

# **HÁROM TANULMÁNY**

*az avantgarderól*

**Mikes International**

Hága, Hollandia

2005.

## **Kiadó**

'Stichting MIKES INTERNATIONAL' alapítvány, Hága, Hollandia.

Számlaszám: Postbank rek.nr. 7528240

Cégbejegyzés: Stichtingenregister: S 41158447 Kamer van Koophandel en Fabrieken Den Haag

## **Terjesztés**

A könyv a következő Internet-címről tölthető le: [http://www.federatio.org/mikes\\_bibl.html](http://www.federatio.org/mikes_bibl.html)

Aki az email-levelezési listánkon kíván szerepelni, a következő címen iratkozhat fel:

**mikes\_int-subscribe@yahoogroups.com**

A kiadó nem rendelkezik anyagi forrásokkal. Többek áldozatos munkájából és adományaiból tartja fenn magát. Adományokat szívesen fogadunk.

## **Cím**

A szerkesztőség, illetve a kiadó elérhető a következő címeken:

Email: mikes\_int@federatio.org

Levelezési cím: P.O. Box 10249, 2501 HE, Den Haag, Hollandia

---

## **Publisher**

Foundation 'Stichting MIKES INTERNATIONAL', established in The Hague, Holland.

Account: Postbank rek.nr. 7528240

Registered: Stichtingenregister: S 41158447 Kamer van Koophandel en Fabrieken Den Haag

## **Distribution**

The book can be downloaded from the following Internet-address: [http://www.federatio.org/mikes\\_bibl.html](http://www.federatio.org/mikes_bibl.html)

If you wish to subscribe to the email mailing list, you can do it by sending an email to the following address:

**mikes\_int-subscribe@yahoogroups.com**

The publisher has no financial sources. It is supported by many in the form of voluntary work and gifts. We kindly appreciate your gifts.

## **Address**

The Editors and the Publisher can be contacted at the following addresses:

Email: mikes\_int@federatio.org

Postal address: P.O. Box 10249, 2501 HE, Den Haag, Holland

---

**ISSN 1570-0070**

**ISBN 90-8501-047-0**

**NUR 600**

**© Mikes International, 2001-2005, All Rights Reserved**

## A KIADÓ ELŐSZAVA

Az 1951-ben alapított és azóta folyamatosan működő *Hollandiai Mikes Kelemen Kör* 14 hagyományos könyvet adott ki, amelyen felül még egynek kiadását támogatta (Weöres Sándor: *Tűzkút — a Párizsi Magyar Műhellyel közösen*, 1964.). Jelen kötettel folytatjuk a Kör hagyományos könyvkiadványainak elektronikus publikálását – megtartva a kronologikus sorrendet –, hogy ezáltal mindenki számára elérhetőek legyenek.

- *Eszmék nyomában* — Válogatás a Tanulmányi Napok anyagából, 1965.
- *Három tanulmány az avantgarderól* — Különlenyomat az Új Látóhatárból, 1973.
- *Az embernek próbája* — Emlékkönyv a HMKK fennállásának 25. évfordulójára, 1976.
- *Nyugati magyar irodalom* — 1976.
- Adam Makkai (Ed.): *Toward a Theory of Context in Linguistics and Literature* — az 1971. évi Tanulmányi Napok előadásai (angolul), a Mouton kiadóval közösen, 1976.
- *Mérlegen* — 1978.
- *Belső tilalomfák* — Tanulmányok a társadalmi öncenzúráról, 1982.
- *Hit-Világ-Nézet* — 1983.
- *Önarcképünk sorsunk tükrében 1945-1949.* — *Sine Ira et Studio*, 1984.
- *Változás és állandóság* — Tanulmányok a magyar polgári társadalomról, 1989.
- *A szó hatalma* — 1991.
- *Hungarian-Dutch contacts in Medicine since the Epoch of Herman Boerhave* — A Holland Királyi Tudományos Akadémiával közösen, 1995.
- *Az új század küszöbén* — Válogatás a Tanulmányi Napok anyagából, a Jelenkor kiadóval közösen, 1998.
- *Számadás: Hollandiai Mikes Kelemen Kör (1951-2001)* — Emlékkönyv a HMKK fennállásának 50. évfordulójára, a Kalligram kiadóval közösen, 2001.

Ezen kötet 1973-ban jelent meg s három tanulmányt tartalmaz, amelyek a Mikes Kelemen Kör 1973. szeptember 13-16-a között Doornban tartott tanulmányi napjain hangzottak el.

A kötet technikai előállításában közreműködtek a debreceni Mechwart András Gépipari és Informatikai Szakközépiskola igazgatója Dr. Barcsa Lajos és munkatársai. Ezért itt hálás köszönetet mondunk.

A Bibliotheca Mikes International könyvkiadásunk keretében az alábbi kötetek jelentek meg eddig a *nyugati magyar irodalom* sorozatban:

- **Eszmék nyomában**
- **Hogyan látjuk egymást — látjuk-e egymást (Közép-)Európában?**
- **Kultúrák térhódítása — Új világrendeződések. Magyar életmezők.**
- **Magyar ifjúság world-wide és Emlékünnepély 50 év Mikes 1951-2001**
- **Nyugati Magyar Költők Antológiája, 1980.** (szerk. Kemenes Géfin László)
- **Nyugati Magyar Próza Antológiája, 1982.** (szerk. Ferdinandy György)
- **Nyugati Magyar Esszéirók Antológiája, 1986.** (szerk. Borbándi Gyula)
- **Nyugati Magyar Tanulmányírók Antológiája, 1987.** (szerk. Borbándi Gyula)
- **Sulyok Vince: Tegnapiodban élsz**
- **Új Atlantisz**
- **Jan Erik Vold: Jégcsapidő** (ford. Sulyok Vince)

Hága (Hollandia), 2005. augusztus 7.

MIKES INTERNATIONAL

## PUBLISHER'S PREFACE

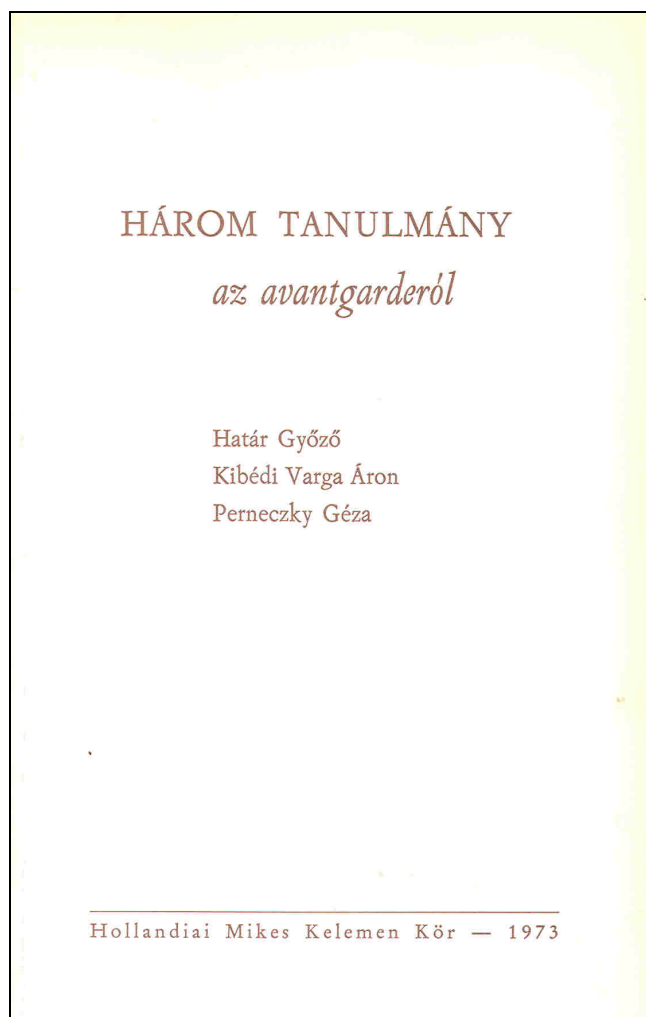
The *Hollandiai Mikes Kelemen Kör* (Association for Hungarian Art, Literature and Science in the Netherlands) published since her foundation (1951) 14 books and supported one in addition. We are commencing today the electronic publishing of these books in order to make them genuinely available.

Present volume — entitled ***Three Essays On Avantgarde*** — was originally published in 1973 and contains three papers that were presented at the 'Study Week' conference held in Doorn between 13-16 September 1973.

The principal of the Mechwart András High School (Debrecen, Hungary), Dr. Lajos Barcsa and his colleagues contributed to the production of the electronic version of this book. We wish to express our deepest gratitude to them.

The Hague (Holland), August 7, 2005

MIKES INTERNATIONAL



A három tanulmány elhangzott a Mikes Kelemen Kör 1973. szeptember 13-16-a között  
Doornban tartott tanulmányi napjain.

---

Különnyomat az Új Látóhatár 1973/6. számából.

## TARTALOM

<i>A Kiadó előszava</i> .....	<i>III</i>
<i>Publisher's preface</i> .....	<i>IV</i>
<i>Határ Győző</i> .....	<i>1</i>
Szavak túlvilága .....	1
<i>Kibédi Varga Áron</i> .....	<i>8</i>
A századeleji avantgarde jellege .....	8
<i>Perneczky Géza</i> .....	<i>14</i>
Miként van ma avantgarde, ha nincsen (vagy fordítva) .....	14

# HATÁR GYŐZŐ

## Szavak túlvilága

— *avagy félreértések egy ál-kategórikus ál-imperatívusz körül* —

(Gondolatok az irodalmi avantgarde-ról)

Ami megnevezhetetlen, ami megfogalmazhatatlan, az könnyen törlődik, ha nem ragadjuk meg azonnal. Hiszen lényegében az avantgarde bányamély közegében, ahol még nincsenek járatok, ez adja az előrehaladás irányát, így keressük ki a feltáratlan fekűt. Ott ragadjuk meg, ahol érzük, szinte vaktában, de mindig azt, ami érzésünk szerint, megnevezve-megfogalmazva nincs.

Ugyancsak pórul jártam én is, amikor a körülmények kiütötték kezemből a megfogalmazását valaminek, ami megcsillant előttem; mert amikor felkértek, hogy mondjam el véleményemet az avantgarde-ról, nemcsak hogy tudtam a választ, de valósággal megrohantak gondolataim. Utána mindenestül elejtettem az egészet és boldogtalanul pislogtam bele köröskörül a nagy üres semmibe; s ugyan mi is volna bizonytalanabb, kisiklóbb, mint az avantgarde fogalma? Végül a kérdés annyira kínozott, hogy céllövöldei üres tojáshoz éreztem magam, amely a vékony vízsugár tetején táncol, mialatt egyszerre öt-hat fegyvercső irányzéka célozza meg és követi minden mozdulatát: amazok kényelmesen rákönyökölnek a pultra, hogy jobban célozhassanak, én meg csak annál kiszolgáltatottabban táncolok a felköpött víz tetején. Jézus isten — rezzentem össze —, hát avantgarde indulásom után, hatvan felé már oda jutottam, hogy meg se tudom mondani, mi az az avantgarde? Ezért választottam ezt a kissé mesterkélten „ráemlékező” módszert: megkérdeztem régi-önmagamat s elővettem négy kurta széljegyzetet dossziéimból, még azokból az időkből, amikor — úgy látszik — jobban tudtam, mi az avantgarde; igaz ugyan, hogy ezek kissé mellétalálnak a kérdésnek, hiszen ilyesmit rögzítő-tisztázó céllal ír az ember s nem azzal, hogy napvilágot lásson.

Azután megtörtént velem az a csoda, hogy ismét a fejembe pottyant az egész: megint tudom, amit mondani akartam s engedtessek meg nekem ez a bocsánatos öncsalás, tévhit, balhiedelem — nos, valahogyan megint pedzem, mi is az az avantgarde, de csak a magam módján, a magam korlátolt esze szerint.

ÚJ SZAK. Ha 1946-os glosszáimnak hihetünk, az avantgarde „új szak”. Ha irodalmi avantgarde, akkor azt állítja magáról és mélyen átérezve ezzel az igénnyel lép fel. Hogy nem irodalom többé. Hanem valami más. Nem szükségképpen — és pökhendi módra — irodalomfölötti jelenség; hanem valami, másutt, az irodalom mellett; és jöllehet külső megjelenésére, „látszatra” még olyan, de már nem irodalom. Hanem micsoda? „Új szak”.

Nem szaktudományról van szó, nincs munkahipotézise, sem tudományalapító teóriája; semmi olyan kívülről kapott, idegen elem benne nincs, ami kiindulásul szolgálhatna. Bizonytalan a kifejtésre váró tudattartalom, bizonytalan a kifejtés formája, bizonytalan az új szak szakterülete; csak egy a bizonyos — helyesebben az az egy, amiről elmondható, hogy kettő lesz belőle már az elején: az első, hogy kifejtésére égető szüksége van mindenkinek, aki a betűk addigi világától, amit irodalomnak neveztek, megcsömörlött; és a másik — hogy az új világtérzés kifejtésre váró gócait csak abban az állapotban tájolhatjuk be és lelhetjük meg, amit úgy nevezhetnénk, hogy szabad lengés.

KISZAKADÓK. Az új szak művelői tehát kiszakadók egyszersmind. Miből szakadnak ki? Egy lezárt kor hangulatából. A telítettségig érett műfajokból. Élettelen érzelmi kulisszákat továbbhurcoló, sallangos életérzések búvköréből, amilyen a költőiesség (vagy költőieskedés), a nemes giccsek kultusza, a közélők

\* A négy széljegyzetet megtalálja az olvasó ennek az írásnak a végén. (A szerk.)

irodalmi posványa, a lokálszentszentalizmus. Végül kivált Közép-Európában: a tabuk uralma. Azoké, amelyek kötelezőleg előírják, hogy melyek az „illetheetlen” témák, kultúrértékek, népnemzeti- és vallásérkölcsi csodabogarak — azok, amelyekhez nyúlunk nem szabad, de ha már mi, boldogtalan számarak, nem állhatjuk meg és arra vetemedünk, hát az egyetemesen és központilag előírt, pátenssel védett eredményre lyukadni kutyakötelességünk.

