

ANDRÁS SÁNDOR

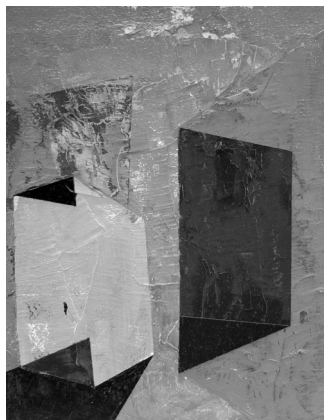
AZ AVANTGÁRDRÓL II

A hhoz, hogy írni tudjon az ember valamiről, tudnia kell, mi az, amiről írni akar. Hasznos tudni azt is, hogy mit akar mondani róla. Az *Arkánium* első számában megjelent *Az avantgarde-ről* című írásomban – így írtam¹– azt akartam mondani, hogy a militarista metafora, amit akkor a saint-simonistáknak tulajdonítottam, téves. Az avantgarde nem elővéd a napóleoni gárda, a főszereg élén, és nem is vezérlő élcsapat (a munkásosztály élén), mint a kommunista párt, valójában annak elitje, élén egy vezérrel. De nem is felderítők csapata, amit a főszereg küld előre, hogy befürkésszen és becserkésszen egy megadott területet, amit majd a főszereg foglal el és vesz birtokba.

Az avantgárd nem elől megy, hanem el. „Az avantgardista”, írtam, „nem követ útirányt, nem a létezés térképein már jelzett fehér foltok felé törekszik. Ő fedezi fel a fehér foltokat, és úgy, hogy bejárja őket. Tevékenységét támadni ezért olyan hiábavaló: a felfedezett foltok már a valóság bejárt tájai.”²

Ezt akkori helyzetemben és helyzetünkben írtam, az *Arkánium* első számában jelent meg, aminek kitűnő bevezető szövegét Kemenes Géfin László írta, és anélkül, hogy használta volna benne az *avantgarde* szót, hiszen a szöveg négyünk vállalkozásáról szólt, arról, amire vállalkoztunk.

Mi négyen³ egymást és egymás munkáját ismerve kezdtünk új közös kalandba, Amerikában, 1980-ban, amikor eldöntöttük, hogy saját



Kérdésem tesz melankolikussá, vagy a válaszom rá, szándékom szerint ugyanis dicsérni jöttem, nem temetni azt, ami a művészet vonatkozásában avantgárd, az avantgárdok vonatkozásában is művészet...

pénzünkéből mindenki mástól független folyóiratot indítunk, és olyant, amelyikben politikai és erkölcsi cenzúra nélkül jelentethetjük meg saját írásainkat, és másokét is, ha jónak tartjuk őket. Eldöntöttük, hogy minden számban magyarországi szerzőktől is kérünk és publikálunk, ha azok hajlandók rá. Abban is megállapodtunk, hogy négyen szavazunk mindegyik írásra, és csak akkor közöljük, ha az egy szavazatot kap.

Közös vállalkozásunkkal akkor nemcsak a müncheni *Új Látóhatártól* és a párizsi *Irodalmi Újságtól*, a két becsült nyugati magyar *mainstream* folyóirattól, de a párizsi *Magyar Műhely* avantgárd csoportjától is elkülönültünk, ahová leginkább tartoztunk; négyünk közül hármunk könyveit is ők adták ki (a magam két kötetét a Szepsi Csombor Kör Londonban, hiszen elsődlegesen az ottani baráti körhöz kötődtem mind 1964-es Amerikába költözésemig, mind utána).

Mi mind az 1956-os forradalom győzelmére következő szovjet megszállás és a pártállami restauráció elől menekültünk, magunkban a mi forradalmunkkal és olyan általa csak rövid időre megnyílt lehetőségekkel, amelyeneket aztán befogadó országainkba kerülve közösen ismerhettünk és élhettünk meg.

Más helyzetben találtuk magunkat, mint amelyikben majd félévszázaddal korábban az első világháború előtt-alatt-után induló kubista, futurista, expresszionista, dada, imagista, szürrealista, konstruktivista elődök, akik közül akkor még sokan éltek és alkottak egy őket már elismerő világban. Ott találtuk magunkat hirtelen mindazzal, amit magunkkal hoztunk. Bámultuk őket, vonzódásunk szerint kit-kit és mit-mit jobban vagy kevésbé. Vonzó mesterektől tanulni akar az ember, kevésbé vonzóktól azt, hogy mi az, ami nem vonz igazán. És elsősorban fiatalokként viszonyultunk hozzájuk, a már modernekhez, és a keletkezőkhöz, ahogy az évek múltak. Bizonyos alkotók és irányzatok jobban vonzottak, mint mások, és ez természetes. Volt valami közös, amiben különböztünk.

A *Magyar Műhely* irányzatától is jórészt így különültünk el később. Ők Kassákot követték: „éljünk a mi időnkben”, és ezzel mi egyetértettünk, csak máshogyan éltük meg, hogy mi is a mi időnk, és abban mi és hogyan vonz.

Amikor „Az avantgarde-ről” írtam és az *Arkánium* számára, magunkról, tudtam ezt persze, csak nem figyeltem fel valamire, ami nagyon is hozzátartozott az avantgárd mint „elcsapat” gondolatához. Azok a mozgalmak és irányzatok, amelyeket egyes kommentátorok és elemzők egy ideje „klasszikus avantgárdnak” vagy „történelmi avantgárdnak” neveznek, nem olyan irányzatok voltak, amelyek magukat avantgárdnak mondták. Mi az *Arkániummal* viszont, ahogyan előttünk majd húsz évvel a Műhelyesek, éppen annak, vagyis nem szürrealistának, dadának, expresszionistának, konstruktivistának, és nem is az újabb irányzatok valamelyikével neveztük meg magunkat. A Műhelyesek Kassákkal a konstruktivizmust követték, nem az expresszionizmust, ami szintén lehetséges lett volna. Az újabbak közül, és persze a maguk módján, a lettrizmust és a vizuális költészetet vallották magukénak, nem egyetlen irányzatot, és nem egy névvel illették magukat, sem őket mások a mai napig.

