

A NEO-AVANTGARDE MAGYARUL

Bata Imre, Béládi Miklós, Kiss Ferenc, Németh Lajos és Szabolcsi Miklós beszélgetése

BÉLÁDI MIKLÓS: A neo-avantgarde-ról azért nehéz beszélni, mert a jelenség bajosan definiálható; aligha tudjuk pontosan meghatározni, mit értünk az irodalomban, képzőművészetben, zenében az új-avantgarde fogalmán. S ha csak ezzel lenne a baj! Ám a nehézség már ott kezdődik, hogy azt a rendkívül szövevényes jelenség-halmazt, amit ezzel a terminussal vélünk megközelíteni, szinte soha nem lehet eléggé jól, alaposan megismerni. S aztán a megértés – ez újabb kemény dió; ha épp nem a legkeményebb. Mit kezdünk a legfrissebb avantgarde alkotásokkal, ha előzőleg már nem olvastunk volna róluk tanulmányokat, esszéket, ha élelméjű teoretikusok nem világosítottak volna föl bennünket jelentéstartalmukról, vagyis ha szüzi érintetlenséggel állnánk meg egy-egy képzőművészetinek mondott alkotás előtt, vennénk kezünkbe újdonság-új szövegtárgyat stb.? Elfogadjuk, hogy a mindennapi életben morális aurájú szabályozó normák működnek s például a társas érintkezés, vagy a közlekedés kódexéhez napról napra hozzáigazítjuk saját viselkedésünket. Az utcai tiltó táblák rendelkezéseit még az avantgarde művész is kötelezőnek tekintti magára nézve, a művészet viszont nem egy irányú utca, nincs közmegegyezészerűen elfogadott normarendje. Sőt, létehez az tartozik hozzá, hogy a még érvényes normákat áthágja, megkérdőjelezzé és új normák létjogáért küzdjön. Az avantgarde művészetnek azért nehéz a megértése és elméleti, történeti meghatározása, mert a normarombolást és az új normák állítását mintegy permanenssé teszi: folyton tagad és állandóan valami mást, újat hoz létre. Nem alkalmazkodik a meglévő törvényekhez, hanem a régiek helyett újakat alkot. Az elméleti megközelítés nehézsége ebből a lázas, kihívó, önkényes, értelmetlen konvencióellenességből fakad. Hajlamosak vagyunk ugyanis arra, hogy a túl merész, a teljesen szokatlan, az előzmény nélküli művészi jelenségeket a mindennapi életben jogos szokásformákkal mérjük s a meghökkenően újat azzal hárítsuk el magunktól, hogy mivel túlzottan eltér a szabályostól, már nem is érdekelhet bennünket. Tudjuk azonban, hogy a művészet és a mindennapi élet törvényei nem egy töről fakadnak (bár épp az avantgarde számos mai irányzata a művészetből életformát akar csinálni, illetve a provokáló hétköznapi magatartást ruhazza fel művészi jelentéstartalommal).

A kérdések kérdése az, hogy hol húzódik a határ, ameddig a művészet elmehet a normák rombolásában; melyek a jogosult, maradandó, áthághatatlan normák, vagy egyáltalán nincsenek is ilyenek, s előbb vagy utóbb mindegyik sorra kerül a kétségbevonás pusztító hadjáratában? Nálunk a neo-avantgarde nem játszik túlzottan nagy szerepet a művészeti életben, de jelen van és úgy látszik, erősödő tendenciát képvisel, számolni kell tehát vele. Szabolcsi Miklós *Jel és kiáltás* című könyve (1971) világ-irodalmi áttekintést adott ezekről az újkeletű mozgalmakról, tanulmánya azonban legújabb irodalmunk ide sorolható jelenségeivel nem foglalkozott, mivel akkor még, a könyv írása idején, kevés jel mutatta, hogy a magyar irodalomba szélesebb sávon tör be az avantgarde szelleme. Azt, hogy az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején jelentkező és azóta szélesen kibontakozó modernizálódási hullám mit hozott, mik a jellemzői – fölmérte a kritika. Modernizálódás és neo-avantgarde nem ugyanaz, nem szinonima, nem ugyanazt jelenti (értelmezésem szerint az előbbi a tágabb, az utóbbi a szűkebb jelentésű fogalom).

