry Potter* sorozat főbb szereplői között nincsen meleg, transzszexuális, de még egy árva fekete sem bukkan fel.

Ennyi kritika után nem csodálkozhatunk azon, hogy a liberális brit–amerikai szerzőpáros összegző konklúziói, az alkalmazott posztmodern végső hozadékát latolgató megjegyzései is élesen elmarasztalók. Pluckrose-ék a vezető amerikai eszmerendszert illiberális nézetegyüttesként határozzák meg,¹⁶ összeesküvés-elméletként tartják számon,¹⁷ nem racionális eszmerendszernek, hanem új vallásnak látják,¹⁸ és helyét abban a körben jelölik ki, ahová a kolonializmus és a kommunizmus bukása utáni időszak legkevésbé toleráns és leginkább autoriter eszmerendszereit szoktuk helyezni.

*

Az angolszász szerzőpáros láttelele, látjuk, igencsak lehangoló. De a helyzetet más, hiteles amerikai értelmiségiek is hasonlóképpen látják. Daphne Patai professzor asszony, a *Theory's Empire* című, nagy jelentőségű irodalmi antológia társszerkesztője¹⁹ nemrég a *Mandiner* hírportálnak adott interjújában festett szomorú képet az Egyesült Államok egyetemén uralkodó viszonyokról. „Professzorokat fegyelmeznek meg és rúgnak ki azért, mert a rossz álláspontot képviselték, vagy mert kimondtak egy rossz szót. Esetleg arra kötelezhetik őket, hogy elnézést kérjenek, vagy »újraképzésen« vegyenek részt – utóbbi a Szovjetunióra vagy Maóra emlékeztet.” „Ha a tudósok nem veszik a fáradságot, hogy megmentse magukat és a szellemi tradíciót, amit szerencsájukra örökölhettek a liberalizmustól – nem attól a liberalizmustól, amelyre a szót használják manapság –, akkor igen, a tudományos világ el fog veszni. Egyes területek – technológia, mérnökök, matematikusok – kicsit tovább tartanak majd ki, hiszen a való világnak mégis csak működnie kell, de a bölcsészettudományt már teljesen átpolitizálták” – állapítja meg az UMass Amherst professor emeritája, és említést tesz az amerikai egyetemeken felállított „előítéletesség-reagáló csoportokról” is, amelyek a nap huszonegy órájában elérhetőek, s a diákok név nélkül jelenthetik, ha bármi előítéletes jelenséget tapasztalnak, látnak, hallanak.²⁰

*

A helyzet, úgy tűnik, kritikus, és a Pluckrose–Lindsay szerzőpáros nagy érdeme, hogy ezt a belátást bátran, kerteles nélkül közvetítik az olvasónak. A magukat tetőtől talpig liberálisnak valló szerzők a nyugati és amerikai világ vezető ideológiáját nem hiteles, tudományos rendszernek, alkalmas cselekvési vezérfonálnak, hanem manipulatív teoretizmus és magabiztos aktivizmus zavaros keverékének látják. A teoretizmus, a posztmodern és az alkalmazott posztmodern par excellence elméletisége, úgy tűnik, külön problémát jelent. A *Cynical Theories* szerzői érintik is időnként ezt a dilemmát, de néhány kiegészítő megjegyzést, azt hiszem, érdemes tennünk. Először is emlékeztessünk újfent a társadalmi helyzetre, beágyazottságra: az alkalmazott posztmodern eszméi, módszertana, ideologikus aktivizmusa a külső valóságtól izolált egyetemi campusokon, az elszakadás, magánvalóság (és

¹⁴ Uo., 217.

¹⁵ Uo., 219. A matematikával kapcsolatos okfejtés az Enrique Galindo és Jill Newton által szerkesztett *Proceeding of the 39th Annual Meeting of the North American chapter of the International Group for the Psychology of Mathematics Education* című, 2017-es kötetben jelent meg.