Mi négyen arkánisták is több irányzatot követtünk együttesünkben, ki-ki a maga módján. Irányzatunkat, szándékunkat mi szintén nem neveztük meg egy irányzat nevével, nem csatlakoztunk valamelyikhez és nem találtunk ki önmeghatározásunkra újat, eddig senki sem tette. Csak az *Arkánium* tizenkét száma elején olvasható tizenkét bevezető szöveg együtteséből olvasható ki. Az első *Bevezető* nyitánya szándék-nyilatkozat, nem jelzi, hogyan, milyen alkotói módszerrel, illetve milyen rokon módszerekkel és elvekkel akarja elérni a jelzett szándékot.

Valamit mondhatnék arról, mi a tizenkét bevezető írás sűrítménye az irányító adó és meghatározó legelső bevezetőn túl, miben különültünk el a *Magyar Műhelytől*. Fontosabbnak tartom azonban a tényt, ha tetszik, a szimptomát, hogy nem valamiféle irányzatot vallottunk a magunkénak, hanem csak az első bevezető írás elején szóba hozott *arkánumot*, mint titkos *gyógyírt*, aminek összetétele az első bevezető írás erőteljes összefoglalójára következő tizenegy írásból bontakozott ki, és csak együttesükből lehet sejtethető. Amikor el kellett döntenünk, hogy közöljünk-e egy-egy hozzánk beküldött írást, csak azt latolgattuk, arkánista szöveg-e az, és néha arra jutottunk, akár egyből, akár hosszas vita után, hogy ez bizony nem az.

Az avantgárd szó végül is gyűjtőfogalom, általánosítás, és korábbi írásomban csak jeleztem, de nem vettem eléggé figyelembe, mit jelent, hogy öntevékeny és önzérelésű csoportok többese volt. Nemcsak egy főseregtől különültek el, hanem egymástól is, és nemcsak becserkésztek egy területet, hanem mindegyikük a magáénak fedezett fel és vett birtokba egy-egy a térképen addig fehér foltot. A honnan-*elkülönülés* ezért bonyolultabb volt – nem mitől, hanem miktől el –, mint ahogy azt *Az avantgardról II* című írásom hozta szóba.

Jelenlegi írásom címe, *Az avantgádról II* nem csak egy második nekifutásra, hanem egyúttal Dürer *Melankólia II* című rézkarcára is utal. Aki ugyanis a rézkarcot készítette, nem lehet a képben merengő melankolikus angyal, hiszen a rézkarc készítője, Dürer nem tétlen merengett, hanem cselekedett, tett valamit. Ha melankolikus volt és ha benső magát karcolta képpé, akkor a merengő angyalt a köré szeszélyesen összehordott holmik megfejthetetlen halmazával együtt, vagyis az egész képpel fejezte ki magát. Ő, az alkotó volt saját magának megfejthetetlen, az, ahogyan az angyal egy a kusza kép közepén heverő és sokszögűre megmunkált nagy kő előtt és fölött mereng egy Dürer *berendezte* rendtelenségben.

Előző helyzetjelentésem harcias volt, a bejelentkezés dinamizmusával és hetykeségével szólt, ez a mostani inkább melankolikus, mivel rendbe igyekszem rakni, mit is jelent szerintem az avantgárd szó, ha minőséget jelző gyűjtőszóként avantgárdokra vonatkozik, és nem találok egyetlen szempontot, ahonnan nézsem és értem. Illetve csak egyetlenegy találok, ami maga rejtélyes. A kérdés, hogy az avantgárd perspektívájából rejtély-e a művészet, vagy a művészet perspektívájából az avantgárd. Kérdésem tesz melankolikussá, vagy a válaszom rá, szándékom szerint ugyanis dicsérni jöttem, nem temetni azt, ami a művészet vonatkozásában avantgárd, az avantgárdok vonatkozásában is művészet, és akkor kérdés a 20. századi művészetet illetően, hogy modern-e, művészet-e, vagy visszatekintve a 21. század elejéről már valami eddig megnevezhetetlen más. Azt ugyanis, amit posztmodernnek neveznek, nem tartom avantgárdnak, azt viszont nem értem, mi lehet poszt-avantgárd.

Melankóliámat relativizálja, hogy a magyar *művészet* szó a nyelvújítás eredménye, és csak néhány évvel később keletkezett, mint amikor más nyelveken egy régi és sokkal általánosabb jelentésű szó, a latin *ars* valamelyik megfelelője, így a német *Kunst* is, egy jelentéssel bővült, és arra szűkült is, hiszen a szó azokon a más nyelveken ettől a modern jelentésétől megfosztva tágabb jelentésében is használatos még. Ez a tágabb jelentés – a készítés, a jól megmunkálás szakértelme – a magyar művészet szót csak tagadólag jelenti: „ez nem nagy művészet”, ami azonban csak a magyar-német „nem nagy kunszt” kifejezés változata, hiszen nem a művészetre vonatkozik, lehetne úgy is mondani: „nem nagy bűvészet”.