ÖNKERESŐK. Azok is az új szak művelői — önkeresők. Olyan önkeresők, akik már az elején belátják, hogy amúgy sem lennének magukat az önkeresés bevett kategóriáiban. Ez az önkeresés egyúttal kísérlet is, ezért van az, hogy ezeknek az önkísérletezőknek — mint lombikoknak — egyúttal számolniuk kell azzal is, hogy felrobbannak. Vagyis, Nietzschevel szólva, tönkremennek rajta. Az ismeretlen eszmén, amelyre — kutatva-kergetve, lelve-nem lelve — feltették életüket. Családjukat. Boldogulásukat. Egyúttal ezeknek az önkísérletezőknek eleve el kell utasítaniuk minden műfaj, minden kész megoldás mágnese terét; vagyis természetes állapotuk a szabad lengés kell hogy legyen és ezért (franciás szóhasználattal és tárgyilagos szeméremmel) mindazt, ami tolluk alól kikerül vagy írógépeikből kitekeredik, szövegnek tekintenek, se másnak, se többnek. Más kérdés, hogy miért és hogyan, más történet, hogy ezzel, mármint a szöveggel, visszakanyarodnak az irodalomba, az irodalom korpuszát gazdagítják; s legyen bár az irodalom hordozója az eleven gégefő, a magnószalag avagy a nyomdai szedőszekrény, addig, amíg az emberi idegrendszer e magas összerendezettségű tevékenységétől, a beszédétől nem szakadnak el, az új szakot utoléri minden avantgarde sorsa: hogy bármennyire tabula rasának, újakezdésnek, új világnak érezte magát, új bugyra, új fejezete lesz csupán annak, amiből kiszakadt. Akár a felkúszó visztaria, ha új ágat ereszt: akármilyen messze kalandozik tőle, végül mégiscsak visszatér a drótra, míg azon nem veszi magát észre, hogy ugyanazt a patkóalakú óriáskaput futja körül, mint minden ága eddig — az irodalom világkapuját.

Van egy és más, amire nem akarok kitérni, elmondták már, túl messzire vezetne. Pl. arra, hogy az avantgarde többnyire az irodalom természetes tisztulási folyamata: a nem fajlagosan irodalmi eszközök, maniórák, trükkök és briliáns ügyetlenkedések kirekesztése, elutasítása, kiizadása. Vagy arra, ami már szinte közhely, hogy a jó avantgarde két-négy-hatezer éves hagyományokba torkollik vissza s hogy jóformán alig egyéb, mint ráhangzás az emberiség nagy ritornelőira. És de arra sem, hogy az avantgarde igazi nagy ellenlábasa nem a jó konzervatív irodalom, hanem egyetlen nemzedék falakkal bekeretezett, höröcsöglelkű, erőszakos, szűk látókörű ízlése, amely a műfajokat tudottnak és lezártak veszi. Hát még, ha ezzel a kispolgári nyomorú ízléssel a mindenható központi irodalmi irányítás véd- és dacszövetséget köt! Gondoljunk csak a realizmus-naturalizmus berögzöttségére és mai teljes bepenészedésére. Mondják, ha az elvetemültség a butasággal szövetségre lép, a poklok kapui sem vesznek rajtuk erőt.

Most inkább csak arról szeretnék szólni, hogy mekkora végletes szerencsétlenséget jelent, ha az avantgarde-ot laza pórázra véve, beengedi a sáncok mögé és aulikusá teszi az irodalomirányító hatalom ott, ahol adófillérekéből adódik ki minden és az avantgarde hitvány utánzatát nem szórja mindjárt a szemétdombra a piac vasseprője.

Szégyellem, hogy erről beszélnem kell. Annyira szégyellem, hogy legszívesebben most, itt, ültőhelyemben elfelejteném azt a kevés tudást, ami az avantgarderól osztályrészemül jutott, ha már elsüllyedni nem tudok szégyenletemben. S mi könnyű kibúvó volna is! Kijelenteni, hogy felejtőkém hirtelen rohamában nem tudom, mi az avantgarde, az ál-avantgarde hasa-menésével mi a baj; hogy tudatlanság a „ház” és „nem ér a nevem”. Hátha én is ludas vagyok a bajban; hátha olyan látszata lesz, hogy ki akarok bújni a felelősség alól.

Végső soron a költészet fősodra ott keresendő, amit Ezra Pound, tipológiájában legopoeiának nevez; és azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az avantgarde minden más „műfajában” — vagyis amit „új szaknak” vélt, de ma már műfajjá kristályosult — a drámában csakúgy, mint az új regényben, a költői elem igénye, a szinte-költészetté-felfokozottság szembeötlő követelmény. Mármost felmerül a kérdés, az a költészet, amelynek a szó a megihletője — „hogyan csinálja”?! Az ihlet tipológiája legalább olyan izgalmas kérdés, mint összefüggése az alkattannal — ennek feltérképezése másnak a dolga, nem az enyém. Én csak arról számolok be, ahogyan bennem történik. Amit a filozófiában hiába átkoznak ki a purifikátorok, amit a költészetben fölösen áldanak a költők, az a nyelv titkos belső működéstani elve. Az akusztikus asszociáció. Eszerint innervál idegrendszerünk, mozognak gondolataink bár az elvontságok járhatatlan bozótjában, törjünk le, keseregjünk, engedjünk a diszkurens képzeletnek (ahogy Maritain nevezte) — avagy szikrázunk fel bár az ihlet paroxizmusában. Minden egyes szónak hosszú ráhangzó sora van, annak rásorozva hosszú ráhangzó értelme; ám ezeket az előremegő, alátolt-főlébebegtetett értelmekeket alig-alig tudjuk felérezni máskor, csupán az ihlet kegyelmi állapotában. Azt hiszem, nem kell olyan tévedéseket eloszlatnom, hogy



ihleten nem alkoholos macskajajt értek, nem kancsal kuruzslómámort, sem nem Szent Teréz-i levitációt; hogy mindnyájan tudjuk, milyen egyszerű, szerény és illedelmes állapot ez. Finom nyílással felhunyorogó ablak, amelyen — az írás, avagy a szöveg fogantatása percében — átpillantunk a szavak másik világára, amely lévén az éber értelem fegyelme túl, a szavak másvilágának is nevezhetnénk s mivel tudjuk, hogy akárcsak a misztikusok ábécéjébe, nyelvünkbe is, a tudás summája belerejtve ott van, elképzeltjük, mennyivel bölcsebb a szavak túlvilága a közbeszéd utilitáris ötszáz szavánál s hogy mennyivel többet tudhatunk meg múlttól-jövőről s még talán a Végző Dolgokról is, ha a szavak túlvilágának e messziről felbizsergő, titkosan üzenő innervációira figyelünk.

Utóbb, ha felmerülünk a transzból — amely, megint csak hangsúlyoznom kell, távolról sem valamely idióta üdvöz állapot —, ha felmerülünk, éppen azokon a szóeleményeken furcsálkodunk a legtöbbet, amelyeket a józan nyelvi szigor azonnal, kérlelhetetlenül kiküszöbölne, mégis, szövegünkben éppen ezek ragyognak ki: kiragyognak, mint a gyémántok. Hol azért, mert — Baudelaire-rel szólva — szokatlan környezetbe ágyazott közhelyek, hol azért, mert olyan szerencsés szórontások, amilyenekre csak gyerekek vagy örültek képesek s mi magunk, gyalogszerrel járó fogalmazókánkkal gondolni se mernénk. Ilyen szövegek közül válogatva, bátorkodtam néhányat versnek nevezni — elvetve az ostoba „prózavers” kifejezést, hiszen az ilyen szöveg nem próza többé, pusztán gyakorlati szempontból fenntartva a megrímelt poémákra a „költemény” kifejezést.

Itt következik az a keserű pirula, amelyet sehogyan sem tudok megédesíteni, még magamnak se, hiszen tüneti kezelést sem várok tőle.

Vers és költemény között nincs antagonizmus. Megeshet, hogy a megrímelt szöveg sokkal inkább tarthat számot az avantgarde „minősítésre”, mint az ún. „prózavers” szobafestő-patronjaival felkent ósdi-rossz galamáty. Nem kifogásolom, hogyha valaki nem tud rímelni és sem nem próbálja, sem nem tanulja meg. Elvégre volt olyan, nagyon nagy költő, mint Kassák Lajos, aki nem rímelt. De senki sem fog meggyőzni arról, hogy a rímelő készség, akár szerzett, akár isteni adomány, valami szégyellnivaló púp avagy sántaság, afféle undorító lepedék a költő avantgarde pedigréjén. A pastiche is a mesterséghez tartozik, s aki erre nem képes, az ezáltal nem több, hanem kevesebb. Nekem a szöveg — szöveg akkor is, ha mikrofilmen olvasom, ha magnószalag elektronikus jelei rögzítik, ha a nyomdász szedi a tükör teljes szélességében, vagy ha a jövő olyan új szerkesztménye fogja szememre-fülemre adni, amelyet ma még elképzelni sem tudok. Szöveg akkor is, ha nem szedés, hanem hangzás vagy csontvezetékes gondolatközlés. A tudattartalomnak a beszéd jelrendszerével való közlése — Gutenberg galaktika előtt és után. Szöveg minden felcsendülés — és majdhogyanem hieratikus szöveg —, ha a szavak túlvilágáról elhozza a nyelv hatezer éves immanens bölcsességét. Ha megvillantja azokat a mintázatokat, amelyeket a takács nyelv sző titkosan, olyan összevetéléssel, amely csupán a szavak túlvilágán lehetséges, azon a szüntelen vetélő, véghetetlen osztovátán. Ha üzenetével terhessé teszi szívemet; ha üzenetétől tisztábban érzem lobogni ellobbanásra érő parányi lényemet, identitásomat abban az űrben, amelyben helyemet is mintha odaátról, a szavak túlvilágáról jelölték volna ki.

Most nem szólok azokról, akik tehetséggel és becsülettel küzdötték ki — kiküzdötték maguknak az idegen sallangok ama levedlését, amelyet a túlsó oldalról „formabontásnak” szoktak nevezni. Nem beszélek a regényíró avantgarde-ről, amely — éppen egészséges eltörpülésénél fogva a sikerregényhez-divatregényhez képest és leszámítva néhány idősebb író erőlködő, elvetélt kísérletét — olyan remekművet tud felmutatni, mint Konrád György *A látogatója*. Nem is a drámára akarom rákeríteni a szót, amely — éppen egészséges bizonytalanságánál fogva a kommersz-darabok, a megideologizált, újdonság, realista színpadtöltelékek magabiztosságához képest — mégis, az abszurdoid drámáig eljutott.

„Költőnemzet” vagyunk, ott egye meg a fene. Irodalmunk, helyesebben szellemiségünk másik féllába, a filozófia, soha nem is létezett igazán, azon az oldalon kommentátorok, népszerűsítők mankójára támaszkodunk. Ám amióta a költészetben a rím korlátai ledőltek, a forma korlátai elkenődtek és minden alanyi költő, aki valamit ad magára, prózaverset ír, azóta költészetünk ezeréves féllába elefantiázisban megbetegedett, fatörzs nagyságúra vastagodott s már lépni sem tudunk tőle, hanem — mint Japánban az ilyen falu-szerencsétlenjeit — úgy kell szállítani szekéren; de költészetről lévén szó, nálunk e rokkantnak a diadalszékér kijár. (Zárójelben: a betegség eufemisztikus megfogalmazását nemrég olvashattuk is, egyik folyóiratunkban; „nálunk nép, szellem és irodalom évszázadok óta annyira költészet-központú, hogy még filozófiánk is a költészet köntösében jelentkezik”. Igaz. Plotinosztól Heideggerig, Montaigne-nyel, Descartes-tal, Hume-mal, Berkeley-vel, Schopenhauerral, Kanttal, Kierkegaarddal szemben nálunk a gondolat ott gondolatja megrímelt gondolatait — a könyvtárban.)

Igazságtalanság volna Kassákra kenni annak az ódiúmat, hogy kis tehetségű utánczó — a német expresszionizmus sorokba tördelő fogásával élve — szövegeikkel valcolnak-házalnak napestig és az a csodálatos, hogy a költészet piacán találunk rá vevőt. Mellesleg: már magában az is morbid, hogy a költészetnek ekkora kereslete legyen a megprózaverselt tenyész-anekdóták országos vásárán s hogy költészet ennyi költőnek biztosítson megélhetést. Am hiába próbálják minél ficamosabban, minél bizarabbul sorokba tördelni, lépcsőzni, majakovszkizálni szövegeiket, mitsem lepezik vele, hogy jórészt anekdotákról van szó. Gátszakadás történt. Nincs annyi Duna Magyarországon, ahányat az álprózavers országos diáréjával rekeszteni lehetne s ebben az emészthetetlen verstömegben tombol az anekdotizmus — irodalmunk régi rákfeneje. Márpedig biztosabb ismérve sincs, mint éppen az anekdotizmus — annak, hogy ennek az odahólapátolt álköltészetnek az avantgarde-hoz édeskevés köze van s hogy az, amit neoavantgarde-nak csúfolnak, nem azért nem avantgarde, mert „neo”, hanem azért, mert kitőkölt, mert csinálmányos, mert sekélyes, mert selejtes; és mert nincs zúzája, ami hamis legyen.

Tisztelet-becsület azoknak a költőknek, akik a sugallat bővületében mindvégig a szavak túlvilágára figyelmeztek és mitsem törődtek azzal, hogy szövegeiket a lektorátusok értéktözsdején jegyzik-e vagy sem. Azt is tudjuk, hogy a közületi könyvkiadás cigánybárós tele-bukszája nagyon mély, abból mindenre telik; és mi sem áll tőlünk távolabb, mint hogy olyan sommás ítéletet mondjunk, amire mi vagyunk a legkevésbé illetékesek: azonfelül a dolgok természeténél fogva úgy érezzük, tartózkodnunk kell attól, hogy neveket említsünk, példákat hozunk fel, kipellengérezzünk egyeseket, mások agyondicsérésével meg közszemlére tegyük nyilvánvaló elfogultságunkat. De csak a vak nem látja, hogy a mai magyar átlag folyóirat fele a gyorstalpaló avantgardista hajrá jegyében áll (úgy, mintha a másik feléhez semmi köze se volna), s ennek a felének a kétharmada — állítólag — vers. Ami nemcsak hogy ijesztően morbid jelenség, de olyan inflációra vezethet, amelynek elsősorban a jó, a valódi avantgarde láthatja kárát.