Elégedjünk meg szerény kiindulóponttal s egyelőre fogadjuk el, hogy a neo-

avantgarde létezik, s ha nem definiálható is, legalább pontatlanul körülírható és lecsapódásai a mi irodalmunkban is szemlélhetők. Meggyőződésem, hogy az új avantgarde nálunk fölbukkanó jelenségeivel fölöttébb időszerű foglalkoznunk: irodalmunk jellegében végbemenő változások az efajta törekvéseket nem gyöngíteni, hanem erősíteni fogják.

SZABOLCSI MIKLÓS: Engedjétek meg, hogy egy néhány szót szóljak, főleg azért, mert itt hivatkoztak arra a kísérletemre, amelyet egy évtizeddel ezelőtt követtem el, és amelyben megpróbáltam először szembenézni ezekkel a jelenségekkel. Mindenekelőtt két megjegyzés ahhoz a részhez, amit felolvastak, és általában az egész kérdéshez: a hatvanas évek közepén az olasz új-avantgarde mozgalmak képviselői nevezték magukat, elhatárolásul a korai avantgardtól, neo-avantgardenak. Amit én tettem, az inkább az volt, hogy ezt a terminust igyekeztem egy sor más jelenségre is alkalmazni. A másik megjegyzésem: azok a politikai, társadalmi folyamatok, amelyekről itt szó volt ebben az idézetben, ma már látnivaló, hogy csak kísérőjelenségei voltak egy még mélyebb, még alapvetőbb változásnak, annak a ma folyamatban levő változásnak, amelyet közgazdászaink pl. világgazdasági korszakváltásnak neveznek, annak a változás sorozatának, amely gyökeresen átforgalmazta szinte az egész mai világ minden meglévő és szokott összetevőjét és tényezőjét. Ilyen szempontból talán azt lehetne mondani, hogy az általam neo-avantgardenak jelzett mozgalmak mintegy előfutárai, előjelei, viharjelzői voltak egy most meginduló nagy változásnak. Mindebből következik, természetesen, hogy elvben neo-avantgarde jelenségek és mozgalmak a harmadik világ országaiban és a szocialista országokban is megvannak, legfeljebb más formák között jelentkeznek. Én neo-avantgardenak azokat az általam szervezett formák között, mozgalmak között fellelő társadalmi és művészi törekvéseket nevezem, amelyek az 1950-es évtized vége felé indultak útjukra, tehát 1960 körül, csúcspontjukat kb. 1968-ban a diáklázadások alkalmával érték meg és amelyek véleményem szerint mára Nyugat-Európában átadták már a helyüket egy új neo-konzervatív hullámnak. Az én értékelésem szerint, az amit én neo-avantgardenak nevezek olyan mozgalom-sorozat, amely kb. 1975 körül lényegében megszűnt, vagy kifulladásra jutott. Ennek az avantgardenak többfajta típusát próbáltam megkülönböztetni. Mozgalmak ugyanúgy, mint a klasszikus avantgarde, egyszerre próbál művészetet és társadalmat, egyszerre az egyén szerepét és a művészet szerepét megváltoztatni. Természetesen nem minden ami új, neo-avantgarde, nem minden ami modern, neo-avantgardé, a probléma az, és talán a mai vita egyik fő kérdése csak az, hogy véleményem szerint a neo-avantgarde-szerű, ahhoz hasonló jelenségek a mi irodalmunkban, művészetünkben is előfordulnak, anélkül, hogy mozgalomszerűvé válnának.

NÉMETH LAJOS: A különféle művészeti ágakban eltérő módon jelentkeznek a problémák. Így például a képzőművészetben meglehetősen problematikus a „neo-avantgarde” terminus használata. Általában a „neo” fogalom a művészettörténetírásban többféle értelemben szerepel. Néha bizonyos irányok újbóli felmerülésére utal, néha pejoratív értelmű. Véleményem szerint a képzőművészetben a XX. század elején megindult avantgarde és a hatvanas-hetvenes évek „neo-avantgarde” mozgalmai között nincs szakadék. A századelőn megfogalmazódott valami, ami hol domináns jelleggel, hol búvárpatakként végighúzódt az európai és amerikai kultúrában egészen napjainkig. A „klasszikus” avantgarde bírálta a művészet korábbi funkcióját, újonnan értelmezte a művészet és a valóság viszonyát, új ember- és életeszemlény elfogadását szorgalmazta. A hatvanas évek avantgarde-je, ugyanezt folytatta – a megváltozott társadalmi-ideológiai körülmények között némiképp megváltozott programmal. Ilyen értelemben tehát megújította a már kifulladásban lévő avantgarde tendenciákat, de minőségében nem jelent újat a korábbiakkal szemben, hanem annak újabb fázisa. Ugyanakkor Duchamp például jogosan minősített néhány „neo-avantgarde” vállalkozást a dada gesztusai pusztá felmelegítésének, újrakérődzésének. Eny-