A jövőben talán keletkezik más szó arra, ami majd magában foglalja azt is, amit ma még magyarul művészetnek mondunk, hiszen a művészetek egy ideje már nem a szép művészei. Éppen az avantgárd irányzatok elismerése révén, hiszen azok szakítottak a hagyományos művészettel mint széppel.⁴ Ez a szép nem a tetszetős, a tetszik szinonimája volt, hanem egy klasszikus-romantikus fogalom megnevezése, amit Keats verssora fejezett ki tisztán: „a szép igaz és az igaz szép” („beauty is truth and truth is beauty”, *Óda egy görög vázához*).

Erre gondolva persze a naturalizmust is a 20. századi avantgárdhoz kell sorolni, hiszen az avantgárd mozgalmak és irányzatok is elutasították a szépet az igaz nevében, legyen az bármilyen brutális, csúf, szörnyű. (Még Rilkenél is, amikor már a *Duinói elégiákat* írta: „Mert a szép csak a szörnyű kezdete”, „Denn das Schöne ist nur des Schrecklichen Anfang”.)

A naturalizmusban az összefüggés elsősorban az emberi társadalom, bár a természet is lehetett, de mindig valami csúf vagy szörnyű részének az ábrázolása. Ezért érthető bíráló és elítélés a realizmus nevében (pl. Lukács Györgynél): nem az egészet mutatja be, mindig csak egy részletet szakít ki belőle. Az ilyen kritika nem vette észre, hogy a szörnyű nem az egész általánosítása volt, nem a *pars pro toto*, cseppben a tenger elve szerint működött, ahogyan azt sem, hogy a realizmus magát a természetet nem ábrázolta pusztulással, halállal terhes teljességében, azaz ténylegességében. A 20. századi gondolkodás magát az elvet vette el, a rész nem képviseli az egészet, ahogyan az ember sem mikrokozmosza a makrokozmosznak. Lukács György realizmus-elmélete a marxi gondolkodást követte, amely szerint a lét *társadalmi* lét, és „az ember gyökere az ember maga”. Sem Isten, sem (a napot és a naprendszert magában foglaló) Természet/Natura.

Az avantgárd irányzatok alkotói mind az igaz követelményét örökölték meg, csak a legtöbben egy mind a széptől, mind a csúfól és a szörnyűtől független mindenség vonatkozásában készítették munkáikat. Azok is így, akik az adott társadalmak szörnyűségét is ábrázolni akarták, mint például egyes expresszionisták. (A szörnyű szót azért használom, mert egyaránt használható társadalmi és természeti vonatkozásban, és ha a szép az igaznak felel meg, és ha az igaz: jó, akkor a jó alma ellentéte nem a gonosz.)

Ettől persze az igaz megfosztatott az általánosítás menedékétől, vele a tényleges a valóstól, a két- vagy háromdimenziós valóság a négydimenzióstól, a szubjektív megközelítés az objektívtól, a perspektivikusság a központi perspektívától és az énközpontúságtól, úgy is mint a helyes az időtlentől. Hívók számára pedig attól, hogy Isten szemével lássák a környező világot, amiben testileg, tehát szemükkel is találják magukat. Lehet a kubizmust, az expresszionizmust és mindegyik irányzatot szubjektívnek tekinteni, de akkor milyen objektívhez viszonyítva? Az irányzatok hívei érthetően követelték meg alkotásaikban, hogy ők épp úgy vannak túl a szubjektíven és az objektíven, ahogyan a szépen és csúf/szörnyűn, és akkor túl az erkölcsi/etikai jón és gonoszon is.

Matei Călinescu majd három évtizede számolt be könyvében arról, hogy a francia „avant-garde” kifejezést már a tizenhatodik században használták Ronsard és du Bellay költészetének és állásfoglalásának megnevezésére (mint egy a modernpártiak előfutárainak a jó száz évvel későbbi franciák „ókoriak és modernek” vitájában); a tizenkilencedik század második és harmadik évtizedében pedig többen használták a saint-simoni mozgalom szószólói közül. Ezeket, ha a huszadik századi avantgárdól gondolkodom, nem vehetem komolyan, még Baudelaire versét sem arról, hogy az Új vonzásában vagyunk („Halál! vén kapi-

tány! horgonyt fel! itt az óra... Így akarunk, amíg agyunk perzselve gyúl, örvénybe szállani, mindegy: Pokolba, Égbe, csak az Ismeretlen ölen várjon az Új!” [Tóth Árpád fordítása]). Ez a baudelaire-i „új”, talán még úgy volt új, mint korábban a ronsard-i. Sőt az Új Művészet, az *art nouveau*, németül a *Jugendstil*, magyarul a *szecesszió* is talán úgy, bár ez már mozgalom volt: az egykori Rómából kivonulók, elszakadók (*secedere*) mintájára az akadémikus művészetből kilépő művészek csoportos kivonulását jelentette. Új volt valóban, és egyetlen irányzat, egyetlen stílus, viszont nem több új között volt az egyik új, és inkább dekoratív volt, mint strukturális.