¹⁶ Uo., 18.

¹⁷ Uo., 36.

¹⁸ Uo., 17–18.

¹⁹ A nemzetközi hírű tudósok tanulmányait tartalmazó, az irodalmi posztstrukturalizmussal és posztmodernizmussal élénken vitázó gyűjteményes kötet *Megérteni az irodalmat* című könyvemben részletesebben foglalkoztam. NYILASY: i. m. (2020)

²⁰ VESZPRÉMY László Bernát – SZILVAY Gergely: *A tolerancia követeleése is zsarnoksághoz vezethet – Daphne Patai a Mandinernek = Mandiner* (online), 2021. január 12. https://mandiner.hu/cikk/20210112_daphne_patai_interju

elkülönült biztonság) egyetemi világában alakultak ki. Itt, ilyen körülmények között vált az elmélet radikális teoretizmussá, alakított ki sajátos birodalmat, a normális gondolkodás (és normális tudomány) alapelveit, a külső referencia, az ellenőrzés gesztusait radikálisan kiiktatva.

E teoretizmus, mondhatni, nem tett mást, csupán az Elmélet lehetőségi köreiben mindig is ott rejlő veszélyzónákat teljesítette ki. Nem kell megfedkezünk azonban arról sem, hogy már a klasszikus posztmodern teória is bejárta ezt az utat. Derridától és a francia strukturalizmustól-posztstrukturalizmustól is értelmetlen volna tiszta, világos érvelést, egyértelmű, korrekt fogalmiságot, elégséges indoklást elvárunk. Diskurzusuk az egyszerű, evidens emberi tapasztalatot és annak orientációs útmutatásait radikálisan megtagadta: az írás előbb volt, mint a beszéd, a nyelv nem a valóságra utal, hanem szuverén, cselekvő hatalomként (aktív ágensként) rendezi, determinálja az emberi dolgokat, a társadalom megértéséhez kulcsként szolgál a diszperz, misztikus hatalom és dominancia fogalma, a szövegeknek nincsenek szerzőik és intencionáló útmutatásaik.

A derridai, foucault-i, lacani, Lévi-Strauss-i radikális teoretizmus bemutatására és roppant sikerének magyarázatára e keretek között nem vállalkozhatunk. Az elköteleződést helyettesítő resignált, önelvű játék, a fogalmi exkluzivitás, homlokozatépítés és a kétely hermeneutikája

mindenesetre együttesen el tudták feledtetni a kultúra résztvevői körében a megértési igazság iránti valahai igényt, és radikálisan át tudták változtatni a presztízstulajdonítás, presztízsadományozás hogyanját-mikéntjét. A teoretista térfoglalást persze meg is kellett tartani, és a megszerzett dominancia őrzéséhez állandó ellenőrzésre, szankcionáló készenlétre volt szükség. E készenlétet a klasszikus posztmodern is fenntartotta, de igazi tökélyre az alkalmazott változat fejlesztette. A korunkat meghatározó eszmerendszer, amint láttuk, nemcsak abban az értelemben működik valamiféle új vallásként (a marxizmust helyettesítő totális eligazító elvként), hogy életproblémamegoldásként kínálkozik fel, de a felmutatott dogmák, mantrák iránti kételyt is szigorúan szankcionálja.

A helyzet, mint említettem, nem túl rózsás. „Amitől tartottunk, abban már benne vagyunk.” A körülöttünk levő térfoglalás előrehaladott, a szankciós erő acélos, a gondolati és szólásszabadságot korlátozó gesztusok eredményesek. De a posztmodern vallást elutasító ember mégiscsak gondolkozásra, keresésre, szólalásra, alternatívakimunkálásra van ítélve. Az első lépés a posztmodern és alkalmazott posztmodern eszmerendszer körületekintő kritikája lehet, és a brit-amerikai szerzőpáros könyve nemcsak felbecsülhetetlen értékű segítő tájékoztatással szolgál, de a mantratudatosság meghaladására, a félelmi reflexek leküzdésére is bátor példát mutat.