nyiben tehát a fogalom pejoratív csengésű. Lényeges azonban a megváltozott körülmények közötti folytonosság, problémaazonosság.

KISS FERENC: Azt hiszem, itt nyomban felvethető az a kérdés, hogy a magyar irodalomban végbement-e ilyenfajta elváltozás. Tehát másképpen fogalmazva: vajon azok a hatások, amelyek tényleg elérték a magyar irodalmat, divatos szóval élve: begyűrűztek a mi irodalmunkba, megváltoztatták-e a költészetről vallott fogalmainkat, ahogy a század első harmadának avantgarde irányzatai? A költőkét és a költészetéről gondolkodókat? A mi költészetéről vallott elképzeléseink centrumában ugyebár a szerves vers állt, a vers, amelynek minden pontja archimedesi pont, az a vers, amelyiknek minden képe összefügg a többivel, hálószerűen rezdül meg a vers egésze, ha egy pontján érintjük. Ennek a szerves versnek az eszménye megváltozott-e? Azt az egyértelmű választ adhatom erre, hogy ezekből az avantgarde áramlatokból kétségkívül sok mindent asszimiláltunk, hogy miket, erre még azt hiszem módunk lesz visszatérni, azonban a magyar versről vallott fogalmaink lényegét nem változtatták meg. Se a pontvers, se a képekre, bomlott, elszigetelt jelekre redukált vers nem lett sem uralkodóvá, sem erős tendenciává, se a szignalizmus, se a konkrét vers, és sorolhatnám mindazokat a változatokat, amelyek a neo-avantgarde szakértőinél előfordulnak. Itt is, ott is felbukkannak, sok mindent átszíneztek, de a lényegét nem érintették.

Természetesen ilyen válasszal szemben óhatatlanul fölmerül az aggodalom: vajon nem jártunk-e úgy, mint egyszer-másszor már jártunk, hogy megint lemaradt a magyar irodalom, immunisnak bizonyult, vagy csak nagy fenntartásokkal adta át magát egy modern áramlatnak, vagy áramlatoknak? Erre azt kell mondanom, hogy szerintem ki kellene gyógyulni abból a gondolkodásmódból, mely ama verzió alapul, hogy egy irodalomnak minden 25 vagy 30 esztendőben gyökeresen előlről kellene kezdenie a maga történetét. A *Nyugat* idejében majdnem így volt, de az teljességgel érthető, valami olyan, a magyar költészet és a magyar irodalom felnövekedésének olyan nagy folyamata zajlott le a század első felében, értvén a *Nyugat* első és második nemzedékét, amely, érzésem szerint, a jövőben a magyar irodalom viselkedését bizonyos hatásokkal szemben mássá teszi, mint amilyen korábban volt. Olyan kifejelett művészeti ág, mint például az orosz próza, vagy olyan, amilyen a magyar költészet, a hatások befogadásában egész bizonyos, hogy sokkal szuverenebbül fog már viselkedni, mint kellett viselkednie Arany után, mikor egy megmerevedett és redukált költői nyelven kellett a költőnek magát kifejeznie. Olyan művekből például, mint a Jékelyé, aligha lehetne kimutatni valami gyökeres, nagy megváltoztatást; a Vas Istvánéból sem, de ki vonhatja kétségbe, hogy igen jó verseket írnak ma is, korszerű verseket, nem azért, mert nekünk jó a konzervatív vers is, hanem mert olyan képességek honosodtak meg, fejlődtek ki a magyar költészetben, amelyek nem teszik sem lehetővé, sem kívánatosá a gyökeres és gyakori fordulatokat. Időnkint persze szükségessé válik, ahogy Németh László mondaná: a nyelvi medrek megkotrása, a gondolkodás megrögzött formáinak fellazítása, tehát a költészet újulása, de érzésem szerint semmi szégyenkezni vagy aggódni való nincsen abban, hogy másképpen dolgozzuk fel a hatásokat, mint korábban.