Az *art nouveau*, az „új művészet” már az élet és a művészet közti különbség megszüntetésére is törekedett, bizonyosság erre Whistlernek a washingtoni Freer Galleryben látható és bejárható Peacock Room (Páva Szoba) nevű lakóterme. Ugyanúgy a nagyszerű szecessziós lakóházak Budapesten és több vidéki polgárvárosban, de a Gaudí tervezte hullámzó homlokzatú lakóház Barcelonában, és Pesten az Iparművészeti Múzeum középülete is. A könyvillusztrációk és a plakátok a maguk növény-folyondáros és egyszerre túlfűtött és távolságtartó, gazdag elkülönültségükben szuggesztív jellege szinte mindenütt látható volt, utcákon, kávéházakban, nappali szobákban és budoárookban. Új stílus volt ez, mégsem egy avantgárd mozgalomé, túl elit-polgári volt. Így esett egybe a századforduló ipari társadalmában a művészeti igényű kézműiparral és a divatba jött iparművészetrel. William Morris szociális-indíttatású mozgalma a minőségi kézművességért a gyárak tömegben tömegek számára készített tárgyai helyett az emberek életét akarta gazdagítani, de végül is a gazdagok és jómódúak életét ékesítette, a többiek láthatták, de maguk számára be kellett érniük az olcsóbb dolgokkal. Az avantgárd csoportok mindenki számára alkottak, és nem használati tárgyakat, céljuk maga az alkotás volt, nem a díszítés.

Az „avantgárd” gyűjtőfogalom, és szerintem nemcsak úgy, mint a „művészet”, ami előtte szintén új volt,⁵ hanem eddig a 20. századi jelentésében korszakhoz kötött. És úgy a modernhez, ahogyan azt a 20. század elejétől ismerjük. Csoportok gyűjtőfogalma lett és maradt az avantgárd, egyéni alkotóé csak akkor, ha az valamelyik csoport, mozgalom, irányzat tagjának számított. Ha nem, akkor *modern* az eddig 20. századi – és nyilván mulandó – jelentése szerint. Joyce, T. S. Eliot, Rilke, Mallarmé nem volt avantgárd, nem így szoktak beszélni, írni róluk. Ez nem dogmatikus, hanem gyakorlati megállapítás. Éppen ezért lehet szerintem, hogy a modern izmusok az impresszionizmussal kezdődnek, mindenképpen Cézanne-nal és a Mallarmé-féle szimbolizmussal, amelynek szimbólumai rejtjelek (*chiffre*), nem goethei (vagy hegeli) szimbólumok, nem is allegóriák. Csak meggondolandó, hogy nem volt irodalmi és költői impresszionizmus, és szobrászat sem. Rimbaud „részeg hajója” és a „hidak vak szeme” talán még nem szimbolista és a szó 20. századi jelentése szerint talán még nem modern, az *Egy évszak a pokolban* c. prózája viszont minden bizonnyal az, de nem avantgárd, annyira egyedi.

Úgy gondolom, hogy a művészet az avantgárdok jelentkezésével monarchikusból köztársaságivá mutált. Spontán és anarchikus – azaz önvezérlő csoportok és irányzataik többese és többfélesége révén is alakult és alakul. Anarchikus köztársaság, társas együttes központi vezetés nélkül, ami egy-egy ország esetében intézményileg lehetetlen. Az, amit a művészet intézményének neveznek és támadnak, nem az irányzatok központosított intézménye, illetve csak akkor, ha a művészeteket központi hatalom kontrollálja. A tőke kontrollját kikerülik a ma-

gánszférában folyamatosan megújuló avantgárd mozgalmak és csoportok, akkor is, amikor az alkotások bekerülnek végül a publikus szféra intézményeibe. És persze az állandóan születő és előlépő egyének munkáit a privát szféra vette meg, állította ki, publikálta.

A csoportok mindegyike az alkotók individualitásával pluralista és a csoportok együttese is az: pluralitásában kohezív, és nem koherens egység, *modern* egység, amennyiben az egésznek nincsen egyetlen központból fénylő logikus koherenciája, gondolkodói jellege (ami egyébként a gondolkodók együttesében sincs). A gyémántok ilyenek: nem a fényükből keletkeznek a csiszolt síkok, hanem a közös és csiszolatlan ásványba csiszolódó síkok által és a rájuk kívülről sugárzó fényből keletkezik a belőlük sugárzó fény. Az amerikai 25 centes érmén olvasható elv: *de pluribus unum*, a „többől egy” – legalábbis, ami a művészeteket illeti – *többes egy*, „többesszámú egy” lett, ami megfelel annak, ami a társadalmakban egyelőre csak kívánalom, országok diktatorikus rendjében balsors.

A nyelvi tény, hogy a „mi” (a „ti”, az „ők”/„azok”) többes számai – ellentétben azzal, amit Heidegger a *Lét és idő* idején (nem utolsó korszakában) állított – nem éppen úgy szubjektum, mint az egyes számú „én” („te”, „ő” / „az”), hanem *különböző* egyek többesének nem totalizálható, nem konstitutív, hanem regulatív együttese: „mi, egymástól különböző és el is különülő egyek többesünkben tartozunk össze”. Nem egyetlen egyes számú szubjektum/alany vagyunk, egyikünk sem objektuma/tárgya a többinek. Minket nem jellemez a szubjektum-objektum ellentétes viszonya, eltérők vagyunk, nem egymás ellentéteiként ellenségei. (Egy vezér diktátorként azzal mond ennek ellent, hogy azonosítja magát a többes számú vezetettekkel, mint egyetlen sajátjal, illetve azokat egynek tekintve saját magával. („Ich bin das Volk”, mondta Hitler, és „I am the union”, „My union”, mondta az amerikai kamionosok szakszervezetének elnöke, Jimmy Hoffa, akit feltehetően a vezetőség tagjai ezért tettek el láb alól, mint Ceaușescu.)