Tverdota György

József Attila és az avantgárd hagyomány

A szerző arra keres választ, hogyan vált hagyománnyá a hagyománytagadó avantgárd líra a pályakezdő József Attila műhelyében. Az 1910-es években született avantgárd költészet az induló „második nemzedék” számára tradícióként – formakincsként, eljárási módként és szellemiségként – már adott volt. József Attilának az „izmusokhoz” fűződő kapcsolata hordoz sajátos, a költő helyzetéből és belső diszpozíciójából származó jegyeket, ugyanakkor általánosabb irodalomtörténeti tanulságokkal is bír.

Fekete J. József

Ugartörők és avantgárd

A vajdasági irodalmi avantgárd – az irányzat individualista, szabályokat elutasító jellegének ellentmondva – rendszerbe szerveződött, és az ottani magyar művészet fontos részévé vált: kiterjesztette befolyását a literatúrán kívüli művészeti területekre is. A szerző bemutatja az „izmusok” vajdasági történetét, a Bosch+Bosch csoport és a DNS című folyóirat alkotóinak tevékenységét. Áttekintését az experimentális film műfajával zárja, amely az utolsó avantgárd művészeti ág, amely eljutott a Vajdaságba.

Szántó F. István

Dinamit és kovász

Forradalom a művészet(értelmezés)ben

A tanulmány Hamvas Béla és Kemény Katalin *Forradalom a művészetben (Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon)* című művének újraolvasására vállalkozik. A szerző főképp azokat a szemléletbeli vonásokat vizsgálja, amelyek alapján Hamvas és Kemény műve Fülep Lajos *Magyar művészet* című kötetéhez kapcsolható. Végül arra a konklúzióra jut, hogy Fülep Lajos, Kemény Katalin és Hamvas Béla alapvetésében a modern művészet problematikája elválaszthatatlan a modern ember szellemi válságától.

Miltényi Tibor

Teória mint műalkotás

(Gondolatok Erdély Miklós életművéről)

A szakirodalom máig adós az építész, író, költő, képzőművész és filmrendező Erdély Miklós (1928–1986) munkásságának monografikus feldolgozásával, értékelésével. A szerző arra mutat rá, hogy Erdély Miklós kivételes nagyságú művészeti gondolkodó, „művész esztéta”, akinél a teória és az alkotói életmű egységet alkot, illetőleg esztétikája is nagyszabású műalkotásnak tekinthető. Pályája során ugyanazokat az alapkérdéseket járja körül, de egyre mélyebben, szellemesebben és provokatívabban.

Novotny Tihamér

„Újraértelmezett hagyomány”,

avagy a rugalmas elszakadás hátranyitó művelete célszerűbb,

mint a gárda előtti élcsapat kényszeres előrohánása

Újabb szintézis- és identitástörekvések a magyar képzőművészetben

A tanulmány Kovács László (1944–2006) festőművész rendhagyó, műfajokban és technikákban gazdag – az avantgárd és a neoavantgárd tapasztalatait, hagyományait is felhasználó, de „izmusoktól mentes”

– életművét mutatja be. A művész körkörös módon visszatérő és magánmitológiát teremtő témákkal, motívumokkal foglalkozott, amelyek mindig jól körülírható, példázatszerű situációból kiindulva, egyéni filozófiai szemlélettel és létértelmező céllal fogalmazódtak meg.

Sulyok Bernadett

A párizsi Magyar Műhely folyóirat – történeti megközelítés

A Magyar Műhely első száma 1962 tavaszán jelent meg, Párizsban.