BATA IMRE: Óvatosan járjuk körbe, tapogadjuk a kérdéskört, a neo-avantgarde jelenséget, mert Szabolcsi Miklós kísérletén kívül alig van vállalkozás, amelyik átgondolta volna, van-e a hetvenes évek magyar irodalmában kivehető körvonalú új avantgarde; s minthogy az irányzatosság irodalmunkban nem tud saját fórumhoz jutni, inkább nemzedékeket érzékelünk, a fiatalabbak körén meg hagyományos csoportosulásokat; akik neo-avantgarde irányban is tájékozódnak, jobbára rejtve maradnak. A határokon kívüli magyar irodalomban hamarabb megtaláljuk a jelenséget (Vajdaság, Erdély, egy-egy pozsonyi költő műhelye és a párizsi Magyar Műhely), mint itthon. A hazai irodalomban még kivételes esetben is csak egy-egy pálya valamelyik szakaszán (Tandori Dezső, Oravecz Imre).

Szóba került itt az előbb – Kiss Ferenc szavában –, hogy irodalmunk – a magyar vers – jellegéből kikövetkeztethető volna az a mérték, amelyet normának fogadhatunk el. Ez azonban inkább ízlés dolga. Ízlés dolga, hogyha valaki mértéket, normát választ magának. Ezt pedig nehéz volna minden másnak fölébe emelni. Fontosabbnak ítélem azt, hogy a neo-avantgarde jelenségnek egyrészt köze van előzményéhez, az avantgarde-hoz, másrészt azonban egy nagyobb összefüggésnek a része, mint elődje is. Már a hatvanas évek elején vitatkoztunk modernség címén. Akkor is, most is arról kellett volna, kellene beszélnünk, hogy amit modernség címén összefoglalunk az irodalomban, más művészetekben, hozzávetőleg másfél-százados összefüggés. S ebben a tágasságban az avantgarde és a neo-avantgarde csak jellemző epizódja a folyamatnak, amelyet úgy jellemezhetnénk, mint a „világképtelenség” korát a művészetekben. A hagyományos – keresztény – világkép tört össze, s a modern művészet háttere az, amit világképtelenségnek mondhatunk. Kérdés azonban, hogy lehetséges-e olyan művészet, aminek nincs világképi háttere. Tapasztalatlank szerint lehetséges, de akkor a művészet maga világkép-teremtő kísérlet. Ilyen voltaképpen minden „izmus”, tehát az avantgarde, s ilyen tehát a neo-avantgarde is. S ha a művész elfogadja háttérül a világképtelenséget, még akkor is számol a világképpel, mint hiánnyal. S a modern költészetnek egy hatalmas vonulata épp ebből a hiányból kiindulva teremti meg a maga mitológiáját. (Rilke, Eliot, Ezra Pound, Ady Endre, a fiatal Babits, Kosztolányi, Füst Milán, Weöres Sándor, s még Juhász Ferenc is.)

Századunkat pedig úgy is leírhatjuk a művészet érdekében, mint egy Janus arcú folyamatot, amelynek egyik arcra a forradalom, a másikra, pedig a krízis van írva. A forradalom teremtő fellángolása, ha utópikusan is, de rendet sugalmaz a káoszba, s a krízis se tudja elfogadtatni a művésszel a káoszt formának. S ilyen összefüggésben egy világ, noha mindig és minden értelemben megkettőződött. A krízis ugyanis áthatja a világ egészét, mindig kifejezésre juttatja, hogy az Isten meghalt, noha igaz, egyik esetben az Isten halála tény, a másikban fájdalmas hiány is.

Akár a krízis, akár a forradalom, a huszadik század elején megszülik az avantgarde kezdeményeket. Valamennyi izmusnak az a lényege, hogy kiragad a végtelen lehetőségből egyet, ami a világ értelmezéséhez alapelvnek állítható, s erre az alapelvre építi föl azt a világmagyarázat-kísérletet, amely egyben a művészi formát megszüli. A kinetikus energia, mint világkép-teremtő alapelv így lesz a futurizmus szülője, a geometrikus gondolkodásmód így felel a konstruktivizmusért stb.