Vagyis végezetül vissza kell kanyarodnom a kiinduláshoz és aki tudja, az avantgarde spektrumának mennyire a konzervatív oldalán helyezkedem el, nem is vár egyebet tőlem, mint hogy e fültépő domináns szeptim után, a tolerancia papos keresztvetésével azzal a megnyugtató tonikával zárjam, amely nekünk a nyugati zenében immár harmadik ezredéve meghozza a sokféleség tiszta egybecsengését, mindnyájunk megbékélését. Azt ígértem, egy ál-kategorikus ál-imperatívusról is szólni fogok. Ímhol vagyok. Berlioz-párti vagyok, ami azt jelenti, hogy muzsikában Janacsek, Bartók, Nielsen, Holst, Sztravinszkij, Schönberg, Ligeti a preferenciám; de nem akarom megkövezni se Rachmaninovot, amiért ott folytatja, ahol Liszt és Chopin abbahagyta, se Joaquin Rodrigo-t, a nagy spanyol vak zeneszerzőt, amiért mozarti Szent Egyűgyűséggel muzsikál. Muzsikáljunk úgy, ahogy isten tudunk adta. Az avantgarde nem olyan evidens, mint Kantnak a csillagos ég a feje fölött. Az avantgarde nem kategorikus imperatívusz. Akkor hát mi az avantgarde, ki az avantgarde író, költő?

Az avantgarde író, költő az, aki mitsem törődik vele, hogy mi az avantgarde lényege, receptje, modorosságai, műhelyét, iskoláját merre keresse. Hanem előbb társai, majd mindenki, végül maga is észreveszi, hogy nem azt és nem úgy csinálja, amit és ahogyan az irodalom derékhada csinál. Feliciter.



## ÚJ SZAK

— Mi lesz veled így? Mihez akarsz kezdeni?! ...

(barátom, ki azóta meghaltál s így nem tudom, rehabilitáltál-e, s visszavonnád akkori indulatodat, türelmed-fogytán: helybenhagynád-e ma, tizenkét év múltán a választ, amit akkor adtam; avagy még szúrósabb szemmel újra csak mellemlnek szegeznéd a heveskedő kérdést — „mi lesz veled így? mihez akarsz kezdeni?”)

— Egy **szakot** akarok csinálni magamból — bukott ki belőlem a szó, hogy magam is meglepődtem ekkora fellegjárás, ennyi hóbortos nagyzolás hallatán, míg te magyarázatra várólag, hogy a füled kétfelé állt és idióta hetykeségem sutaságán hitetlenkedve, visszakérdezted a szót:

— Egy **micsodát**?!

A csodavárónak a természettani pontosság mindig kiábrándító. Rákényszerítettél a legnagyobb bizonytalanság néven nevezésére, amely addig megfogalmazatlanul, készen hevert. Mondanivalóm van az

emberek számára — ámde oly sajátos eldadognivalók és oly sajátos módon, hogy nem marad más hátra — új, külön szakot kell csinálnom magamból. S ezt fogom tenni.

Tizenkét év dadogását felérvő, rég kicsendült szavak jós-igézete! jóslatok determinizmusa — kényszere... A szentencia első meglepetésében szinte csüggetően hagytuk faképnél egymást, többé nem láttam az egyetlen barátot és többé nem tudtam, mi a barátság. Ha jutottam eszébe még táborverés után vagy ukrán parasztkunyhók kemencéi mellett, ki tudja — feltételes szerződését tán tovább hordozta magában és türelmi időt tartogatva számomra, feszülten várt; hátha. Lássuk, hátha beváltja szavát a másik és igazán új szakot csinál magából.

\*

Akkor nem tudtam, mit jelentsen ez, ma már gyanítom: íróvá lenni — vagy inkább azt, ami azon túl van.

Azzá lettem: külön szakot alkottam magamból.

S most, hogy ez a metamorfózis mondhatni befejeződött, megrökönyödve azon kell észrevennem magam, hogy csupán a szerszám metamorfózisa vagyok: szerszámmá kellett lennem elsőbbit. Pontosan — írószerszám vagyok? Nem. Az a szerszám vagyok, amellyel közelebb ásom magam az eredeti feladathoz; de ez a feladat már nem az „írói” penzum; nem szépelgés, művészkedés; sem kiszolgálás; sem „lehiggadás”. Újra a feladat előtt állok, amely falaival körülem, eredetileg is, mindig is, mindenütt fölém meredezett.

S csak most jutottam oda: most kezdek hozzá, most.

Hogy szakot csináljak magamból.

\*

Érzem a félreértést, amely minden oldalról fenyeget: hogy „szépíróvá” — félremagyarázzanak. Ravaszkodásom, hogy a sorok közé belopott, a szövegnek alácsempészett filozófiám olvassák egyáltalán, túlságosnak bizonyult: többet hízelegtem, ringattam, nevettem és bájoltam, semmint kellett volna — csak hogy elbírjanak egy fejbeverést.

Több fejbeverést kell osztogatnom ezentúl és kevésbé lepleznem a borzalmas külsejű jövevényt és jövevelem borzalmas célját. Sohasem lehetnék az egykönnyű ember, felismeréseim annál sokrétűbbek; és sokkal inkább martaléka vagyok ihletemnek, semhogy magyari módra saját piedesztálomat munkáljam. (Még magyarul írok, de már nem „magyarországul”.) Hátat fordítani, megfeledezni — ezerszer sarlatánok a magyar sarlatánok. Néhány olyan fejezetet tartogatok még a magunk természetrajzából és a filozófia olyan új betájolásából kérhetek majd részt, amelyben kortárs franciákkal és angolokkal osztakozom — kétezeren, akik a kétezredik évet elérik így, latinok, a mindegyre barbárabb birodalomban. A hullámok nem vernek másként, menetrendek nem változnak, újságok nem sivalkodnak szebben, ha meg sem is születek légyen: de — nyugodjatok bele. Olyannak is kell lenni, aki a kórusban néma és nem énekel

a fejemben ez a pergő centrifugál-perkolátor. Porontyot a proletárok is: ontják, akár a letaszítottak seregeit a rubensi vízesésen. Nem panaszolom a cenzúra elefántlábaival való fűszál-küzdelmemet, gyötrelmeimet a Barbárral a Második Népvándorlás idején, nem kötöm senki orrára, a művet nem érdekli a mester, a népnek a legenda kell.

\*

Barátom az orosz harctéren — a félelemnél nagyobb illedelemmel keresem szellem-szemeidet. Mindig magamon érzek. „Figyelnek ...”

szobrászlámpa a homlokomon: lásd, „így, .. így ...” — a márványtömb alakul. **Új szakot** alkottam magamból ... emlékeimben, kit ölelve hordozok, s gyermekem lehetnél, íme ma már: nem hívom ki fiatalos, rettegett rosszallásodat?

(1946)

## ÍRNI

**írni annyi, mint:**

- megszabadulni az irodalmi „előképektől”; kiszakadni az apriorisztikus műfaj-hangulatokból
- megszabadulni a gondolat „propagandájától” — attól az önkéntelen kedvezéstől-részrehajlástól, amely a gondolattal egyidőben, javára felmerül
- meghonosítani a legnagyobb kontrollt, mint valami permanens vészbírárságot a szöveg fölött
- rövidíteni
- a legmesszebb hatoló gondolattal vágtatni, a távolugrás lábán; kiejteni a másodlagost
- nem visszarettenni attól, ami nyugtalanító
- következetesen elkanyarodni az engedményektől, az elfogadott, a bevett műfaj-kategóriáktól, ahol az öregek, a bennük élők csak természetes, hogy jobbat alkotnak
- a műfajproblémát nem a művészet felől, hanem a végveszélybe jutott emberiség gondja felől — a politikai sorsprobléma felől és a jövőkutató bölcsélet felől megközelíteni

\*

írni annyi, mint szakadatlanul inteni a türelemre

(1945)

## MUNKAREND

a terjedelem monumentalitása — német veszély. Ez udvariatlanság az olvasóval szemben és a legrosszabb ajánlólevél; mert ha százoldalak mögé sáncolod magad, hasonlatos leszel az avarok földvárjaihoz

légy minaret!

francia felfogású könyveket. Ne zsúfolj bele mindent; bontsd szét mondanivalódat

minden sorod, minden szavad legyen a prózavers magaslatán; módszered legyen a fegyelmezett logika szelepe: a szelep, amelyen keresztül a költészet. Ne nélkülözzed soha a költészet megrázó leleményességét

soha, egy percet se pazaroljál esztétikára. Tisztáztad a magad számára, biztos vagy benne: te már csak törődjél a legfontosabbal — alkossál

ideje, hogy a tilos dolgokra kerüljön a sor. A „végső dolgok” pátoszával közeledjél

légy felháborító, megtévesztő, misztifikátor

mindig a dolgok legközepébe ugorjál

ne panaszkodjál többé, hogy a filozófia tilos; hanem filozofálj, ahogy tilos

ne érkezzél meg a prelimináriákhoz. Az emberi barbárság valóban kétségbeejtő, de te többé ne törődjél vele. „Tolerancia” ... „a szabad kutatás joga” irodalomban, filozófiában ... „az egzakt tudományok politikai öntudatra ébredése” ... — ne érkezzél meg a prelimináriákhoz : indulj ki belőlük

ne tölts időt a kritikák kritikájával. Ne harcolj olyan tünemények ellen, amelyek már elavultak; ne tisztázz: a tábla tiszta

\*

ne csak mondanivalód legyen „tilos”: a forma is legyen forradalmi

a hieratikus szöveg magaslatán, a filozófia fényénél, a szenvedély áradásával, a szatíra gátszakadásával — beláthatatlan humorral; rímek, dialógusok, szaktudományok, az egyetemes szótár és minden emberi ismeret mozgósítása — a születő szöveg lehető legnagyobb írói önkontrollja mellett: légy, mint műfaj, meghatározhatatlan

\*

használd különös bravúrral a szürrealisták eszközeit, de kemény fegyelemmel tartsd távol, ami tőled idegen. Az elmét nem az elme véletlenszerűségeivel fogod feltágítani

szenvedésedben legyen szemérem. Haragodban soha

szüntesd be hazád felpanaszolását. Te nem élsz periférián: Európa szívét hordozod, becsvágyad Európa rezonanciája. Légy méltó a nagy franciák és angolok társaságára: ez mértéked — még akkor is, ha mérték csupán

töményítsed az irodalom specifikus módszereit. Tartózkodjál más művészetek idegen eszközeinek **leírásától**. Ezek sohasem eszközök. Ne légy „Gesamtkunstwerkler”

a legnagyobb fegyelemből a legnagyobb elengedésbe

egyszerre két-három könyvön dolgozzál. Ne írd regény után regényt. Váltogasd a legellentétebb műfajokat

s ahogyan a filozófiát Spinoza a matematikáig: kövesd a paranoiáig a költészetet. Az agyvelő kísérleti nyersanyag, önkísérletezzél

kerüld a pongyola életű emberek társaságát. Keresd fel közös hajlékokban, hűtlen lélek, és engeszteld ki — keresd fel a magányt

(1946)

## REMEKIRODALOM

Mi magyarok jelentéktelenek vagyunk a világirodalomban. Jelentéktelenek maradunk mindaddig, amíg nem éljük át teljes értékében azt, amit ez a két szó jelent: a **világ** — és az **irodalom**.

\*

Felelős irodalom.; de nem a nemzettel szemben, sem a párttal szemben: a filozófiával szemben felelős irodalom.

Nagy ritkán olvashattam magyar remekműveket, amely előtt bosszankodva hódoltam: ismét egy remekművel szaporodott a remekirodalom! ismét egy tökéletes kerek, kivételes mű azokból, amelyekből hetedízignen elegendem van! Ama csodálatos alkotás, amelyhez hasonlók előtt már megszegyelltem undoromat és világgá eredtem — íróvá, hogy utolérjem a világot és az irodalmat

mai magyar remekírók! bocsássátok meg ezt, egy meztelen futóbolondnak: közönsége ennek nem vagyok, ez után nem szegődöm. Pedig milyen hívő közönség lehetnék!

\*

Ha könyvet írok, kénytelenségből teszem: megírom azt, amit olvasni szerettem volna. És csak „magyarrá” és „remekíróvá” ne válnék!

Ahogy a „remekség” olvasmányos, nyűgös kötelességét, úgy hordozzák magukban egyúttal mindazt, ami kirekeszti őket a **világból** és az **irodalomból**.

(1954)

# KIBÉDI VARGA ÁRON

## A századeleji avantgarde jellege

I. A huszadik századi Európa irodalma és művészete — némi leegyszerűsítéssel talán, de lényegében helyesen — három nagyobb korszakra bontható.<sup>1</sup> Az *első* korszak valamivel 1910 előtt kezdődött, amikor Olaszországban, Párizsban, Drezdában, Münchenben írók és művészek tudatosan és radikálisan próbálnak elszakadni a tizenkilencedik század nagy hagyományaitól, lelkesen, felszabadultán köszöntik az új világot és ennek az új világnak megfelelő új formákat keresnek. A hagyományrombolás, a kísérletezés korszaka ez, melyben egyformán kap helyet Gide morális szabadságvágya, Valéry esztétizmusa, Ady Endre életszomja és Szabó Dezső új emberképe, valamint a különböző európai avantgarde mozgalmak formai és tartalmi robbanása, útkeresése. A harmincas évek elején a művészek „vakációja”, szabadsága véget ér: Hitler hatalomrajutása, a spanyol polgárháború új feladatokat ró a művészekre, olyan feladatokat, melyeknek aktualitását már az orosz forradalom is hirdette; a művész nem játszhat a szavakkal, felelőssége van, ellenállást, erkölcsi kiállást várnak tőle. A *második*, az elkötelezett irodalom korszakában vagyunk, Malraux, a népi írók, Sartre és Orwell korában. Húsz évvel később megint stílus- és ízlésváltozás tanúi vagyunk: az ötvenes évek elején az irodalom belefárad magas erkölcsi szerepébe, vagy talán inkább azt mondhatnók, hogy emberi-erkölcsi hivatását más, modernebb eszközökkel kívánja elérni. Ez a *harmadik* korszak megint visszatér a kísérletezéshez filmben, drámában, regényben egyaránt, és ez az alapvonás éppen úgy megtalálható az angolszász, a francia, a német mint a magyar művészetben.