A folyóirat a Nyugat-Európába szakadt, fiatal magyar értelmiségiek fórumává vált, markáns avantgárd arculata az első évtized után kristályosodott ki. A szerző bemutatja a folyóirat útját az avantgárdhoz, illetőleg dokumentumainak későbbi sorsát. Végül arra hívja fel a figyelmet, hogy a nyugaton kiadott magyar nyelvű folyóiratok a rendszerváltozás után megszűntek, azonban a *Magyar Műhely* – a kortárs experimentális művészet orgánusaként – ma is létezik.

Zirkuli Péter

„Szabadság, szerelem!”

Töredék a szürrealizmusról

A szerző a romantika folytatásának és XX. századi alakváltozatának tekinti a szürrealizmust, amelynek programja, vagyis irodalmi, etikai, politikai terve leginkább e két szóval – szabadság és szerelem – jellemezhető. A tanulmány kiszélesíti a megszokott irodalom- és művészettörténeti horizontot, hogy láthatóvá váljon az a megváltozott – az irreálist, az imagináriust, az álmot, az erotikát és a tudattalant előtérbe állító – valóságfelfogás, amely meghatározza a szürrealizmus világképét.

Balázs Imre József

Magyarországi szál a szürrealista csoport történetében

Marcel Jean munkássága

A szürrealizmus története Marcel Jeant (1900–1993) festőként, íróként és objektok létrehozójaként tartja számon. A szerző emellett érvel, hogy Marcel Jean az a francia szürrealista alkotó, aki közvetlen módon és a legnagyobb hatással formálta a magyarországi szürrealizmus második hullámának arculatát: több évtizeden keresztül a legjelentősebb kapcsolattartó és közvetítő volt a párizsi szürrealista csoport és a szürrealizmus magyarországi szimpatizánsai között.

Nagy L. János

Petőfi Sándor János szemiotikai textológiája és a művészetelmélet

A tanulmány első része Petőfi S. János (1913–2013) nyelvészprofesszor szemiotikai textológiájának alaptéziseit ismerteti, majd elméletének alkalmazhatóságát vizsgálja, vázolja közben Petőfi S. János és Benkes Zsuzsa kutatásainak közös eredményeit is. A második részben a szerző – a kreatív-produktív szövegygyakorlatok tapasztalataira építve – speciális szövegelemzésre tesz kísérletet, amelynek során a verbális megoldásokhoz grafikai, zenei és táncművészeti szövegösszetevőket társít.

ABSTRACTS

Tverdota, György*Attila József and the Avant-Garde Tradition*

The author explores how transition-repudiating avant-garde lyric poetry became a tradition in the early output of Attila József. Avant-garde poetry, which originated in the 1910s, was already available to the 'second generation' as a tradition of style, procedure, and mentality. While characterised by specific features derived from the poet's situation and internal disposition, Attila József's relationship to the 'isms' also provides more extensive lessons in literary history.

Fekete, J. József*Pioneers and Avant-Garde*

Contrary to the movement's individualist, rule-defying nature, the Vojvodina literary avant-garde was systematically organized. It became an important part of Hungarian art in the region, extending its influence to the realm of arts outside literature as well. Besides providing a history of 'isms' in Vojvodina, the author presents the work of members of the Bosch+Bosch Group and those rallying around the journal DNS (DNA). The review concludes with a survey of experimental film, the last genre of avant-garde art to reach Vojvodina.

Szántó, F. István*Dynamite and Yeast**Revolution in (the Interpretation of) Art*

This paper attempts to reinterpret Forradalom a művészetben (Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon) [Revolution in Art [Abstraction and Surrealism in Hungary]], a book by Béla Hamvas and Katalin Kemény. His focus is on conceptual features that show a connection between the work of Hamvas and Kemény on the one hand and Lajos Fülep's opus entitled Magyar művészet (Hungarian Art) on the other. Finally, he concludes that, according to Lajos Fülep, Katalin Kemény and Béla Hamvas, the problem of modern art is inseparable from the intellectual crisis of modern man.