Tudjuk, hogy az avantgarde Kassák révén mint kezdeményeződik nálunk, mint azt is, hogy a forradalmak bukása és a trianoni tragédia miként akadályozza meg az izmusok bontakozását a húszas években. Hallottuk itt Weöres Sándor versét, a kollázst, amin igen jól lehetett derülni; de ne feledjük, hogy tudatunk mindennapi állapotát mintázza az a kollázs. Aki a televíziót nézi, olvassa a sajtót, közben a szomszéd pletykáját hallgatja, s nincs ideje az elmélyülésre, ezen a nívón fogja össze a világot, mert nem tudja összefoglalni. Itt a nyelv elszabadulásának tanúi vagyunk, ami egyben a nyelv devalválódása is. Ez már majdnem az, amit konkrét versnek nevezünk, ám Weöres egyáltalán nem valamely téma jegyében írta a kollázst.

Mert éppen Weöres is, aki nagyon fogékony a költészet újításaira, azt vallja, hogy „Nem értek egyet azokkal a modernekkel, akik mint Gomringer és Mon, mindig következtesen, teoretikusan modernnek. Azok közé szeretnék tartozni, akik, mint T. S. Eliot, költészeti doktrína nélkül, legjobb hajlamaikat követik, maximális értékre törekszenek, ellanyhulásuk ellen makacsul küzdenek, de semmiféle elrugaskodó vagy kordában tartó elméletük nincsen.” A magyar avantgarde elméleti megalapozottságú, teoretizáló képviselője a húszas-harmincas években kedvezőtlen helyzetben volt (Kassák, Palasovszky, Tamkó-Sirató), s a magyar líra, mint Weöres vallja, használja ugyan a teoretikus avantgarde egyetemes gyakorlatának eszközi eredményeit, de maga nem teoretizál. A modern magyar lírát teljességében inkább a jelzett

másfél-százados egyetemes fejlődésfolyamatban lehet szemlélni, s nem az avantgarde függvényében. És erről van szó a neoavantgarde vonatkozásában is.

BÉLÁDI MIKLÓS: Nekem kell most itt arra vállalkoznom, hogy megkíséreljek egy meghatározásfélét a neo-avantgarde-ről röviden vázolni. A történeti avantgarde alapvető jellegzetességének azt tekinthetjük, hogy az irodalom sziklaszilárdnak hitt alapelvét rombolta szét, a mimézis elvét és gyakorlatát; vagyis azt, ami minden irányzatban közös mag volt, az írói szubjektivitáson kívül levő dolog ábrázolásának vagy az írói személyesség önkifejezésének az igényét. Az irodalom az életet tükrözte, a bemutatott tárgyról mondanivalója volt, amit a maga sajtószertű eszközeivel közvetített. Az avantgarde nagy póre ez ellen folyt: a valóság tartalom és a konvencionális nyelvhasználat ellen, aminek dokumentumait a húszas évek első fele magyar avantgarde irodalmából is összeszedhetjük. Az új avantgarde újítása ennél még radikálisabb, még tovább megy: már nemcsak a mimézis elvét tagadja ez a mozgalom, hanem az irodalom eszközeit és anyagát, magát a nyelvet, a nyelvi kifejezést, mely az emberi érintkezés alapja is egyúttal. A kommunikáció teljes hagyományos rendszerének létjogosultságát, működőképességét kétségbe vonja. Tudjuk, persze, hogy ez sem vadonatúj dolog, az orosz futurizmusban és a dada mozgalomban fölismerhetjük a mai konkrét költészet előzményeit, a képversek némelyikében a vizuális irodalom őspéldányait tanulmányozhatjuk. A régi avantgarde is eljutott lázadása során a nyelv megsemmisítéséig, de inkább csak kivételesen, szélsőséges esetekben. Idézzük magunk elé a magyar avantgarde immár klasszikusnak nevezhető alkotását, Kassák *A ló meghal, a madarak kirepülnek* című többszáz soros költeményét, – ma már úgy olvassuk, mint egy minden ízében érthető elbeszélő költeményt. Olyan költeménynek tartjuk, ami nincsen túlzottan messze Ady Endre költői világától. Ha viszont kezünkbe vesszünk egy mai vizuális költeményt, konkrét verset, vagy olyan szöveget, amely magát most avantgardenak nevezi, akkor ott a nyelv kifejező skálájának lebontásával találkozunk. Vagy a nyelv eltüntetésével. A nyelv jelekre redukálódik, esetleg betűkre, betűkombinációkra csupán s ez merőben más, mint például egy automatikus szürrealista vers vagy prózaszöveg. A régi avantgarde a nyelvet nem vetette el, hanem ellenkezőleg, költői lehetőségeit tágitani, növelni akarta s ennek révén a gondolkodásnak és az életnek új távlatait kívánta megnyitni és például a képnyelv segítségével a szürrealizmus egy mélyebb érzékelés, érzékenység kiformalását tekintette fő céljának. Nem mellékes különbség az sem, hogy a régi avantgarde mindegyik irányzata társadalmi programmal lépett fel, társadalmi mozgalmat is jelentett, az egyént, az erkölcsöt, a társadalmat át akarta alakítani. A neo-avantgardeből ez a megváltói, messianisztikus program hiányzik. Tehát amikor egyrészt azt mondhatjuk, hogy a neo-avantgarde radikálisabb, mert továbbmegy az újításban és kísérletezésben, egyúttal azt is mondhatjuk, hogy redukálja, csökkenti, visszavonja az irodalomnak és a művészetnek egy korábbi periódusban még általánosan elfogadott szerepét, azt a felelősségvállalást, amely a kassáki avantgarde-ot is áthatotta.