Az abszolút monarchia kijelentésének: „Az állam én vagyok” megfelelője az „Én vagyok a nép” és „Az én hitem a ti hitetek”, amit az európai kultúrában társadalmilag és politikailag foganatosítottak is már a „cuius regio eius religio” idején (amikor a kassai templom egymás után többször lett katolikusból protestáns és protestánsból katolikus, ahogyan hol a labancok, hol a kurucok foglalták el a várost, és lettek mohamedánok a bosnyákok). Ilyesmire a közpolgári demokráciákban, tehát a totalitárius diktatúrák kivételével, a művészet monarchikus állapotában sem volt mód, mert a művészet akkor is a privát szférában készül, ha a művek megrendelője a közszféra.

A művészet plurális jellegére hozzávetőleges példa a reneszánsz festészet, amikor Firenzében máshogyan festettek, mint Velencében, megint másképp Siennában, Nápolyban. Lehetett általánosítani és olaszt mondani, amikor még nem létezett Olaszország. Az olaszok a maguk festészetére annak pluralitásában a különböző városokhoz tartozó műhelyekre, felismerhetően és tanulhatóan más-másféle módon festő csoportok, iskolák többesére gondoltak, azok között tájékozódtak. A tanulni oda utazó német festők is közülük válogattak, Dürer Velencébe ment, és évekig ott dolgozott.

Ami a 20. századi modernt illeti, a reneszánsz példa, ismétlem, csak hozzávetőleges. Vityebszkben egyszerűen dolgozott együtt Chagall, Kandinszkij, Malevics, és szét is különböztek, Chagall Párizsba ment, Kandinszkij Berlinbe, Malevics Vityebszkben maradt, ahol festőiskola volt, de vityebszki iskola nincsen. És ha igaz is, hogy az expresszionizmus német, a szürrealizmus francia

eredetű, ezek a mozgalmak és irányzatok a kulturális nemzet vonatkozásában nemzetek fölöttiek, a dada pedig kezdeteitől nemzetek fölötti mozgalom volt. Fontos a kulturális nemzetéről beszélni, nem a politikairól, ez utóbbi mindig országhoz kötött.

A művészet plurális jellegére másik és másféle példa lehet bármelyik képtár és könyvtár. Közös térben más-más korszakok más-másféle képei láthatók egyidejűleg. Bármelyik köz- vagy magánkönyvtár is különböző *idők* és korszakok közös *tere*. Ami a 20. századi modern művészetben új és rendkívüli, az az egyetlen korszak (eddig) radikális pluralitása. Egymástól elkülönülő strukturális stratégiák, nem taktikák pluralitása. Korábban egyazon kultúrán belül nem fordult elő, hogy a stílus eklektikus lett volna; az eklekticizmus a 19. század második felében terjedt el. A 20. századi modern művészet és irodalom nem eklektikus, az avantgárd csoportok, az alkotói módszerek, irányzatok mint világ-perspektívák kifejeződéseinek pluralitása modern. Egy-egy alkotó egyedi stílusa sohasem határozta meg egy korszak stílusát. Egy sajátos stílusú egyénnek tanítványai voltak, a modern stílusok idején epigonjai vannak, egy mozgalomnak-irányzatnak viszont tagjai. A modernt pedig egyetlen irányzat sem határozza meg.

Jarry, Lautréamont, ahogyan a festő Rousseau is előddé változott a szürrealisták számára, de egyikük sem volt szürrealista: nem voltak, nem is lettek egy mozgalom és irányzat tagjai. Az *Egy évszak a pokolban* Rimbaud-ja pedig olyan előd volt, akit egyetlen irányzat és mozgalom sem tudott magával azonosítani. Ahogyan Mallarmé sem. Az „Un coup de dés jamais n’abolira pas le hasard” („Egy kockadobás nem törli el a véletlent”) vers modern, de nem avantgárd, bár tördelt sorait a futurista Majakovszkij átvette és magáévá változtatta azzal, hogy a vizuális hatásúnak szánt írott szöveget az elhangzó beszéd kottájaként használta (és gyakorlatával mintegy előlegezte Charles Olson „projektív vers” elvét).

Az avantgárd, vélem és ajánlom, a modernen belül jelenti, amit jelent. Két megfontolásból. A bárhogyan is értett *modern* – ennek a szónak angolul és franciául „újkori” is a jelentése, németül viszont „Neuzeit”, amiből tükörfordítás az „újkor”. Ez a reformációtól, filozófiában pedig szokásosan Descartes-tól datálódik. De számíthatták az Újszövetségtől is, ha az ókor és az Ószövetség ellenében értették, ahogyan ez a költészet összefüggésében a híres, már említett francia 17. század végi *querelle des anciens et des modernes* – angolul „the Battle of Books” – esetében is történt. A 20. századi művészetek vonatkozásában, mint utaltam rá, a „modern művészetet” és az avantgárd izmusokat nem szokás megkülönböztetni egymástól. Ezt a modernt átkozták ki a diktatúrák, mint „elfajultat”, illetve „osztályellenest”, mindenképpen mint betegest és káros, mérgezőt.

Nem akarok, nem is tudnék beskatulyázó rendet sugallani, és ezért töprengeni, hogy Strindberg *Haláltánc* c. darabja naturalista-e, a *Damaszkusz felé* állomás-drámája vagy az *Álomszonátája* viszont már modern-e; vagy Rilke korai versei és lírikus drámái elválasztandók-e és hogyan a *Malte Laurids Brigge festő feljegyzései* c. regényétől, és ez a *Duinói elégiáktól* és a *Szonettek Orpheuszhoz*tól; és mennyiben modern Rodin, Degas, Cézanne, vagy Picasso kék korszaka, ha a *Démoiselles d’Avignon* már biztosan az. Picasso és Braque kubista festményeivel, akár ők kezdték, akár nem, a kubizmus egyértelműen avantgárd mozgalom és irányzat lett, hiszen nemcsak ők ketten készítettek kubista képeket, és vita tárgya is volt később, melyikük kezdte, vagy ki más. És egyidejűleg keletkeztek, indultak más mozgalmak és irányzatok is, a Marinetti meghirdette futurizmus, az expresszionizmus.