Miltényi, Tibor*Theory as a Work of Art**(Reflections on the Oeuvre of Miklós Erdély)*

A monograph to present and assess the work of architect, writer, poet, visual artist and film director Miklós Erdély (1928–1986) remains unwritten to date. The author highlights the exceptional greatness of Miklós Erdély as a thinker, an artist and aesthete at once, whose theory and creative oeuvre form a coherent unity – his aesthetics can also be considered a large-scale work of art. Throughout his career, he explored the same basic issues, coming at them ever more deeply, wisely, and provocatively.

Novotny, Tihamér*Tradition Reinterpreted:*

A Flexible Breakaway Operation Opening Backwards Is Better Than the Forced Advance of the Vanguard in Front of the Guard New Aspirations for Synthesis and Identity in Hungarian Fine Art
The study presents the unusual oeuvre of the painter László Kovács (1944–2006). Kovács made use of the experiences and traditions of

the avant-garde and neo-avantgarde, but he remained free of 'isms'. His recurring themes and motifs gave rise to a private mythology, always starting from tangible, parabolic situations, and approached with a personal philosophical mindset and an ontological interpretive purpose.

Sulyok, Bernadett*The Journal Magyar Műhely (Hungarian Workshop in Paris):**A Historical Approach*

The first issue of Magyar Műhely was published in the spring of 1962 in Paris. The journal became a forum for young Hungarian intellectual émigrés in Western Europe. Its distinctively avant-garde image crystallized after the first decade of its existence. The author presents the journal's path to becoming avant-garde and the subsequent fate of its documents. Finally, he draws attention to the fact that most Hungarian-language journals published in the West closed after the change of regime, but Magyar Műhely still remains in publication today as an organ of contemporary experimental art.

Zirkuli, Péter*'Freedom and Love!'**A Fragment on Surrealism*

The author considers surrealism as a continuation of Romanticism and one of its 20th-century transformations whose program, that is, its literary, ethical, and political agenda, is best characterized by the two words 'freedom' and 'love'. The study broadens the usual horizon of literary and art history discussions to reveal the changed conception of reality, with the unreal, the imaginary, the dream, the erotic, and the unconscious in its foreground, that defines the worldview of surrealism.

Balázs, Imre József*A Hungarian Thread in the History of the Surrealists**The Work of Marcel Jean*

In the history of Surrealism, Marcel Jean (1900–1993) is regarded as a painter, writer, and creator of objects. The author argues that Marcel Jean is the French surrealist who had the greatest and most direct impact on the second wave of Hungarian Surrealism: for decades he was the most significant contact and mediator between the Surrealist group in Paris and the Hungarian sympathizers of Surrealism.

Nagy, L. János

*Sándor János Petőfi's Semiotic Textology
and its Application in Art Theory*

In the first part of his study, the author describes the basic theses of the semiotic textology of linguist János S. Petőfi (1913–2013). Next, he examines the applicability of Petőfi's theory, outlining the joint results of research by János S. Petőfi and Zsuzsa Benkes. In the second part, he uses the experience of creative-productive text exercises as a foundation to venture into a special instance of text analysis, associating visual, musical and dance text components with verbal solutions.

Balázs Imre József PhD (1976)

irodalomtörténész, a Korunk főszerkesztő-helyettese, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem docense.

Fekete J. József (1957)

irodalomtanár.

Miltényi Tibor (1960)

esztétika–történelem szakos bölcész, művészeti író.

Nagy L. János DSc (1946)

nyelvész, a Szegedi Tudományegyetem professor emeritusa.

Novotny Tihamér (1952)

művészeti író, a Kortárs képzőművészeti rovatának szerkesztője.

Nyilasy Balázs CSc (1950)

irodalomtörténész, a KRE BTK habilitált egyetemi docense.

Pécsi Györgyi (1958)

irodalomtörténész, az MMA levelező tagja, az MMA Kiadó ügyvezetője.

Radics Péter (1969)

a Petőfi Irodalmi Múzeum – Digitális Irodalmi Akadémia szerkesztője.