Mindezek után sem tartom jogosulatlanak Németh Lajos megjegyzését, miszerint igazában nincs éles, nagy különbség a régi és az új avantgarde között. Külön kellene azonban talán kezelni az irodalmat és a képzőművészetet, elsősorban azért, mivel az irodalom avantgarde szétrobbantásának valahol határt szab a nyelv, a másokhoz szólás eszköze. Az én szememben egy fehér vászon fekete csikkal képnak tűnhetik fel, az ábécé betűinek felsorakoztatását nem tudom versként elfogadni. Ha tovább forgatnánk a szót, végül alighanem az alapkérdésekhez érkezünk el: mit nevezünk művészetnek, mit tekintünk irodalomnak?

SZABOLCSI MIKLÓS: Engedjétek meg, hogy helyeseljek is, és vitatkozzak is Béládi Miklós tézisével. Helyesnek tartom a tézist, és én is azt hiszem, hogy a neo-avantgarde egyik jellemzője, legalábbis egyik válfajában az a legszélső radikalizmus amely magának a irodalomnak, a művészetnek, sőt a kultúrának is a létét tagadja;

úgy próbál kultúrát teremteni, hogy azt egyúttal megsemmisíti, a Tinguely önmagát felrobbantó gépei lehetnének a példa rá. A cél is tehát: olyan műalkotást teremteni, olyan műalkotásnak látszó jelenséget teremteni, amely majd önmagát megszünteti, mert értelmetlen, mert felesleges, mert a világon nem fontos. Ez az egyik radikális szárny. Másik radikális szárny pedig valóban az, amelyik a jelöltet a jelölőtől elválasztja és a nyelv hangzó közegét fogva föl médiumnak, azon kísérletezik és úgy akarja a világot és a társadalmat megváltoztatni, hogy a nyelvet változtatja meg. Azzal teljesen egyetértek, hogy ez a végső radikalizmus a neo-avantgardenak egyik jellemzője, és azt hiszem ennek a végső radikalizmusnak a példái a képzőművészetben még élesebbek. De azért hadd tegyek fel most provokáló kérdéseket. Az, hogy a nyelv elégtelen, hogy a nyelv szűk, hogy a nyelv kevés, ez minden költő, minden író, sőt, tegyük hozzá, minden beszélő alapélménye. A nyelvészet egyik közhelye, hogy a nyelv lineáris, az írás lineáris, tehát nem lehet a beszélt nyelv, a beszéd, az írott nyelv végtelen gazdagságát, a konnotációk sokaságát visszaadni, hanem kénytelenek vagyunk a nyelvből egy halott sémát csinálni, amit betűkben, betűk által jelölt hangokban, mint csontvázban rögzítünk. Minden költő egyik törekvése az, hogy emögött a második réteget megmutassa, hogy érzékeltesse, ha akarom, a mágikusait, ha akarom, az ósit, ha akarom, a tudatalattit; hogy tágítsa a nyelvet, hogy alakítsa, hogy mássá tegye. Ez minden egyes költészetnek a jellemzője. Mihelyt egy költői nyelv, költői eljárás szokásossá válik, természetes, hogy megindul a törekvés felbontására, (ezt már Mukasovszky igen szépen ábrázolta). Ez számomra önmagában még nem neo-avantgarde. A neo-avantgardehoz hozzátartozik, hogy mindezzel a művészetet, azt a társadalmi berendezkedést, amelyre a művészet épül, akarja megváltoztatni, akarja felrobbantani, akarja semmissé tenni. Ha így teszem fel a kérdést, akkor azt hiszem, van olyan magyar neo-avantgarde is, amely a nyelvi forradalma mögött a meglévővel, a mi sokat emlegetett túlságos megállásunkkal, establishmentünkkel, elégedettségünkkel, egy sor társadalmi jelenségünkkel való elégedetlenség van, és amelyik a konvencionális nyelv felrobbantásával egyúttal konvencionális formákat is fel akar robbantani. Örkeny híres képe szerint a groteszk látásmód azé az emberé, aki a lába között dugja ki a fejét és így látja a világot. A meglévő ferdeségeit akarja érzékeltetni. Önmagában azonban még ez sem neo-avantgarde. Én a neo-avantgarde jellemzőjét a nyelvi forradalomban látom, amely voltaképpen társadalmat robbantó forradalom; a költői forma átalakításában, amely társadalmi formák átalakítását is célozza. Természetesen még egyszer hangsúlyozom, hogy a mi hagyományaink és a mi körülményeink között mindez nagyon is változott, hogy így mondjam, mérsékelt formában jelenik meg.