Azt se firtatom, hogy Ady, az „új időknek új dalaival” mennyiben tartozott az *art nouveau*-hoz, az „új művészethez”, vagy tartozott-e egyáltalán mozgalomhoz-irányzathoz. A *Nyugat* irányzat volt, de csakis a „modern” megnevezéssel jelezhető. Az avantgárdok jelentkezésekor indult, de nem volt avantgárd. Tagadhatatlan, hogy a modern művészet, egyéni alkotók egyedi műveiből, közel sem csak megkülönböztethető avantgárd mozgalmakhoz tartozó alkotók műveiből áll. Ady Ady volt, és az előbb tőle idézett verssor összetevői jellegükben épp olyan kérdésesek, mint amennyire érthető maga a verssor a versszakban, és ez a versben. Értelmezni lehet és kell, hiszen a kijelentés egy költő versben olvasható bejelentése és bejelentkezése volt, és most is az.

Ez a „volt, és most is az” jelzi, hogy a művészi alkotás, amíg megvan, miért örök: kiszakad az időből, akármikor, nem időzetes. (Ami nem jelenti, hogy nem lehet figyelembe venni első kiszakadása tér-időbeli környezetét. De jelenti, hogy mindig be.)

Annyi rendről azonban tudni vélek, hogy az avantgárd mozgalmak egymástól is elkülönülő aktivitása és cselekvő képessége eddig nem szakadt meg, sem a második világháború előtt, sem utána. Folytatódott, és aztán jöttek újak, új mozgalmak, ahogyan mozgalmakhoz nem tartozó alkotók is. Én az előbbieket is avantgárdnak nevezem, nem neoavantgárdnak, ahogyan sokan, Bohár András (is), aki azonban helyesen mondta, hogy azok az új törekvések „az ötvenes-hatvanas” években jelentkeztek (valójában már a negyvenesekben).

Ezekkel a második világháború után burjánzó mozgalmakkal kapcsolatban kell megismételnem, hogy számukra és számunkra, a *Magyar Műhely*, majd a még későbbi *Arkánium* csoport tagjai számára is az első világháború előtti nemzedék nem határolódott úgy el a későbbitől, tőlünk, hogy neo-, transz- és egyéb megnevezésekkel gondoltunk volna magunkra. Mi most voltunk fiatalok, ők az első világháborúra készülődést nyilván máshogyan élték meg, mint mi a második után rögvést egy harmadikra készülődést egy hidegháború kezdetén. Más csináltunk, de folytattuk a magunk módján mindazt, ami őket hajtotta és izgatta. Mi persze a *Magyar Műhely* jel és még később az *Arkánium*mal, fiatalabbak voltunk, mint a nyugati fiatalok a háború után. Ez a mindkettőnket egybefogó általánosítás szükséges, de rossz is: a mi arkánista és lelkesen „megemésztett apanyáink” Pound, Breton, Gertrude Stein és Arp voltak, a műhelyeseké Kassák, és vizuálisan inkább a konstruktivista öregek.

Amit fontosnak vélek, talán ezzel is magyarázható. A már említett véleményemet, hogy a huszadik századi modern művészet elveszítette monarchikus jellegét, és az anarchikus, önzvezérlő irányzatok többsének fellépésével és azok *fokozatos* betagozódásával központi vezérirányzat nélküli, pluralista jellegű lett. Ez csakis úgy érthető, hogy a plurális, a többek tényleges együttese kohezív, és nem koherens egység. A „modern” kifejezés, ahol a „művészet” jelzőjeként használják, olyan általánosítás, amelyik az ábrázolások módszereinek egy bizonyos, egyidejű és egyterű pluralitására vonatkozik, illetve egy általánosító megnevezéssel azt a többséget leplezi. (Németül a „die Moderne” a művészetre vonatkozik, míg „das Moderne” egy korszak egészének folyamatára.)

Külön kellene mondani valamit az absztrakt irányzatokról, de ezt túl bonyolultnak tartom, hiszen egy sor mozgalom nem úgy van számon tartva, se a tachizmus, se az absztrakt expreszionizmus, sem az action painting, és a magam véleménye szerint Malevics szuprematizmusa valójában nem is absztrakt volt, nem elvonatkoztatás, hanem az, amit én vizuális alakzat-kottának neveznék,

ami a ránéző számára érzésfolyamattá transzformálódik egy tárgy nélküli világ áramlatában. (A statikus nem lehet a dinamikus absztrakciója.) A háború utáni európai „informel” pedig szerintem igen rossz elnevezés, talán az „absztrakt expresszionizmus” nevet érdemelné (ha ez nem lenne egy bizonyos festészeti irányzatra korlátozott kifejezés).

Az avantgárdot nem tudom máshogyan érteni-érezni, mint avantgárdokat, egymástól eltérő, különböző irányzatok többesét valami számukra közös és időleges múltbeli állandóval szemben. Ezért sem érzem és gondolom, hogy avantgárd irányzat posztmodern. Ha elfogadom a kifejezés jelentését, akkor nyilvánvaló, hogy a posztmodern azt jelenti: már nem-modern. Magam viszont elég régen megírtam, hogy véleményem szerint „A poszt: modern”, vagyis az a poszt, ahol a művész tartózkodik és cselekszik, illetve alkot, az (még mindig) modern. Ha viszont tényleg így gondolom, miért érzem és gondolom, hogy a posztmodern nem avantgárd? Azért is, mert modern, és amit én a 20. századi értelemben avantgárdnak tartok, az a modern művészetbe tagozódott és tagozódik be.