A három korszak érdekes ingamozgást mutat fel, politikai elkötelezettség és anarchista szabadság, tartalom és forma, „rend és kaland” bonyolult dialektikáját, amely a modern Európa szellemi alapképét vetíti elénk. Mint később látni fogjuk, ez a képlet nemcsak a korszakok egymásutánját szabja meg, hanem az egyes korszakokon belül is hol termékeny, hol feloldhatatlan feszültségeket okoz.

A fentiek értelmében tehát két nagy arányú avantgarde megmozdulást különböztethetünk meg: az első hozzávetőlegesen 1910 és 1930 között játszódik le, a második pedig napjaink irodalmára és művészetére jellemző; magyar viszonylatban talán elég, ha utalok Határ Győző, Szentkuthy Miklós és Weöres Sándor, a fiatalabbak közül Oravecz Imre, Nagy Pál, Papp Tibor, Tandori Dezső és Tolnai Ottó munkásságára, vagy azokra a kísérleti műhelyekre, amelyek a párizsi Magyar Műhely és az újvidéki Új Symposion körül alakultak ki. Nagyon érdekes lenne összehasonlítani az első és a második avantgardeot, kidolgozni a két mozgalom közös szellemi ismérveit és formális jegyeit. Ehhez azonban először is arra van szükség, hogy megismerjük az első avantgardeot, hogy megpróbáljuk minél pontosabban körvonalazni ezt a történelmileg és földrajzilag ugyan elhatárolható, de mégis rendkívül sokrétű mozgalmat. Ebben az írásban csak erre az előkészítő munkára vállalkozom.

II. Az *avantgarde* előrsöt, élcsapatot jelent. Az előrs le hagyta a sereg zömét, ellenséges és ismeretlen területen halad, olyan terepet vizsgál és fűrkész ki, amelyet a katonák zöme még nem ismer. A képes beszéd, a hasonlat azonban itt már megakad: a katonai előrs ugyanis tudja az irányt, amerre mennie kell, a hadsereg parancsnoka pontos, félreérthetetlen utasítást adott ki —, de ki küldi előre a művészeti avantgardeot? Senki. Az irányt maga kell, hogy megszabja, és a célt maga kell, hogy megtalálja. Előrsnek, élcsapatnak maga nevezte ki magát, mert türelmetlen, kortársaival szemben lép fel, megveti azok

---

<sup>1</sup> Az irodalmi korszakok problematikájával foglalkozik J. Dubois, etc. *Analyse de la périodisation littéraire* (Éditions Universitaires, Paris, 1972), a modern irodalom korszakaival Szabolcsi Miklós (*Elődök és kortársak*, Szépirodalmi, 1964, 13-18. o.). Vö. Henri Lefebvre: „La période effervescente débute vers 1905 (...). Elle commence donc peu avant la guerre de 1914-1918, bat son plein à la fin de la guerre, après la révolution soviétique, et se termine entre 1925 et 1930, avec la double stabilisation, celle du capitalisme et celle de la révolution prolétarienne.” (*Introduction à la modernité*, Minuit, Paris, 1962, 181. o.). Magam ezt a „háromkorszakelméletet” már egy régebbi holland nyelvű tanulmányomban kidolgoztam (*De derde periode in de moderne Franse literatuur*, *Bezinning*, 1960-as évf.).

maradiságát. Ebben a tekintetben van némi rokonság az avantgarde és a romantikus költők között — bár az avantgarde általában kifejezetten romantika-ellenes! —, hiszen nem egy romantikus költő tekintette magát vátesznek, prófétának, aki látónoki erejével a jobb jövő felé vezeti az emberiséget. Hogy a művészet és különösképpen az avantgarde ilyenfajta definiálása körül problémák is felmerülhetnek, azt már 1845-ben megfogalmazta Laverdant, egy francia utópista szocialista, amikor kijelentette: ahhoz, hogy tudjuk, hogy egy művész betölti-e hivatását és valóban az avantgardehoz tartozik-e, először azt kell tudnunk, hogy merre halad az emberiség, hogy mi lesz az emberi nem sorsa.<sup>2</sup>

Az avantgarde fogalom ily módon mindjárt a kezdet kezdetén társadalmi és politikai töltést kap. Maguk az avantgarde irányzatok is hirdették általában a politikai elkötelezettséget. Ezek után nem véletlen, ha azok, akik ismerni vélik a történelem menetét és az emberiség jövőjét, azaz a marxisták, azok tehát, akik a Laverdant által jelzett problémát megoldották, csak szocialista tartalmú, harcos művészetet ismernek el avantgardeként. Mácza János, Kassák egykori fegyvertársa, aki 1923 óta Moszkvában él, ezt úgy fogalmazza meg, hogy „az, ami avantgardista, — megállíthatatlanul progresszív”, avantgarde és haladás, e két fogalom teljesen kell, hogy fedje egymást.<sup>3</sup> A művészi és a politikai avantgarde fogalom effajta egybekapcsolása sok feszültséget okozott és szerepe volt abban is, hogy az avantgarde mozgalmak a harmincas évek elején megszűntek.

Az élcsapat a jövő felé halad, az avantgarde a szebb holnapokat mutatja fel —, azaz sokszor csak kellene, hogy felmutassa. Gyakorlatilag ugyanis az avantgarde igen gyakran elsősorban egy ellenzéki attitűdöt jelez, a múlt, a hagyományok tagadását, és a hagyományokat képviselő irányok és néprétegek, az akadémizmus és a polgárság támadását. „Az új kultúra, írja Kassák, minden eddigi kultúrának majdnem legteljesebb negációja.” Poggioli szerint az antagonizmus — az ellenzékiesség rombolásig menő, destruktív formája —, mindennemű avantgarde egyik alapvető ismérve.<sup>4</sup>

A tagadás legtisztább, legradikálisabb formájában a svájci dadaizmus kiáltványaiban és szövegeiben jelentkezik. Tristan Tzara többek között ezt írja az 1918-as „Dada Kiáltvány”-ban: „A morál, akárcsak az értelem minden csapása, elsorvaszt. Az erkölcsi és logikai kontroll, rabszolgáságunk eredménye, érzéketlenné tett bennünket a rendőrség emberei, a bűdös patkányok iránt, akikkel a polgárok elzárták a húsos fazekat és akik megfertőzték azt az utolsó kristálytisztá folyosót is, ami még a művészek előtt nyitva maradt. Mindenkinek kiáltania kell. Nagy pusztító, romboló munkát kell véghez vinnünk. Kisöpörni, kitisztítani mindent. Az egyéniség csak azután lesz teljes, ha a banditák kezébe jutott világgal (melyet ezek a banditák széttépnek és századokra lerombolnak) tökéletes és vad örültséggel rohanunk szembe. Cél nélkül és tervek nélkül, szervezkedés nélkül: jöjjön a fékezhetetlen örület, a bomlasztás!”<sup>5</sup>

A kiáltvány műfaja megköveteli az erős és botránykeltő hangot: azt akarja, hogy figyeljenek rá. De higgadtabb elemzésekből is kiderül, hogy 1914 és 1918 között a fiatal művészeknek minden okuk megvolt arra, hogy hátrat fordítsanak az előző nemzedékek világának. „Soha egyetlen kort sem rázott még meg ilyen rémület, halálborzongás, írja Hermann Bahr híres cikkében a német expresszionizmusról (1916). Sohasem volt az élet ilyen síri néma, az ember ilyen kicsi, ilyen szorongással teli. Sohasem volt az öröm ilyen távol és a szabadság ennyire halott. Segélykiáltás hallatszik: az ember lelkéhez kiált, az egész kor egy vészkiáltás. Vele kiált a művészet is, a sötétség, segítséget kérve, lelkét szólítva: ez az expresszionizmus.”<sup>6</sup>

Az avantgarde tehát először így jelentkezik: mint tagadás és igenlés, a múlt tagadása, a jövő igenlése. Érdekes megfigyelni, hogy mennyire ellentétes előjellel indul a két legelső európai avantgarde mozgalom, a német expresszionizmus és az olasz futurizmus. Ott mélységes pesszimizmust, a szörnyűségek kétségbeesett leleplezését látjuk, mely hovatovább az emberi, felebaráti tett, a szocializmus felé keres kiutat, itt — az olasz futurizmusnál — határtalan optimizmust találunk, a veszélyes élet dicsőítését, a rombolás tisztító hatásába és a jövőbe vetett hitet, mely később a fasizmusba torkollott. Az ellentétet világosan illusztrálja — a fenti Bahr-idézet után — Marinetti 1912-es futurista kiáltványának néhány pontja:

<sup>2</sup> Idézem Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Harvard University Press, 1968, 9. o.) nyomán.

<sup>3</sup> Mácza János, *Esztétika és forradalom* (Gondolat, 1970), 71-72. o.

<sup>4</sup> Kassák, *Ma*, 1921 március; Poggioli (*id. mű*, 25-27. o.) pszichológiai és szociológiai alapon az avantgárd négy alapvető jellemvonását különbözteti meg, Mácza János pedig (*id. mű*, 61-62. o.), esztétikai és irodalmi síkon, az avantgárd hat definícióját sorolja fel.

<sup>5</sup> Idézem Mario de Micheli, *Az Avantgardizmus* (Gondolat, 1969, 354-355. o.) alapján.

<sup>6</sup> Idézem Kocogh Ákos, *Az expresszionizmus* (2. kiadás, Gondolat, 1967, 185-186. o.) alapján.

- „1. A veszély szeretetét, az erőre és merészségre való törekvést akarjuk megénekelni.
2. A bátorság, a vakmerőség, a lázadás lesznek költészetünk lényeges elemei.
3. Az irodalom mindmáig a megfontolt mozdulatlanságot, a révületet és az álmot magasztalta. Mi a kihívó mozgást, a lázas álmatlanságot, a futólépést, a halálugrást, a pofont és az ökölcsapást magasztaljuk.
4. Megállapítjuk, hogy a világ nagyszerűsége új szépséggel gazdagodott: a sebesség szépségével. Egy versenyautó, kirobbanó kigyóhoz hasonlatos vastag csövekkel díszített motorházával ... egy bömbölő autó, mely úgy száguld, mint a kartács, szebb, mint a Szamothrakéi Győzelem szobra.
5. Azt az embert akarjuk dicsőíteni, aki a kormánykereket tartja, melynek képzelt rúdja átéri a földet, rohanó futásban, földi pályájának körein.
6. Kell, hogy a költő hévvel, nagyvonalúsággal és teljesen adja oda magát, hogy a leglényegesebb elemek lelkesítő hevét növelje.
7. Nincs másban szépség, csak a küzdelemben. Egy mű sem lehet igazi alkotás, ha nincs támadó jellege. A költészetet úgy kell felfogni, mint heves támadást ismeretlen erők ellen, hogy azután az ember előtt megadásra lehessen kényszeríteni őket.
8. A századok legkiemelkedőbb csúcán állunk! ... Miért kellene hátranéznünk, ha ki akarjuk tárni a Lehetetlen rejtelmes kapuit? Tegnap meghalt az Idő és a Tér. Már a teljességben élünk, miután megteremtettük az örök, mindenütt jelenlevő sebességet.
9. A háborút akarjuk dicsőíteni — a világ egyetlen megtisztítóját —, a militarizmust, a patriotizmust, a felszabadultak destruktív magatartását, azokat a szép elveket, melyekért meghal az ember, és a nő megvetését.”<sup>7</sup>

III. Az avantgarde a kiáltványok erős, nyers hangján szól hozzánk: mindent vagy semmit! A múlt tagadása, a jövő igenlése. Babits már 1916-ban párhuzamot látott a gyermek lelkiállapota és az avantgarde attitűd között, és erre a párhuzamra mutat rá későbbben Poggioli is „Theory of the Avant-garde” című könyvében,<sup>8</sup> e két szerzőnél csak tetszetős hasonlatról van szó, amely az avantgarde kritikájára ad alkalmat. Szerintem azonban érdemes komolyan venni, komolyabban szemügyre venni ezt a párhuzamot. A modern világban a gyermek szeme az egyetlen „ártatlan” szem, amelyik a világot a hagyományok előítéletei és szabályai nélkül nézi, jót és rosszat, szépet és csúnyát nyersen, világosan megkülönböztet; a gyermek tudatában még nem torzultak el az élet viszonyai, a gyermek még nem érzi a társadalmi erők és termékek kényszerítő hatását, egyszóval: a gyerek még nem rabja az elidegenedésnek. Az avantgarde ezek szerint a felnőtteknek egy olyan csoportja, amelyik elutasítja a felnőttek elidegenült világát, gyerek akar maradni, gyerekesen örül, gyerekesen felháborodik, de ugyanakkor felnőtt módon veszi fel a harcot az elidegenedés ellen. „Korunk, írja Hermann Bahr idézett cikkében, az embert pusztá eszközzé, saját művéhez szükséges szerszámmá változtatta át; amióta csak gépét szolgálja az ember, nem gondolkodik, a gép megfosztotta lelkétől. De most a lélek visszaköveteli. Erről van szó.” Amikor Marinetti, Kassák, Tzara az életet dicsőítik, ezt a felszabadult életet posztulálják. A művész az az ember, aki, Edschmid szavaival élve, „nem sémák és visszakerődzések szerint, hanem *közvetlenül* él”.<sup>9</sup> Közvetlenül pedig az él, akinek sikerül lefejtetni életéről a dologiasodást és az elidegenedést, aki felszámolja a modern élet közvetettségét, amelyben a jelenségek nem egyenesen, természetesen jutnak el hozzánk.

Henri Lefebvre francia marxista filozófus a modernség („modernité”) lényegét éppen abban látja, hogy századunkban éles ellentét alakult ki *aliénation* és *désaliénation*, az elidegenedés erői — gondoljunk a technokratákra — és az elidegenedés ellen harcolók között — gondoljunk a művészekre.<sup>10</sup> Így válik az, ami először gyermekesnek tűnt fel, a felnőtt világ szerves részévé, sőt a „legfelnöttebb” felnőtt világgá, hiszen az életet természetesen és szabadon élni, a jelent a maga egészében igazán birtokba venni csak az tudja, aki túllépett a „felnőtt” világ kötöttségein és levetette az elidegenedés kényszerzubbonyát. Eljutottunk arra a

<sup>7</sup> Idézem de Micheli (*id. mű*, 427-428. o.) alapján.