BÉLÁDI MIKLÓS: A mai esztétikai irodalom szokott különbséget tenni autonóm és nem autonóm művészet között. Az autonóm művészet jelző nélkül is megáll magában, egyszerűen a művészetet jelenti, hagyományos és modern formában egyaránt, vagyis a művészetnek ama válfaját, amelyik világot teremt, embert ábrázol, az életből, a valóságból meríti anyagát, egy másik intenzív életet alkot, amely fikció ugyan, mégis a valóság képét ölti magára. A művészetnek ez az ága főntartja a valóságmegismerés hitét vagy bölcséletét s ez nagyon fontos mozzanat. A megismerő szerep őrzéséből fakad a művészet jelentősége, méltósága s bevallhatjuk tán azt is, hogy a művészet kivételetességének is részint ugyanez a forrása; nevezetesen az, hogy a művészet tud valamit a világról. Képes valami szellemi, lelki, erkölcsi, ismeretbeli többletet nyújtani az embernek, olyan táplálékot kínálva neki, amit semmi más emberi tudásforma nem képes helyettesíteni. A nem autonóm művészet lemond az ábrázoló, kifejező önkifejező funkciók javarészéről, ún. alkalmazott művészetté alakul át, belesimul az ember hétköznapi világába, fogyasztási cikké uniformizálódik. Hasznos szolgálatokat végezhet ez a fajta iparszerű tevékenység is, csak tudnunk kell, hogy ez a cselekvésforma nemcsak különbözik a hagyományos művészettől, hanem esetleg nem is művészet, valami más: cselekvés, gesztus, jeladás stb. Csupán kérdezni merem Németh Lajost, vajon nem figyelhetünk meg ilyesféle tendenciá-

kat a képzőművészetben, így a hazaiiban is? Távoli szemlélőnek úgy tűnik fel, hogy a festészet és szobrászat egyik része díszítő- és iparművészetté vedlik át.

NÉMETH LAJOS: Az autonóm és az alkalmazott művészet kérdése talán az első pillanatban messze vezet az avantgarde problémakörétől, bár ha meggondoljuk, van közöttük összefüggés. Az avantgarde ugyanis kezdetől fogva tagadta az autonóm és az alkalmazott művészet merev szétválasztásának jogosultságát, s ezt jogosan tette. Az autonóm és alkalmazott művészet antagonisztikus szembeállítása ugyanis számos esztétikai tévhit következménye és lényegében egy művészettörténeti folyamat tükröződése.