Sturm László CSc (1967)

irodalomtörténész, szerkesztő, az ELTE Savaria docense.

Sulyok Bernadett PhD (1976)

irodalomtörténész, a Petőfi Irodalmi Múzeum muzeológusa.

Szántó F. István PhD (1964)

irodalomtörténész, a Pécsi Tudományegyetem oktatója.

Szmadám György (1947)

festőművész, író, a Magyar Művészeti Akadémia rendes tagja.

Tverdota György DSc (1947)

irodalomtörténész, az ELTE professor emeritusa.

Zirkuli Péter PhD (1948)

költő, prózaíró, újságíró, szerkesztő, egyetemi oktató.

Balázs, Imre József, PhD (1976),

literary historian, deputy editor-in-chief of the journal Korunk, associate professor at Babeş–Bolyai University.

Fekete, József J. (1957),

literature teacher.

Miltényi, Tibor (1960),

teacher of aesthetics and history, art critic.

Nagy, János L., DSc (1946),

linguist, professor emeritus of the University of Szeged.

Novotny, Tihamér (1952),

art critic, editor of the fine arts section of the journal Kortárs.

Nyilasy, Balázs, CSc (1950),

literary historian, habilitated associate professor of Károli Gáspár University.

Pécsi, Györgyi (1958),

literary historian, corresponding member of MMA, managing director of MMA Publishing.

Radics, Péter (1969),

editor of the Hungarian Digital Literary Academy.

Sturm, László, CSc (1967),

literary historian, editor, associate professor at ELTE Savaria University Centre.

Sulyok, Bernadett, PhD (1976),

literary historian, museologist of the Petőfi Literary Museum.

Szántó, István F., PhD (1964),

literary historian, lecturer at the University of Pécs.

Szmadám, György (1947),

painter, writer, full member of the Hungarian Academy of Arts.

Tverdota, György, DSc (1947),

literary historian, professor emeritus of Eötvös Loránd University.

Zirkuli, Péter, PhD (1948),

poet, writer, journalist, editor, university lecturer.

Levélféle Jankovics Marcellnak

A sötétség hasadékán át
pókcscillag ereszkedik alá
a hajnalból, alkonyatból sodort fényszálon,
és ingaként méri az árnyékos időt.
Kilengésébe fémesen belebong
Szent József glóriája,
s átellenben Szűz Máriáé,
aki mintha a jászolban fekvő Kisdedet akarná
üres kezében elringatni.
A rózsaciterás angyalok
fejüket ingatva énekelnek.
Az ökör kérődzve,
a számár iázva bólogat.
A pásztor magához int,
és magához int egy angyal
a sátorra kalapált villámok mögül.
Az elmúlás örökkévalósága
és az örök élet
múló pillanatok közé zárt esélye
együtt van jelen ezen a ráckevei ikonon.
Minden csupa mozgás
a feltámadásra és kárhozatra születés
dermesztő varázslatában.
Szeretem ezt a képet,
amelyet csillagvilágokat bebarangoló gondolataidhoz
tárgyi bizonyítékkal csatoltál.
De szívemhez közelebb áll
Szent László legendájának
a gelencei templomfalon megörökített küzdelemjelenete;
ókori regéjét a vérző bokájú kun vitéz
Trójáig visszapattanó Achillesz-ína röpíti évezredünkbe.
Emberöltő óta kísért e freskó-részlet.
Nem a Lovagkirály...,
nem a leányrabló kun harcos,
nem is a bárd dal kétségbeesetten lesújtó
elrabolt vagy elszeretett hajadon
nyolc évszázadon átaranyló alakja,
hanem az ágait
megfeszített Krisztus-szerűen kitáró libánusfa,
amely mintha a mennyország kapuját mutatná a láthatáron,
hogyan a végítélet harsonajelére
Csontváry égig érő cédrusává magányosodjék.

Árnyékában önfeledten pihen az Apokalipszis lovasa:
az ember.