<sup>8</sup> Babits Mihály, *Ma, holnap és irodalom (írás és olvasás, 2. kiadás, é.n., 211. o.)*; Poggioli, *id. mű*, 35. o.

<sup>9</sup> de Micheli, *id. mű*, 91. o.

<sup>10</sup> *id. mű*, 228-229 o. Felfogásunk szöges ellentétben áll Poggioli nézetével, aki nem a modern világ, hanem éppen fordítva, a *művész* elidegenedéséről beszél (*id. mű*, 102-128. o.).



pontra, ahol komolyan kell venni, a mai világ éltető kovászának kell tekinteni az avantgardeot — és vele együtt természetesen az anarchizmust, a hippy ideológiát és még néhány hasonló jelenséget.

Amennyiben elfogadjuk azt, hogy az avantgarde igazi célja valóban az emberség helyreállítása, az elidegenedés megszüntetése, akkor ebből a szémszögből kell vizsgálni az avantgarde művészet eszközeit is. Anakronisztikus és hamis lenne tehát valamiféle „örök” esztétikai mércét szegezni szembe az avantgarde termékeivel. Nem az a helyes kérdés, hogy ez vagy az a kép vagy vers „szép”-e, hanem az, hogy megfelelő-e céljának, azaz felrész-e, tisztít-e.

Az elidegenedést tudatosítani csak úgy lehet, hogy a megszokott formákat felbontjuk, feltörjük. Jó példa erre Brecht híres technikája, a „Verfremdungseffekt” — ami egy meghitt, megszokott tárgyat hirtelen valami váratlan, szokatlan tárgyá alakít át. Kezdjük azzal, ajánlja Brecht, hogy megkérdezzük valakitől: „Megnézted-e néha az órát?” A „Verfremdungseffekt” magában a kérdésben van, hiszen mindenki rápillant naponta sokszor az órájára, de csak megszokott módon, azért, hogy megtudja a pontos időt, és nem azért, hogy megtekintse az óráját. — Brecht egész életművét, színházának minden technikai fogását, ez az elidegenedés elleni harc inspirálta. Ami Brecht-nél egészen egyértelmű, az különböző formákban minden avantgarde művészetben fellelhető. A hagyományos beszéd diszkurzív, azaz folyamatos: a beszéd részei a hagyomány, esetleg a logika egymásutánja szerint követik egymást; az avantgarde művész úgy igyekszik megtörni a szokásos beszéd elidegenítő hatását, hogy diszkontinuitást, szaggatottságot visz a beszédbe — nem egymás után, hanem egymás mellett jegyzi a jelenségeket. Ez a képvers és a szimultánvers magyarázata. A szavak vagy mondatok közötti összefüggés hiánya egy mélyebb hiányt tár fel: a kommunikáció lehetetlenségét, az emberi élet összefüggéstelenségét, amit a folyamatos beszéd éppen eltakar, leplez.

A hagyományos művészetben és a hagyományos művészeti elméletekben központi szerepet játszik a *mimesis*, a valóság ábrázolásának a problémája. A klasszikus művész a külvilág objektív ábrázolását tűzte ki céljául, mert hitt az őt körülvevő tárgyak és jelenségek változatlan biztos jelentésében. A romantikus művész szubjektív, belső világát ábrázolja még a külvilág tárgyain keresztül is, mert nem képes látni a külvilág objektív egységét és kénytelen visszavonulni biztonságának egyetlen bástyájába, a saját Énbe. A *mimesis* évezredek problémája teljesen új megvilágítást kap az avantgarde részéről; itt már nem eltolódásról, hanem minőségbeli különbségről kell beszélnünk. A valóság objektív vagy szubjektív ábrázolása nem lehet többé cél, hiszen a valóságnak ma már szerves, majdnem felismerhetetlen része a hamis tudat, a megszokottá vált torzulás. A modern természettudományi forradalmakkal egyidőben az avantgarde megkérdőjelezi a tárgyak ábrázolhatóságát. „Az avantgardizmus, írja Mácza János, olyan művészi módszer, amely a passzív szemléléssel és az érzéki észlelés közvetlen formáival szembeszegezi a dolgok, a jelenségek lényegének aktív feltárását, s ennek érdekében képes intuitívan, érzékelés fölötti módon behatolni ebbe a lényegbe.”<sup>11</sup> A *mimesis* elve csak addig tartható, amíg hisszük, hogy a jelenségek igazak; amikor azonban a jelenségek problematikussá, megbízhatatlanná válnak, egyetlen bizonyosságunk éppen az marad, ami a jelenségeket vitatja és tagadja, nem pedig ábrázolja. Tehát az avantgarde művészet. A *mimesis* elvének tökéletes, 180 fokos megfordítása ez, és a legvilágosabban talán a holland Mondriaan szavaiban jut kifejezésre: „Ami igaz a művészetben, annak igaznak kell lennie az emberi életben is.”<sup>12</sup> Ebben a radikális megfogalmazásban a művészet a mérce, és ezt a mércét vetítjük ki a különben megfoghatatlan életre.

IV. Tagadás, haladás, elidegenedés elleni harc — ezek mellett az általános tünetek mellett az avantgarde mozgalmak színét és sokrétűségét természetesen a helyek és viszonyok szerint változó egyéni vonások adják meg. Említettem már a német expresszionizmus és az olasz futurizmus, a borongós Észak és a harsogó Dél között fennálló óriási hangulat- és tónusbeli különbséget. Érdekes párhuzamot fedezhetünk fel a holland és az orosz képzőművészeti avantgarde, Mondriaan és Malevics között, mind elméleti, mind gyakorlati síkon: míg a többiek a romlott világgal szemben az Életet, az Emberséget hirdetik, az ő bizalmatlanságuk olyan radikális, hogy a „nem-ábrázolás” tárgy nélküli világába, az absztrakcióba menekülnek. Az olasz futuristáknak óriási hatásuk volt szerte Európában, de igen korán elhatárolta magát mindenki erőszakot és háborút dicsőítő kiáltványaiktól. Jellemző és tanulságos az a néhány levél, amelyet Tristan Tzara váltott Apollinaire-ral, akit bizonyos fokig — annak ellenére, hogy francia költő volt — olasz futuristának kell tekintenünk.<sup>13</sup> Az orosz futuristák, írja Majakovszkij, végleg szakítottak Marinetti költői

<sup>11</sup> *id.*, *mű*, 61. o.

<sup>12</sup> H. L. Jaffé, *De Stijl, 1917-1931, the Dutch contribution to modern art* (Meulenhoff, Amsterdam, 1956), 142. o.

<sup>13</sup> Vö. Serge Fauchereau, *Tristan Tzara, dada et l'expressionisme* (Critique, 1972 augusztus-szeptember, 763-764. o.).

imperializmusával, miután őt magát már moszkvai látogatásakor (1913-ban) kifütyülték. Kassák Lajos már nyolc évvel Majakovszkij e szövege előtt, azaz 1915-ben, „hiú primadonnák”-nak nevezi az olasz futuristákat.<sup>14</sup> A különböző avantgarde mozgalmak utóhatásával is érdemes lenne behatóan foglalkozni: legmaradandóbb hatása is természetesen annak a két irányzatnak volt, amelyben a legkönnyebb hagyományos irodalmi értékeket felfedezni, azaz a német expresszionizmus és a francia szürrealizmus.

A magyar avantgarde mozgalom, és itt elsősorban Kassák Lajos körére gondolunk, szerves része volt a nemzetközi avantgardenak. A „Ma” évfolyamai erről mindenkit meggyőzhetnek: hasábjain élénk vita folyik az expresszionizmusról, a futurizmus és dadaizmus gyakran szerepel, az évek folyamán tért hódítanak a holland (kisebb mértékben az orosz) absztraktok. Az élénk kapcsolatokat bizonyítják Tzara, Schwitters, Cocteau, Reverdy és sok más német, francia és olasz szövegei és illusztrációi.<sup>15</sup>

Az avantgarde nehéz feladatra vállalkozik és ezt nem oldhatja meg kísérletezés nélkül: honnan ismerje fegyverei hatékonyságát, ha nem próbálhatja ki őket szabadon? Ugyanakkor az avantgarde a haladással jegyezte el magát, a haladás pedig politikai fogalom, és mint ilyen, nem egyeztethető teljesen össze a szabad, anarchista kísérletezéssel. Miután a baloldal, azaz a majdnem teljes avantgarde szemében is, a haladást 1917 után egy *ország*, a Szovjetunió volt hivatva képviselni, a politika immár hatalmat is jelent. Így fejlődött ki a húszas évek folyamán az avantgarde mozgalmak belső meghasonulása: mi a politika és a művészet viszonya? Hogyan lehet együttműködni akkor, amikor a cél azonosnak látszik, de az eszközök radikálisan különböznek? Hogyan fogadja el a totális forradalmi megújítást kívánó avantgarde a politika konkrét részleteredményeit?

A válasz ismeretes és tragikus. A német expresszionizmus felőrlődött Hitler és Sztálin között. Közismert a francia szürrealisták hosszú flörtölése és viszontagságos küzdelme a francia kommunista párttal.<sup>16</sup> Aki a „Ma” évfolyamait lapozza, némi hasonlóságot vél felfedezni André Breton, a „szürrealista pápa” és Kassák Lajos helyzete között: akár jobb körülmények között működő illusztris francia kollégája, Kassák is egyre inkább arra kényszerül, hogy éppen azokkal szemben védelmezze energikusan a művészi eszközök megválasztásának szabadságát, akikhez politikailag a legközelebb állott.

A történelem megadta a választ, de talán nem éréktelen egy pillanatig eltűnődni azon, hogy a történelem nem adhatott volna-e *más* választ. Az, hogy az avantgarde és a kommunizmus a húszas évek folyamán szembekerültek egymással, nem egészen magától értetődő. Először is, mert az 1917-es forradalom után Oroszországban is fellendült az avantgarde művészet, elég, ha Majakovszkijra és Malevicsre utalok. Másrészt pedig, mert elvileg igen vitatható, hogy a marxizmus és az avantgarde összeütközése szükségszerű volt-e. Viktor Zmegač, Illés László és mások részletesen ismertették azt a rendkívül érdekes vitát, amely a realizmus fogalma körül a húszas évek végén és a harmincas években a „Linkskurve”, a „Das Wort” és az „Új Hang” hasábjain lezajlott.<sup>17</sup> A marxista intelligencia véleménye megoszlott. Lukács György szerint az avantgarde a polgári dekadencia szimptomája, annak a jele, hogy a kapitalista polgári világ végső krízisét éli: a torzító eszközök csak az eltorzult (polgári) világot tükrözhetik; az új (szocialista) világ a tizenkilencedik század kritikai realizmusa alapján kell, hogy kialakítsa saját irodalmát, a szocialista realizmust. Brecht ezzel szemben azt állítja, hogy éppen a realizmus a régi világ eszköze, az új eszközök nem torzák, hanem radikálisan új valóság szemléletet fejeznek ki. Az avantgarde nem dekadens, hanem korszerű. „Új problémák merülnek fel, írja, és ezek új eszközöket követelnek. A valóság változik: s hogy ábrázolhassuk, meg kell változnia az ábrázolási módnak.” Ebből a szempontból nézve éppen a szocialista realizmust kellene a konzervatív polgári ízlés maradványának tekinteni.

A vitában és a szovjet gyakorlatban Lukács szempontja érvényesült és ezzel le is zárul az avantgarde első korszaka.

<sup>14</sup> de Micheli, *id. mű*, 474. o., Kocogh Ákos, *id. mű*, 157. o. A futurizmusokról általában lásd Chr. Baumgarth, *Geschichte des Futurismus* (Rowohlt, Hamburg, 1966) és Léon Robel, *Manifestes futuristes russes* (Éditeurs Français Réunis, Paris, 1971).

<sup>15</sup> Érdekes kivétel: a francia szürrealizmustól idegenkedik a „Ma”. Erről a mozgalomról tudomásom szerint csak egyetlenegy ismertető jellegű, de erősen kritikus cikk jelent meg (X. évf. 3-4. szám). Vö. Mezey Katalin, *A Ma (Valóság)*, 1973. szeptember).

<sup>16</sup> Vö. J. P. A. Bernard, *Le Parti Communiste Français et la question littéraire, 1921-1939* (Grenoble, 1972), 83-112. o.

<sup>17</sup> Viktor Zmegač, *Kunst und Wirklichkeit* (Bad Homburg, 1969); Illés László, *Régi viták az avantgádról (Józanság és szenvedély)*, Magvető, 1966, 134-170. o.). A vita anyaga megtalálható F. J. Raddatz szöveggyűjteményében (*Marxismus und Literatur*, Rowohlt, Hamburg, 1969; 2. kötet, 7-177. o.).

A magyar avantgarde sorsa hasonlít a német expresszionizmus sorsához: felőrldött a politikai jobboldal és baloldal között, nem kellett sem a konzervatív, sem a progresszív hatalmasoknak. „A 30-as években, írja Lengyel Balázs, a nagy külföldi (értsd: nyugati) irodalmakban az avantgardizmus túlnyomó győzelmet aratott — s a győzelemben átlényegülve, a költészet világnyelve lett. Nálunk viszont (...) az európai lírától eltért, hagyományosabb lett a fejlődés”<sup>18</sup> Miért? Egyesek szerint az avantgarde nyelvi bukfencei ellenkeznek a magyar nyelv szellemével; kérdem viszont: a miénknél gazdagabb hagyományokkal rendelkező francia irodalmi nyelv miért bírta jobban a bukfenceket? A magyarázat másutt, a mindenkori hatalom politikai bizalmatlanságában keresendő. Ez a politikai légkör teremtette meg azután a mindenkori kulturális konzervativizmust. Még a liberális kritika is csak vonakodva foglalkozott az avantgarde-dal, vállveregtetve kezelte. Babits, Kosztolányi elismernek egyes tehetségeket, de a mozgalmat értetlenül nézik; Szabó Lőrinc pedig egyenesen kifigurázza, mint nevetséges divatot.<sup>19</sup> A „Nyugat” kritikusai legfeljebb Kassák tehetségét emlegetik, mint magányos nagy művészt tisztelik, és társairól, Barta Sándorról, Forbáth Imréről, Kahána Mózesről, Mácza Jánosról, Reiter Róbertől általában megfélekednek.<sup>20</sup> Ez megfelel a hagyományos irodalomtörténeti szemléletnek, mely mindig szereti külön-külön felsorolni a nagy embereket, de nem felel meg a valóságnak és sajnálatosan elszegényíti századunk magyar irodalmát. A német, francia tankönyvek ma már komoly fejezetet szentelnek országaik izmusainak: a mi képünk is erősen megváltozna a magyar irodalomról,<sup>21</sup> ha Ady Endre, Bartók Béla, Szabó Dezső közelében és nyomdokaiban ott látnók a magyar avantgardeot, ha a „Nyugat”-ot a „Ma” mellett látnók és nem egyedül, nélküle, ha a mai, második avantgarde teljesítményeit<sup>22</sup> az első eredményeihez mérhetnénk, egyszóval, ha a tízes és húszas évek magyar avantgardeja megkapná az őt megillető helyet szemléletünkben.