Nyugaton a művészetben/művészetekben nem is lett meghatározó az, amit ott posztmodern művészetnek neveznek. Lyotard *A posztmodern állapotról (La condition postmoderne)* írt, ami a német „das Moderne”, a korszak gazdasági, társadalmi és gondolkodói állapotának, nem a művészeti „die Moderne” jellegének felel meg. A történelemnek nincs vége, Fukuyama maga is visszakozott, egyelőre szerintem a modern művészetnek sincs, és a történeteknek, mint megtörténésfolyamatok egységeinek sincs, ha megkülönböztetjük őket egyrészt a krónikáktól, másrészt a csodáktól, vagyis az egyetlen eseménytől.

A dekonstrukció gondolkodója, Derrida sohasem mondta magát posztmodernnek, ahogyan Foucault és Deleuze sem, és Derrida lelkesedése a posztmodernnek nevezett építészet iránt olyan épületekre vonatkozott, amelyeket fel is építettek és be is laktak, amelyekben jelenleg élni lehet.

A dekonstrukciót Derrida, amennyire értem, a nyugati filozófiai gondolkodás vonatkozásában értette, és nemcsak a heideggeri *destrukció* elkerülésére találta ki. Heidegger filozófiájával baja volt, fő baja azért, hogy Heidegger a maga gondolkodását, a preszókratikusok megakadt kezdete után második kezdetnek mondta, a gondolkodás új struktúrájának irányában gondolkozott, míg Derrida egy olyan szakadék partján, amelyikről filozófia, a saját gondolkodása sem vert, és egyelőre nem is verhetett hidat.

Később (a *Bretonhídon Atlantiszba* könyvem bevezető esszéjében) a posztmodern helyére a neo-rokokó kifejezést ajánlottam, miután Deleuze nagyszerű Leibniz-könyvében a 20. századi modernnt *új barokként* értelmezte, amennyiben a modern eltér, bár hasonlít, és hasonlít, de el is tér a 17. századi barokktól. Ebben a könyvében a jóval korábbi *Difference et répétition* (Különböződés és megisméltetés) c. könyve témájának továbbgondolásával a hajtogatódást ajánlotta: a behajtogatni-kihajtogatni-újrahajtogatni folyamatát: „il s'agit toujours de plier, déplier, replier”⁶.

A neo-rokokó kifejezést tehát jellemzésnek szántam, nem leszólásnak, hiszen senki sem mondja a rokokót poszt-barokknak. A barokk kicsinyített és játékos variációja volt abban a században, amelyiknek közepéig Bach zenéje még barokk, holott Vivaldié, akitől Bach áttemelte H-moll miséjébe a „Laudamus te”-t, akkor már váltás a rokokóba. Händel is az. A rokokó nemcsak vidáman volt játékos, hanem komolyan is, sőt semleges durvasággal, közömbös kíméletlenséggel is, ez utóbbira példa lehet Choderlos de Laclos, Sade, és életézésére a század kö-

zépén a csontvázra inastól meztelenített és preparált ember-tetek bemutatása, látványosítása, amire – lám, lám – most, a 21. század elején is sor került.

Az *Arkánium* 12. bevezetőjéből kiderülhet, miért különültünk mi el akkor a *Magyar Műhelytől*, amellett, hogy folyóiratuk négyszáz példányban bemehegett Magyarországra, ezért politikailag rázós dolgok nem jelenhettek meg benne. Az ő irányzataiknál ez nem tűnt fel, elmaradhatott. Vizuális költészetnél elsősorban a vizuálisan érzékelhető és a nyelvi felismerhető, de – a lettrizmusnak megfelelően – szemantikai jelentés nélküli jelek összekapcsolt ütköztetése volt, elsősorban formailag fontos és hatékony. Ez is avantgárd törekvés volt, nem posztmodern.

Nagy Pál az így értett formai – nem formális – értelmében mondta az *Arkániumot* „tartalmi avantgárdnak”. A megjelent költői szövegekből is kiderülhet, miért. Meggyőződésem, hogy Kemenes Géfin a *Fehérlófiával* Poundhoz, a *Cantókhoz* hűen írta a maga mitikus modern eposzát, csak magyar jelen- és ősidőből. Bakucz viszont Bretont követte, aki szerint „a költő úgy lát, hogy hall”, és amit hall, az zenei is, szemantikus is, érzettek-értettek látomásos együttese, szakadékaival folyamatos.

Mi mind a négyen, és Baránszky, aki Bakucz halála után hivatalosan is főmunkatárs volt, nem hittük, hogy a történelemnek és a történeteknek vége, mert csak cinkelt kártyákkal lehet már játszani őket, vagyis a mondanivaló kimenőt kapott, és csak a mindenkori én lehet a napos. Mi nem hittük, hogy a gesztikulálást belsőbeszéddel-gondolás nélkül csinálni és érteni lehet. Nem hittük, hogy a mítosz, ez a fajta történet hazugság, a múlté, vagy olyan délibáb, ami csak felhőkakukkvar lehet. Tudtuk, hogy a mitikus nem nélkülözi sem a játékosságot, sem a humort, a vidámságot. Mindannyiunk kedvelte az indiánok mitikus világában is közismert Trickstert, aki másféle, mint az észak-európai Loki wagneri változata.