---

<sup>18</sup> *Hagyomány és kísérlet* (Magvető, 1972, 71. o.)

<sup>19</sup> *Divatok az irodalom körül (A költészet dicsérete*, Szépirodalmi, 1967, 428-482. o.).

<sup>20</sup> Lásd például Halász Gábor (*Válogatott írásai*, Magvető, 1959, 267-273. o.) és Gyergyai Albert (*A Nyugat árnyékában*, Szépirodalmi, 1968, 203-245. o.) egyébként rokonszenves írásait.

<sup>21</sup> Az egyetlen — jelentős — kivétel magyar nyelvterületen a Vajdaság és különösképpen Bori Imre, aki számos értékes könyvben és tanulmányban kísérelte meg a magyar avantgarde „rehabilitálását” és az avantgardenak az irodalomszemléletbe és az irodalomtörténeti oktatásba való szerves beépítését. A vajdasági irodalomszemlélet kisugárzását azonban politikai és egyéb okok sajnálatos módon akadályozzák.

<sup>22</sup> Az elmúlt hónapokban a *mai* avantgarde *képzőművészeti* (tehát nem irodalmi) problémáiról három informatív jellegű könyv jelent meg magyarul, melyek a kívánatosnak tűnő összehasonlítást és felmérést elősegíthetik: Czigány Magda, *Néző a képben* (Szepsi Csombor Kör, London, 1973); Kántor Lajos, *Utazás a gyökerek körül* (Dacia, Kolozsvár, 1972); Sík Csaba, *Rend és Kaland* (Magvető, 1972).

# PERNECZKY GÉZA

## Miként van ma avantgarde, ha nincsen (vagy fordítva)\*

Ha át akarjuk tekinteni a mai modern képzőművészet helyzetét — esetleg különös tekintettel a kelet-európai s benne a magyar avantgarde törekvésekre —, akkor előbb amolyan értékmérő alapot kell teremtenünk a következő fogalmakhoz:

- mit tekintünk mai avantgarde művészetnek?
- kiket tekintünk ma művészeknek?
- miféle társadalmi csoportokat tekintünk a születő művészet melegágyának?

Csak ezek megválaszolása után foglalkozhatunk részletesebben azzal, hogy milyen művészettel rendelkezünk ma.

E kérdések tisztázása azért fontos, mert például az avantgarde művészet fogalma is a legellentétebb tartalmakat fedi. Franciaországban van, aki Picassót és művészbárátait tekinti esetleg avantgarde művészeknek. Mások — fiatalabbak — viszont azt állíthatnák: a harmincas évek óta éppen Picasso és művészbárátai, e kiöregedett milliomosok tették lehetetlenné az avantgarde művészet fejlődését. Londonban vagy New Yorkban némelyek az éppen elvirágzott avantgarde hullám, a pop temetését vélik látni, s szerintük talán e percben nincs is avantgarde művészet. Sokan, akik mindezeket a véleményeket már rég ismerik, a koncept-art-ra esküsznek, vagy a kábítószerekre, esetleg az anarchizmusra és a harmadik világ nacionalista mozgalmaira, vagy talán valamennyire együtt. Kevésbé hektikus, de annál elszántabb véleményük van a műkereskedőknek és a műgyűjtők többségének, szerintük avantgarde az, ami ma viszonylag olcsó, de holnap már drága lesz. Akinek ehhez az állásponthoz nincs elég pénze, az mindent hajlandó lesz avantgarde művészetnek nevezni, ami kívül rekedt a műkereskedelem forgalmán. Vannak azonkívül bátor úttörők, megszállt rajongók vagy ártatlan tehetségek, akik azokról a provinciálisabb tájakról származnak, ahol mindezek a vélemények legfeljebb távoli hírek. Az ő szemükben az avantgarde még mindig erkölcsi állásfoglalás, az újnak, az igaznak és érdekesnek a kifejezése. Mivel többnyire távolról követik az eseményeket, jóhiszeműen és sokszor hihetetlen önzetlenséggel emelik fel a megingó izmusokat, e percben talán a koncept-art-ot, az akció-művészetet és rokonságát. Az avantgarde művészet ezért ma Kanadában, Dél-Amerikában, Lengyelországban vagy Magyarországon xerox-sokszorosítással, gépirással, rotaprint eljárással vagy olcsó ofszet-nyomással előállított Din A-4-es nagyságú papírlapokat jelent, esetleg leveleket, melyeket a művészek egymásnak, illetve Nyugat-Európában élő vagy Amerikában dolgozó kollégáiknak küldenek, kiállításokat a vasfüggönyön innen és túl, amelyeket csak egy szűkebb kör látogat, vagy amelyekre senki sem megy el. Mintegy 5-6 év óta számos szakembernek az a véleménye, hogy az avantgarde művészet csupán a film, illetve a telerecording-szalag formájában él tovább, más szakemberek azonban már ebbe is belefáradtak, s szerintük az avantgarde művészet a hatvanas évek vége óta egyáltalán nem él tovább. Néha váratlan harmóniába olvad össze valamennyi csoport vagy egyén véleménye, és ez a hatvanas évek közhelyének — a *minden művészet* jelígenek — a fordítottja: — *semmi sem művészet*. A divatos álláspont azonban még ennél is letargikusabb: a művészet problémáit szóba hozni sajnálatos elmaradottságra utal.

E sok vélemény azonban csalhat. A művészeti élet felszíne igen fontos, de csak úgy, mint az érem egyik oldala. Tapasztalatból tudjuk, hogy a művészeti élet színjátészó patina, hazudhat aranyat, s mutathat piszkot,

---

\* Amikor a szerző ezt a tanulmányát a hollandiai Mikes Kelemen Kör tanulmányi napjain előadta, az előadást egy kb. ötven diapoitívából álló vetítés egészítette ki, amely konkrét példákkal — köztük sok magyar művész alkotásaival — illusztrálta, a hetvenes évek elejének avantgarde művészetét.

az igazság mélyebben rejtőzik. E felszínnél már az az út is fontosabb, ahogyan a művészet közéletté válik. Mint ismeretes, ez ma két fő típust követ. A liberális demokratikus, illetve szabadpiac-gazdálkodású társadalmakban a kommersz piac és a túlméretezett információk tengere nehezíti meg az értékek felszínrejutását. A nem-liberális társadalmakban a művészeti érték a bürokratikus szervek ellenére és a mecénás rétegek hiányával küzdve születik. Ki tudja tehát, hogy mi van a mai művészeti közélet felszíne alatt? Mivel manapság egy-egy irányzat vagy alkotóegyéniség hat-nyolc év alatt kijátssza lehetséges kártyáit, s körülbelül ennyi idő szükséges ahhoz is, hogy észrevetesse magát, helyzete a liberális demokrácia vagy a szabad piac körülményei között sem sokkal jobb, mint az egyéb felépítésű rendszerekben. E bonyolult út a közéletig visszássá tette a művészi egzisztencia fogalmát is. Az avantgarde művész sokak szemében — s nem jogtalanul — éppen az az ember, aki nem művész, hanem csak szabadidejében bütyköl valami művészetet. Ha már műteremmel, sajtóval rendelkezik, inkább iparos. A művészet és a művész fogalma ma Nyugat-Európában vagy Amerikában is szorosan összefonódott az illegalitás képzetével. Ezt bizonyítja az underground kifejezés rangja és karrierje is. A művészet egyre inkább mellékterméke azoknak a harcoknak, amelyekben a magukat mellőzöttnek érző csoportok elismerést vagy öngazolást keresnek. Egyáltalán nem csoda, ha a művészet a koncept-art, a happening és az akció óta egyre inkább ideologikus formát ölt, s e fejlődés tükrében a művészet haláláról, az avantgarde megszűnéséről szóló híreket is csak úgy szemlélhetjük, mint jellegzetesen avantgarde gesztusokat.

Egy biztos: — ma a művészeti modernség nem egy festőállvánnyal és összecukható vadászszerűekkel felszerelt elszigetelt kisebbség szívügye, mint volt az impresszionisták idejében. A maga módján mindenki — és ezt szó szerint kell vennünk: *mindenki* — egy bizonyos típusú művészet harcos tisztelője, és az avantgarde stílus még azokra is jellemző, akik egyébként valamely konzervatív ízlés diadalra jutásáért hadakoznak. Az avantgardizmus az elmúlt fél évszázadban akkora karriert futott be, hogy tartalma ma már másodlagos a radikális forma mellett.

Ez a gondolat nem idegen attól a megfigyeléstől, amelyet Marshall McLuhan tett és népszerűsített: — *a tartalom azonos a közlési móddal, a hír azonos a médiummal*. Tekintsünk el azonban McLuhan kedvenc médiumaitól, a televíziótól és a többi tömegkommunikációs eszköztől. Fontosabbnak látszik ugyanis az a médium, ami maga az ember, talán nem is az egyes ember, hanem az emberek bizonyos csoportjai, amelyek meghatározott mozgási energiával, élményanyaggal és ambícióval rendelkeznek. Az ő híryanaguk elsősorban azért érdekes és modern, mert róluk szól. Avantgardizmusuk tartalma azonos létük megnyilatkozási formáival, ha hangosak, akkor az lesz avantgarde, ami hasonlóképpen hangos, ha misztikus csendbe burkolóznak, akkor avantgarde művészetnek számít az, ami nincsen, ami a többi létezőtől ebben a nemleges tulajdonságában különbözik. Az avantgarde magatartása ma azonos médiumával, a szubkultúrával.

E ponton részben ellentétbe kerülünk McLuhan egy másik, közhellyé vált véleményével: — *a világ egy globális falu*. Tudjuk, mit jelent ez a kifejezés: a tömegkommunikációs eszközökkel szorosra fűzött emberiséget, ahol mindenki mindenütt és egyidejűleg azonos híryanagban részesül, s ahol ily módon megszűnnek a hagyományos tagozódások és a távolságok. Ha igaza van McLuhannek, akkor a nemzeti kultúrák és a kisebb csoportok napjai meg vannak számlálva. A globális falu nemcsak egy egyetemes civilizáció, hanem a globális kultúra záloga is.

Lehetséges, hogy a globális kultúra legfontosabb előfeltételei a hatvanas évek folyamán valóban megteremtődtek, de az utóbbi években az egyetemes integráció ügye mégis újból megrendült, s divatba jöttek, elszaporodtak a szekták, a kisebbségi csoportok és az extrém programot követő különállók. Még talán ennél is erősebben elterjedt az a tudatforma, hogy az ember szükségszerűen kívülálló, nincs hatalma, de csak ellenőrzése sem a dolgok irányítása fölött, s ha nem radikális vagy agresszív gesztussal válaszol erre a fölismerésre, akkor mint a hallgató többség tagja, mint csendesen kívül rekedt egyed elégedetlenkedik. Ez az izoláció felé forduló magatartás egyrészt természetes reakció a globális falu közeledésére. Az emberiségnek egyetlen információs rendszerbe való sűrítése tériszonyt okozott, a mikroklíma elvesztését, az intim arányok teljes föloldódását váltotta ki. Ellenszenvessé vált azonban a globális falu világa azért is, mert gyorsan kiderült, hogy a testvériesülés nagy pillanatai, a pop-zene, az öltözködési divat és a politikai tevékenység radikalizmusa nem különböznek a korábbi más jelenségektől —, utánuk semmi sem válik jobbá, hanem ellenkezőleg, fáradtság, csömör és lábballal tiport hulladékok maradnak a színen. Végül pedig ne felejtjük el, hogy az integráció első nagy élményeit is alulról felbukkant és a tömegkommunikációs eszközök által népszerűvé tett szubkultúrák teremtették meg: a liverpooli Beatle-fiúk, a New York-i negyedek énekesei, a plakáttervezők és kirakatrendezők addig megvetett társadalmának olyan tagjai, mint Warhol, és

Rosenquist, vagy hogy alacsonyra szállítsuk a mércét, a televízió át az egész földgolyóra közvetített ökölvívó mérkőzések. A szubkultúrák tehát már kezdettől fogva nagy szerepet játszottak, csupán akkor még az egyetemességgel való azonosulás jegyében. Hasonlóan egyetemes hatást sikerült kiváltaniuk egyes nacionalista kisebbségeknek, a biológiai és politikai kiskorúságból emancipálódó diákszervezeteknek, sőt még azoknak is, akik szeretnek kirándulni, de az utóbbi időben ezt a hajlamukat az ipari melléktermékek és eldobott konzervdobozok miatt egyre kevésbé követhetik. Az egyetemes kultúra tekintélye a hatvanas években kifejezetten annak arányában nőtt, ahogy egyre több színes kis csoport, egzotikus szubkultúra csatlakozott az újságok és tévék hírcsatornához. A csatlakozók kedve pedig magasra szökött, amint kiderült, minden egyetemessé válhat, és minden speciális probléma beleömlik az érdekesség és a fontosság tengerébe. Az egyetemesség a hatvanas évek folyamán olyan közeli élménnyé vált, mint utoljára az első világháború előtti Európában, és a remény, hogy bárki bármilyen magával hozott problémával az új univerzum tagjává válhat, e váratlan ajándék, eufóriával töltötte el a szubkultúrák képviselőit.

Az egyetemesség azonban inkább technikai lehetőségként született meg, de meg is maradt azon a szinten, amelyet a kis szubjektív egyén érez akkor, amikor először pillantja meg magát a televízió képernyőjén. Mivel a második világháború utáni két évtizedben rohamosan nőtt a műsoridő, az első benyomásunk valójában az volt, hogy a műsor ténye általában véve is új állapotba hozza az emberiséget. Később azonban kiderült, hogy a dolgok szerkezete és menete semmit sem változott azzal, hogy hírcsatornáként fogyaszthatóvá vált. Sokan ki is kapcsolták a televíziót, ha a vietnami háborúról szóló felvételeket közvetítették, s valójában, a háború attól függetlenül is tovább folyt, hogy már senki nem nézte. A szubkultúrák, amelyek a közös kommunikáció első pillanataiban összeolvadni látszottak, a második pillanatban csalódottan vonultak vissza elszigeteltségükbe. A globális falu az összeesküvők házainak halmaza lett.

Az egyszerű hippie ezt így fogalmazta meg: — minden szar, mert a disznók elárulták a forradalmat. Mi megpróbálhatjuk a kérdést a művészetelmélet nyelvéhez közelebb hozni. Természetesnek kell tartanunk, hogy az a mámoros élmény, amit pl. egy pop-művész akkor érzett, amikor a maga szűkebb világát először látta az egyetemes kultúra piedesztálján, az a pillanat, amikor a coca-colás üveg vagy a csomagolókarton egy rítus központjába került, a reálisnak és az ideálisnak ez a váratlan azonosulása csak robbanásszerű felvillanás lehetett, amelynek fényénél ugyan fölragyogott az addig csak szürkén homályló táj, az emberiség és a személyiség valamennyi vonása, de utána mintha semmi nem történt volna, minden újra sötétbe borult, s a közelinek érzett paradicsom elmaradt. Tudjuk jól, hogy a villámfény után a normális szürke állapot is sötétebbnek hat, s a meglévő világ mintha elveszett volna. Megmaradnak persze a művek, de az alkotó egyén vagy kisebb kultúrkör számára ez sovány vigasz. A művészi totalitás a mágia nyelvén beszél és a költészet határainál ér véget. A villámfénynél átélt világ, e nagy katharzis is csak a tudatot tisztítja meg, a világot soha. Az energiát magukkal hozó szubkultúrák viszont nem a tudat, hanem a világ részei, a megalkotott kép után ezért válnak le az egyetemességről, s keresik újra a mélyrétegeket.

Az elmondottak alapján talán nem tetszik abszurd ötletnek, ha korunk művészeti életében a bonyolult mozgásban lévő, egymás fölé emelkedő, egymást váltakozva átfedő szubkultúráknak adjuk a főszerepet, ahelyett, hogy a hagyományos nemzeti kultúrák vagy stílus-tradíciók tisztelői maradjunk, vagy elfogadjunk az ellenkező véget, a globális falu, a tökéletesen integrált világkultúra eljövételéről szóló tanítást. A különböző nemzetek feletti — vagy alatti — rétegek, társadalmi csoportok, foglalkozás vagy életforma szerint tagolódott közösségek, vallási vagy politikai tanítások követői sajátos szociális és kommunikációs rendszert alkotnak, melynek belső örvényeiből egyesek a hír-reflektorfényébe kerülnek, mások viszont a felszínre bukkanás lehetőségétől elzárva saját levükben főve szolgáltatják az energiát az egész számára, vagy, ki tudja? — a jövő számára. A harc az identifikálásért folyik, azért, hogy a szubkultúra megnevezzék magát, hogy kiemelkedjék az ösztönös lét-vegetációjából, kitermelje hőseit, szimbólumait, akiknek feladatuk a szubkultúra ügyét sikerre vinni — ez ma azt jelenti: a szubkultúrát az egyetemes hírcsatorna részévé tenni —, s a csoport nyelvi és ideológiai konvencióit, s amit ezek takarnak: a materiális lét formáit mások tudomására hozni, az intenzitás erejével emlékezetessé tenni. Az identifikálás maga is bonyolult, sokféle formát felöltő folyamat, mert a szubkultúra nemcsak a nemzetközi divattal szembeáll, hogy azt a maga képére formálja, vagy ellenkezőleg, hogy magát attól elkülönítse, hanem az egyes csoportok önmagukon belül is gyakran polarizálódnak: a szubkultúra kiemelkedő jelentőségű hőseivel nem mindig azonosul maga a szubkultúra, ha igen, mint a pop esetében, akkor joggal beszélhetünk boldog korszokról, a teljes azonosulás idejéről, ha nem — mint gyakran a provinciális helyzetben lévők esetében —, úgy a kiemelkedő művész mint emigráns bukkan fel egy másik szubkultúrában, hogy annak felemelkedő áramlatait kihasználva a maga eredeti kultúrkincsét is sikerre juttassa. Az egész rendszer állapota pillanatról pillanatra változik, hiszen a

„beérkezett” szubkultúrák gyorsan elvesztik hajtóenergiájukat és a felszín elborító kommunikációs hálózat híryanagává válva kommersziálódnak vagy prostituálódnak. Gyakran csak a szubkultúra névadó hősei, a művészek jutnak erre a sorsra, míg maga a csoport, mely kitermelte őket, ellenük fordul, s új, „illegális” tanokat vagy divatokat követ. Lüktetve változik magának az egyetemességnek a presztízse is: — a főlemelkedő, és társuló szubkultúrák korszakát a csalódott és magát az izoláció eszközével megtartani igyekvő csoportok korszaka követi. Vannak ezenkívül hatalmas rétegek, melyek Csipkerózsika-álmukat alusszák, vagy a rendszer mélyéből küldenek fel a többieknek információkat, anélkül, hogy ők maguk felemelkednének.

Itt térhetünk vissza egyik alapkérdésünkre: — mit nevezhetünk avantgarde művészetnek? Talán azokat a tárgyi vagy nyelvi formákat, melyeket egy-egy szubkultúra azért fejlesztett ki, hogy általuk megnevezze magát és e megnevezéssel azonosulva önmagáról mágikus képet, hírt adjon? E meghatározásban a művészetet illetően semmi új nincsen, a művészet mindig is mágikus kép, megidézés, megnevezés volt. Ami új, az annak a hangsúlyozása, hogy mi a megnevezendő. A szubkultúrák örvénylő mozgása, és az egyetemessé váló konfrontálódás a ma a domináló, a tömegkommunikációs eszközökkel fölkapart, az azokért vetélkedő, vagy azoktól elforduló, s az „underground” külön kis világába visszavonuló csoportok ma a művészet kitermelői, őket kell alanyként megneveznünk. A minőség kérdése szintén ezzel függ össze: — jó művész az, aki megtalálja azt a nyelvi vagy tárgyi formát, amely a szubkultúra emblémája lehet. Ez a forma nem feltétlenül azonos az általában vett művészi formákkal, még csak az sem biztos, hogy pozitív „kiterjedésű”, tehát valami tartós, kerekded, a nem művésztől szándékoltan elkülönített kép. Lehet negatív képzet is, valaminek a hangsúlyozott hiánya, vagy egyszerűen statisztikusán a mindennapiba beolvadó, az élet folyamából vett, vagy abban megsemmisülni igyekvő mozzanat. A szubkultúra emblémájává akkor válik, ha reális képet ad a szubkultúra és a tömegkultúra viszonyáról, az elfogadás, az emelkedés, vagy az oppozíció és süllyedés, esetleg ezek kombinációinak igazi állapotáról. Az avantgarde művész ma az, aki tisztában van a csoportok igazi állapotával, s ennek megfelelően talál vagy formál annak megnevezésére szolgáló tárgyi vagy nyelvi emblémákat. Nem avantgarde művész viszont az, aki a megtalált forma sikerre juttatásával a tömegkultúra főrésztvényesévé válik. Az ilyen lehet továbbra is jó művész, ez esetben beszélünk élő klasszikusról. Lehet azonban kvalitásait elvesztő iparos is. (Sajnos, az ilyeneket is gyakran élő klasszikusoknak nevezik.) Nem avantgarde művész továbbá az sem, aki egy már sikerre vitt szubkultúra vagy csoport divattá vált emblémáinak hatása alatt dolgozik. Ezeknek száma igen nagy, s ők azok, akik tragikusan bizonyítják, hogy a divatos, a tömegtermelés részévé vált művészet nemcsak a beérkezett nagyságokat korrumpálhatja, hanem a kis névteleneket is. E névtelenek tömege magát gyakran képzeli „társadalmi osztálynak”, holott hiányzik e rétegből a szerves belső élet minden feltétele. Nem tekinthető termékeny vagy igazi szubkultúrának az olyan társadalmi csoport, amely lumpenrétege valamely más csoportnak, vagy amelynek közösségi tudatformája csak kikölcsonzott ruhadarab.

Még egy homályos pontot kell tisztáznunk. A szubkultúra sikeres emblémáját neveztem mai avantgarde művészetnek. Nem takar ez valami igen absztrakt dolgot, különösen, hogy a „pozitív” emblémák mellett említésre kerültek a „negatív” emblémák is? A művészetben azonban ami jó, az rendszerint roppant egyszerű is, csak megfelelő szemszögből, nevezetesen a mű funkciójának szemszögéből kell szemlélünk. Ha az elmúlt két évtized művészetét a szubkultúrák felmerülése, identifikációs harca és az identifikációt szolgáló emblémák szemszögéből tekintjük át, akkor egy sor igen konkrét és egyszerű dologgal találkozunk.

\*

A második világháborút követő évtized a lírai absztrakció virágkorát hozta. A hagyományos európai avantgarde művészzel szemben ez a hullám több kontinens közös ügyévé vált, a japán zen-buddhizmus hatása s a keleti kalligráfia ugyanolyan fontos gyökere volt, mint az amerikai művészek — köztük Pollock és Tobey —, vagy egyes európai festők — mint Mathieu vagy Vedova — hozzájárulása a mozgalomhoz. A lírai absztrakció intellektuális alapokra épült, a korábbi évtizedek lírai festőinek, Kleenek és Kandinszkijnek, illetve némely csaknem absztrakt szürrealistáknak az örökségére. Ezeknél a művészeknél valamely kollektív ornamentika, vagy a pszichológia által feltárt egyéni mítoszkinccs képezte a festői nyelv alaprétégét, s ennek bizonyos intellektuális feldolgozása, vagy szimbolikus átértelmezése volt az alkotói plusz. Míg azonban Klee vagy Kandinszkij ezúton harmonikusan kiegyensúlyozott és formailag is gazdagon variálható festői világot teremtett, a második világháború utáni évtized művészei már nem voltak hasonló helyzetben, ők a mitikus

alapréteg jelentését túl esetlegesnek és körülményesnek találták, s a mítoszt magára a festés folyamatára redukálták. Ez részben az amerikai életforma barbárabb ritmusából eredt, részben pedig a keleti mentalitás ritust kedvelő, és a rituális tevékenység által „megszentelő” hatásával magyarázható. A később oly fontos szerepet játszó szubkultúrák itt még alig lépnek a porondra: — a művész az európai intellektuális elit és a keleti meditatív vallások papjainak keveréke. Pollocknál feldereng az egyetemes emigráns képzele, hiszen magányosan, a képeiben kifejezésre jutó környezettől meg nem érteve alkotta meg legfontosabb műveit. Vedova az absztrakt expresszionizmust a baloldali politikai magatartás jelképévé próbálta formálni, de ez a kísérlet a későbbi új baloldal tevékenységéhez képest ártatlan műtermi játék volt. A lírai absztraktok közvetlen hatása nem egy társadalmi rétegre, hanem a művészeti élet már korábban kialakult színe-javára irányult, és antiintellektualizmusuk az intellektuális sznobok táplálékává vált

Az ötvenes évek folyamán azonban ez az erjedés új elemekkel bővült. Európában Yves Klein és Arman, Amerikában a zeneszerző John Cage és a körülötte csoportosult fiatalok, akik közül sokan később képzőművészek lettek, megfordították a rituális megszentelés irányát. A rítus nem a művészet felé forduló, hanem az élet felé irányuló tevékenységgé vált, nem a művészetet kellett „megszentelnie”, hanem az életet. Cage zseniálisan egyszerű, és felbecsülhetetlen hatású felfedezéseket tett, amikor a keleti filozófia létezéselméletét egy elektronikusan felszerelt amerikai háztartásban próbálta gyakorolni: — „Miért csinál az ember az indiai tradíciók szerint zenét? Hogy a szellemet nyugalomba hozza s őt ily módon az isteni befolyás számára megnyissa ... Korábban azt gondoltuk, hogy a Kelet nem érhet el minket — s nekünk sincs oda utunk. Ma jobban tudjuk ezt. A keleti gondolkodástól megtanultuk, hogy az isteni sugallat nem más, mint a környezet, amelyben vagyunk. Az a józan és nyugodt szellem, melynél az Én nem gátolja meg ama dolgok folyását, melyek az érzékeken át hozzánk érkeznak vagy az álmok segítségével bennünk felmerülnek. Az életben az a feladatunk, hogy az élettel, melyet élünk, kapcsolatba kerüljünk, és ehhez nyújthat segítséget a művészet.” Más helyütt konkrét példával világítja meg Cage az életre irányuló művészetszemléletet: „A következő helyzet adódott: egy bár és egy étterem üvegfallal, melyen át egy kis tóra nyílt kilátás, s ennek közepén egy ugrótorony állt. Emberek fürödtek (láthattam őket), zeneautomata játszott (hallhattam). Megettem az imbiszetet és a többiekkel társalogtam. Mindez egyszerre történt. Ami az ilyen komplex helyzetben, mint amilyent épp leírtam, többet segít, mint minden más — többet tehát, mint struktúra, forma, tartalom, módszer, ötlet, képzelet és így tovább —, az a tevékenység és a tétlenség egyidejűsége. Ez azt jelenti, ha én nem is vagyok tevékeny, a tevékenység mégis tovább folyik. Egy haikuban (mely egy parasztról szól, aki éppen szundít egyet) ez így hangzik: azzal hogy az alváshoz lefekszem, csépelem a rizst.”