Ha viszont a posztmodern ténylegesen a modern utáni művészet művészete, vagy valami más szó kell rá, nincs mit mondanom. Csak nem hiszem, hogy az elmúlt három-négy évtized új korszak lenne, sem azt, hogy Joyce és Pound és Eliot, Céline és Musil már posztmodern volt. Úgy gondolom, hogy az, amit posztmodernnek mondanak, és Magyarországon sokan, az lebegés a szakadék innenső partja fölött, szellemi levitálás, ami maga szórakoztató lehet. Az avantgárd mozgalmak és irányzatok azonban felfedezni és a felfedettek lehetőségeivel ismerkedni, nemcsak szórakozni és szórakoztatni akartak és akarnak. Ügyük és szándékuk a tevékeny bekapcsolódás, nem a kikapcsolódás volt és maradt.

Voltak és vannak, akik a művészetet művészetvallásnak, kritikailag-elítélően valláspótléknak tartják. Ez azonban mindkét esetben téves. Az avantgárd mozgalmak nem felekezetek, sohasem térítenek, hiszen az lehetetlen lenne (az egyes alkotó persze változhat és változtathatja alkotói hovatartozását). Irányzataik világa lehet hitvilág, egy-egy mozgalom kutathat-kereshet, de se hitet, se világot. Van hitük abban, amit csinálnak, azért lettek egy-egy elkülönült mozgalom és irányzat. Világuk is van, annak rejtett tulajdonságait és lehetőségeit fürkészik, fedezik fel, állítják elő és élük meg abban, amit akaratlanul is alkotnak. Ahogyan nem felekezetek, nem is eretnekek, hiába mondja őket annak valami hatalmaság. A művészetekben nincsen egyház, a politikai hatalom nem művészeti, és az Új Művészet, *art nouveau* óta tudjuk, hogy amikor szakértők a művészetből uralkodó irányzatot deklarálják, illetve – saját ízlésük vagy egy általuk megszabottnak ítélt közízlés érdekében – kényszerítenek, akkor ebben a modern és demok-

ratikus korszakban a művészek magánosan vagy csoportosan kivonulnak, elszakadnak és elkülönülnek, mert szükségük van rá, és amíg van privát szféra, publikusan is megtehetik. A diktatúrák másféle gyakorlata bizonyítja, hogy ez így van. Az avantgárd szerintem ezért is modern.

■ JEGYZETEK

1. Ha íróm a magyarul is kiejtetlen „t” betűt és angolul is, miért ne írjam a franciául szintén kiejtetlen „e” betűt és akkor *francia „a”* betűt, vagyis franciául és angolul is az egész szót?
2. András Sándor: Az avantgarde-ról. Arkánium 1981. 1. 15. Az idézettekhez most hozzátenném kifejtve, amit akkor röviden egy metaforával jeleztem. Az avantgárd tehát nem kísérletezik, ahogyan ezt mondani szokták, hanem egy-egy sikeres kísérlettel bizonyít valamit. Művészet, nem élet. Akkor is, ha a kettő egyesítésére törekszik, ami a szürrealisták szándéka volt. Egy művész addig kísérletezik, amíg vázlatokat készít, egy elkészült mű már nem kísérlet. Az 1919-es kísérlet, ami Einstein relativitás-elméletét bizonyította, nem volt sem az az elmélet, sem az, amit megfigyeltek. Egy happening vagy egy performansz se kísérlet. Montaigne kísérletnek mondta esszéit, az *essayer* azt jelenti: „megkísérelni”, vagyis próbálkozásnak, hogy valamiről mondjon valamit, de egy-egy esszéje már elkészült, az egy-egy próbálkozás eredménye volt, egy-egy munka, mű, alkotás. Egy-egy avantgárdnak mondott alkotás is az, akkor is, ha eltűnik, mint egy megismételhetetlen improvizáció. Chopiné vagy Liszté, vagy Miles Davisé, ha nem rögzítette senki, de ha tette, akkor is csak hangsort, nem ahogyan az élőben keletkezett és befejeződött, amíg Chopin a zongoránál ült és játszott, vagy Davis a pódiumon a trombitát fújta.
3. András Sándor, Bakucz József, Kemenes Géfin László, Vitéz György. Bakucz József halála után szerkesztőségi tag lett Baránszky László is, aki korábban is rendszeresen közölt a lapban. (A szerk.)
4. Angolul „fine art” a „szépművészeti” szóval megnevezett múzeum, németül „die bildende Kunst”, és a magyar „szépirodák” egyik nyelvre se fordítható. Amikor elemibe jártam az 1940-es évek első felében, tantárgy volt a „szépirodás”, és rossz jegyeket kaptam belőle – amit jelesre javított év végén a tanító néni, hogy ne rontsa el egyébként jeles bizonyítványom. Csúnya volt az írásom, ma már szinte olvashatatlan, ha megformált is.
5. A 20. század közepéig szokásos volt az „irodalom és művészet” kifejezés. Maga az „irodalom” szó az epikus-lírai-drámai „költészet” helyett, a költőt és a prózait *egybefogó* „szépirodalmi” nevével csak az 1830-harmincas években kezdett és csak lassan elterjedni.
6. Gilles Deleuze: *Le plis. Leibniz et le baroque*. Minuit, Paris, 1988. 189. – A francia magyarul visszaadhatatlan. A behajtogatást olyan berakott szoknya példájával lehet elképzelni, amelyik berakása sohasem ér véget, a behajtja után, a kihajtja/visszahajtja után az újra-behajtja történik folyamatosan. Csakhogy a „plis” a „multiplier” a többszörös, a „se multiplier” a sokasodik, szaporodik, és a „multiplication” a szorzás jelentésekre is utal, a „replier” a „replique” a válasz és a „repliquer” a válaszol jelentést is rokonítja.