Ez a felfogás nemcsak a környező tárgyi világot emelte vissza a művészetbe, és nemcsak a köznapi cselekedeteket avatta művészi rangúvá, hanem demokratizálta is az addig annyira exkluzív avantgardizmust. Nem valamely tudományosan gyűjtött folklór vagy iskolázottan felépített formarendszer alkotta a művészi megnyilatkozás nyelvét, hanem a köznapian adott világ, melyben mindenki egyformán benne élt, s így mindenki számára ismerős volt. A születő *pop-art* ironikus szembefordulás volt mindenfajta intellektuális vagy művelt művészzel szemben, s arra a feltevésre épült, hogy a legszebb folklór éppen akkor válik megismerhetővé, ha a folklór gyűjtésével és mindenfajta művelt tevékenységgel felhagyunk. Cage 1952-ben tűzte először műsorra 4'33" című zongoradarabját, amelynek előadása abból áll, hogy a muzsikus a nevezett időtartam alatt a zongoránál ült, de nem zongorázott, hanem átadta a természet a beszüremelő természetes zajoknak. Ezzel kapu nyílt a zajokon túl a tárgyak és az események előtt is.

Az első pop-kompozíciók és happeningek a „beszüremelő” véletlenek rögzítései voltak, hamarosan azonban az univerzális közhelyek, a pénz, a zászlók, a kedvelt konzervek és sztárok kiszorították a bonyolultabb és esetlegesebb motívumokat. Így alakult ki a pop-művészet azóta közismertté vált emblémagyűjteménye. Fontos tulajdonsága ezeknek az emblémáknak, hogy bár banálisak, mégis a kollektív lét formáit és értékszimbólumait rögzítik. A környezettel való egyszerű azonosulás változik át bennük a környező univerzummal való ígéretes egyesüléssé. Ez az univerzum az adott időben és helyen a fogyasztói társadalom népeket és kultúrákat összemosni látszó tengere volt, melynek felszínén a fizikai jólét és tömegszórakoztatás idoljai voltak a látható és megragadható formák. Bármennyire is kétséges ezeknek a formáknak a konkrét értéke (tehát pl. Marilyn Monroe, a Campbell-paradicsomkonzerv vagy a rasztertechnikával pontokra bontott klisé népeket megváltó ereje), e motívumok lerombolták a korábbi

\* A két idézet J. Cage „Új közönséget az új művészeteknek” (1966) és „A filmről” (1956) című cikkéből származik. Mindkettő megtalálható: Kostelanetz: John Cage, DuMond, Köln 1973, 105. és 165. lap.



társadalmi szerkezet kommunikációs hierarchiáját és mágikus erővel egyesítették a művelteket és műveletleneket egyetlen ízlés és nyelv táborába. Mindnyájan elfogadták a popzene által diktált egyetemes időt és a popművészet segítségével megszentített egyetemes tárgyakat. A szubkultúrák szerepe e pontban a közterek szállítására szorított, a banális, de imádott dolgok az ő kincseik voltak. Elérkezett McLuhan ideje, hogy meghirdesse a globális falut.

Mikor azonban a pop-korszak nem oldotta meg az élet problémáit, és szubkultúrára esett szét a fogyasztói társadalom, az úgynevezett műveltek ugyanúgy rászorultak arra, hogy kisebbségi tudatformát, egyfajta proletárromantikát alakítsanak ki maguknak, mint ahogy az igazi proletárrétegek vagy hagyományos műveltséggel nem rendelkező szubkultúrák is ragaszkodni kezdtek ahhoz, hogy valamiféle szabadkőműves értelmiséggé nőjék ki magukat. Az új helyzetben megmaradt a pop-korszak általános demokratizmusa, így az egyes csoportok nem egymás alatt vagy fölött, hanem egymás mellett helyezkednek el, s mindegyiknek kialakult a maga belső tagolása, a csúcsszerveknél az avantgardista művészekkel vagy ideológusokkal, a csúcstól az irracionálisan passzív vagy aktív, engedelmes vagy fanatikus követőkkel.

A képzőművészet első reakciója az arisztokratikusan egyéni, a maga romantikus gesztusaiban már-már megfoghatatlan *land-art* és *koncept-art* volt. Szokták hangsúlyozni, hogy a Pop-art vagy az Op-art technikai tökéletességének és tárgyiasságának a reakciója hívta életre ezeket az irányzatokat. Az ilyen egyszerű reakciónál azonban fontosabb és mélyebb változásokra mutat a mentalitás pálfordulása. A *land-art* művész egyedül gyalogol a tájban, és az ott fellelt formációkat a maga művének nyilvánítja, vagy mágikusan átrendezi a táj elemeit, ásni, gereblyézni kezd, papírfecniket szór szét a szélben, állatokat szelídít meg, éjszakai zajokat rögzít magnószalagra stb., hogy ezzel a kozmoszt arra kényszerítse, hogy az ő személyes nézőpontjához és manipulációihoz igazodjék. A *koncept-art* művelői hasonló szélsőségekre törekednek a művészettel, a barátokkal, a hatóságokkal vagy más szférákkal való viszonyukban. Az élet fontos motívum marad, a környezet, melyet a happening és a pop művészet fedezett fel, ha lehet még nagyobb szerepet kap. Mindez azonban nem az egészséges kíváncsiságot vagy társulást szolgálja, hanem ellenkezőleg, az elkülönülést, a titkosságot, a romantikus szerepeket. Cage a szellemet a dolgok folyásának befogadása felé fordította, a pop azonosulni is tudott a dolgokkal, itt azonban kísérlet történik arra, hogy a dolgok folyását a művész megváltoztassa, természetesen nem tudományos vagy társadalmi tevékenységgel, hanem az általa kitalált jelképek erejével. Mivel e művészek általában valamiféle pseudoproletáriátus, valamelyik szubkultúra küldöttei, a dolgok folyásának megváltoztatása rendszerint a szubkultúrák elképzelései, szokásai, életforma- igényei szerint történik. A *land-art* és *koncept-art* tehát tagadhatatlanul hermetikus irányzatok, magatartásuk introvertált, és az élettel való összefonódottságuk sem a nyitott, az egyetemes élet, hanem az oppozícióba szorított élet jegyében áll.

Az új emblémák ennek megfelelően nagyon távol esnek a pop közhelyszerű motívumaitól. A *land-art* a tájban mesterségesen létrehozott ritmikus vagy tér-tagoló, illetve elzáró formákkal dolgozott, ezekben a neolitikus rítusok és a nonfiguratív képzőművészet különös vegyületeit fedezhetjük fel. A rítus konkrét tartalma rendszerint megnevezhetetlen, személyes mítoszt szolgál, titok marad, — s ebben az absztrakt művészet lírai ágára emlékeztet. Képzőművészeti formációkkal dolgozott néhány *koncept-artos* művész is, mint pl. Dibbets a korrigált perspektívával, vagy az ablakon beeső napsugarak és az idő fázisos változásaival. Itt az embléma konkrét tartalma jobban felismerhető: a hagyományos képzőművészeti alapproblémák új, a fényképezőgép vagy a televíziós kamera által látott változatai. Számos *koncept-art* alkotás azonban kifejezetten az oppozícióba szorult lét elemi kifejezésre jutása: így azok a táviratok, melyekben a művész arról értesíti közönségét, hogy még életben van, vagy levelek, tartalom nélkül, pusztán a híradás tényét rögzítendő, az ún. orál-kommunikáció, vagyis amikor a művész alkotása kimerül a másokkal való beszélgetésben, a múlt elemi tárgyainak — pl. gyermekkori emlékeknek, fotóknak — a visszakeresése vagy reprodukálása, és különös új formaként — személyi igazolványok, különböző hivatalos űrlapok műalkotásként való kezelése, illetve új űrlapok és szerződés-formulák megalkotása. Itt a szervezett társadalommal való szembesülés és ironikus védekezés a vezérlő motívum, ugyanúgy, mint a szélesen elterjedt pecsételési akciókban; *koncept-art* művészek egész sora csináltatott magának különböző pecsétet, hogy az individuális lét jogait a bürokratikusnak elismert lét formáival törvényesítse. Az önmegfigyelés és az önirónia szintén fontos elemek; még el sem terjedt a kis pecsétes papírok gyártása, máris volt valaki, aki a papírhoz való vonzalmát deklarálta egy *koncept-art* szöveggel. Az új művészeti gyakorlat ugyanakkor nem kímélte a happeninget és az utána következő praktikákat és párhuzamot vont a híres happeningek, valamint a parapszichológikus kísérletek és szeánszok formai hasonlósága között. Megszülettek azonban azok az akció-formák is, melyek teljesen „normális” tevékenységeket, háztetőn való pingpongozást, tenispályakezelést, vgyázállásba való merevülést vagy más elemi feladatot emeltek az embléma rangjára,

s ezzel azt demonstrálták, hogy egy bizonyos létforma keretei között a személyiség belső integritása egészen primitívvé redukálódik. Valamennyi koncept-art jellegű alkotás többértelmű, az emblémaként kezelt tárgy, akció vagy viszony egyrészt azt hangsúlyozza: ez a tárgy, akció vagy viszony vagyok én (vagy vagyunk mi), erről vagyok felismerhető. Ugyanakkor az emblémák azt is jelentik: noha erről vagyok felismerhető, ezt produkálom, ez jutott osztályrészemül, a különös szerep, amelyben mindezt most megismétlem, biztosít engem, hogy mégsem pusztán az vagyok, amit az embléma eredetileg jelentett. Aki megérti, hogy miért ragaszkodom az emblémához, megérti azt is, miért nem vagyok az, akinek első pillanatra látszom. Az embléma tagadás is, ironikus vagy transzcendens emelkedés is. Hová? Azokra a csúcokra, ahol azonosulhatok magammal, anélkül, letagadnám, ki vagyok (tehát, hogy eldobnám emblémáimat), de egyúttal anélkül, hogy emiatt szégyellni kellene magamat. Az embléma paradox eszköz a világ meghódítására.

A koncept-művész, aki szükségképpen az oppozíció, a szubkultúra gyermeke, és aki a leírt módon mégis a világ tetejére szeretne ülni, csak ritkán végezhet teljes munkát. Feladata az izolációból történt elemzés, a kisebbségi helyzetben gyakorolt világmagyarázás. Ha sikeres karriert fut be, kiesik e szubkultúra-helyzetből és elemzésének feltételeiből. A koncept művész addig progresszív, amíg izolált, amíg emblémái valódi szubkultúra-emblémák. Ha sikerül műveit elfogadtatnia, az emblémák múzeumba kerülnek, s ő maga — legalábbis a szó művészettörténeti értelmében — munkanélkülivé lesz. A koncept-art az egyetemestől leszakadó és az átmenetibe, a különösbe hajló helyzet öntudatosítása. A koncept-művész nem azonosulhat egy megoldott, egy klasszikus helyzettel.

Ennek a helyzetnek a hazug ábrázolása így fennmaradt a mindenkori újklasszicizmus mai formáinak: az újrealizmusnak és a fotonaturalizmusnak. Semmi új nincsen bennük, megbízhatóan meg vannak festve, egyértelműen felismerhetők, munkaigényesek, eladhatók. Egyetlen vonatkozásban válhat ez az új realizmus progresszívvé, ha nem mint újrealizmus lép a színre, hanem mint reflexió és embléma, mint ironikus kommentár az ostobán szolid és felületesen társadalomkritikai újrealizmus fölé. Az ilyen esetben azonban formailag is jelentkeznek az ironikus hozzáállás: a fotorealizmussal kivitelezett mű valamiként — formailag és technikailag — idézőjelbe van téve. A neorealizmus körüli pillanatnyi reneszánsz mindenesetre nem több, mint vihar egy pohár vízben. A koncept-art megfoghatatlansága, paradox társadalmi helyzete, s eladhatatlansága megakadályozta, hogy a koncept-művészek olyanfajta stiláris izmust hozzanak létre, mint a korábbi irányzatok. A vákuum-helyzetben a legcinikusabb szalonfestészet szokott lábra kapni, s ma a szalonok divatja a felületes szociologizálás, illetve a naturális szex-történetek. Az ironikusan kezelt fotorealizmus erkölcsi bázisa ennél szilárdabb, de felmerülhet joggal a kérdés: érdemes egy amúgy is giccs-számba menő naturalizmust visszajára fordítani, tovább gyötörni? A giccs csak azon az elemi népi fokozatban termékeny, ami nem a szalonokban, hanem a kerti törpékben nyilatkozik meg.

Végezetül pedig itt az ideje annak, hogy az eddig elmondottak alól kihúzzam a maradék támpontokat is és arra a lehetőségre figyelmeztessék: a vázolt új korszak, a szubkultúrák divatba jöttének periódusa — nevezhetnénk a globális falu kudarca miatt McLuhan utáni világnak is — ma már nagyrészt elévült, összeroskadt e világ a szubkultúrák arroganciája és impotenciája miatt, hiszen igen gyorsan veszítették el a szélsőséges vagy szektás kis csoportok vonzóerejüket, s noha az irracionális irányú fejlődés tovább tart, a szubkultúrák egyre inkább áldozatainak ennek a folyamatnak, mintsem létrehozói vagy fenntartói. Életképes szubkultúrák csak ott találhatók, ahol gondoskodás történik arról, hogy e rétegek a víz alatt maradjanak és így tovább bugyborékoljanak. A fuldoklás igen meggyőző élmény egy olyan világban, ahol egyébként — a fuldoklók számára fenntartott medencéktől eltekintve — a légkondicionális a divat. Másrészt arra kell figyelmeztetnem, minden elmélet, a szubkultúrák fontosságáról itt kifejtett nézetek is, csupán munkahipotézis. Kialakítjuk ezt az elméletet, mert ahhoz, hogy megmagyarázzuk, mi történik velünk, szükségünk van spekulatív kiegészítésekre. Ha a spekulatív részt elveszjük, akkor talán közelebb kerülünk az igazsághoz, de nem marad szavunk a megfogalmazására. E beszámolóban is kötelessége, hogy e végső belátás jegyében kijelentse, a szubkultúrákról itt elmondottak tehát valószínűleg csak spekulatív kiegészítések, visszavonjuk őket és elhallgatunk. Gondoljanak tehát most arra, hogy a dolog nem is úgy van, ahogy olvasták, és én akkor arra gondolhatok, hogy úgy van, ahogy ettől lenni kezd.