Vegyünk egy konkrét történeti példát: Michelangelo Medici-siremléke vajon autonóm vagy alkalmazott mű? Mind a kettő. Mint siremlék, praktikus célt szolgál, sőt annak minősül reprezentációs és szimbolizációs jelentéstartalma is. Hogy a praktikus célt úgy teljesítette, hogy közben autonóm művészetté is vált, tehát önálló művészi világot, belső törvényrendet teremtett, az történetileg indokolt, de nem mond ellent alkalmazott funkciójának. Épp a görög és a reneszánsz művészet jellemzője volt, hogy egyszerre tudott alkalmazott és autonóm művészeti funkciót teljesíteni. A reneszánsz után némiképp változott a helyzet, szétvált e két funkció, a művészi alkotás mindinkább csupán a szellemi javak és fiktív értékek teremtését szorgalmazta, mikor is a mű értékét az esztétikai megformálás és az innováció adja és a fiktív szellemi érték fetiszizálódván áruvá válik.

Az avantgarde szét akarta zúzni a szellemi értéknek ezt az áruféttisé válását, a duchampi gesztusok ezt nyilvánvalóvá tették. Az avantgarde tehát defetiszizálta a művészet szellemi-fétis teremtését, márpedig ez egyúttal az autonóm művészetnek az aurájától való megfosztását vonta maga után. Az avantgarde célja, mint előbb mondtam, az élet és a művészet közötti határ szétrombolása volt. Ami új jelenség a hatvanas-hetvenes években, hogy e szándékot radikálisabban próbálták végrehajtani, mint korábban. Így jutott el a neo-avantgarde az élet és a művészet azonosságának az elvéhez, merőben ellentétes úton azonban, mint volt például a görög kultúra esetében. Akkor ugyanis minden élettevékenység bizonyos mértékig megformált, esztétikailag is értelmezhető volt, most pedig az esztétikai, művészeti szféra feloldódik a köznapi valóság banalitás-világában és a művészi alkotómunkát gyakran egy pán-kreativitássá fokozott pusztá önkíelés váltja fel. Ennek elemzése azonban már messze vezetne.

BÉLÁDI MIKLÓS: Fő témánkhoz kellene visszatérnünk, az irodalomhoz, s ahhoz a kérdéshez, van-e nálunk avantgarde mozgalom vagy szerényebben fogalmazva, látunk-e avantgarde jelenségeket napjaink magyar irodalmában? Annyit előre bocsáthatok, hogy mozgalomról nemigen beszélhetünk: a fogalom szervezethez, közös eszmei célokat, publikációs fórumot és még egyebet is magába foglal, ilyesféle csoportról azonban nem tudunk. Az avantgarde szelleme ennek ellenére jelen lehet művekben, folyóiratok lapjain, megnyilatkozásokban, kísérletekben, új törekvésekben.

BATA IMRE: Miféle jelenségek azok a hetvenes évek magyar irodalmában, melyeknek alapján nálunk is beszélhetünk neo-avantgarde-ról? Legyen szabad csak egyetlen mozzanatra hagyatkozni nekem. A konkrét vers vajon megvan-e a hetvenes évek új lírájában?

Előbb ugyan jó volna tisztázni, hogy voltaképpen mi is az a konkrét vers. S ez ismét jellemző a hazai avantgarde, neo-avantgarde elmélettelenségére. A német irodalomban a konkrét versnek már esztétikája van. Max Bense-re utalok. Az is nyilvánvaló, hogy a konkrét vers összefüggésben van a modern nyelvtudomány bizonyos törekvéseivel is, egy új nyelvfilozófia áll mögötte. Nálunk azonban mindez nincs, csak költők vannak, akik megpróbálkoznak – esetleg pusztán minták után – az ilyen verssel, a konkrét verssel is.

Van azonban a magyar líra hetvenes-évekbeni folyamatában egy költői jelenség,

amelynek kezdeményezőjéről föltételezhetjük, hogy a konkrét verssel kapcsolatban nemcsak tapasztalatokat szerzett, ismeri és maga is átgondolta a konkrét vers mögötti nyelvfilozófiai hátteret. Tandori Dezsőről beszélek. Ha van költő, akinek a legfontosabb problémája a nyelv, mint nyelvfilozófiai probléma, az Tandori Dezső. Az ő törekvéseit is érdemesebb azonban a már említettem másfél-százados líratörténeti folyamatba illeszteni.

Első kötetének már a címe is eszméltető: *Töredék Hamletnek*. Hamlet az újkori szellem neurozisének első kifejezője; az első, akinek eszméletében tett és gondolat egymással szembekerül. E Hamletnek nyújtja át Tandori a maga töredékét. A töredékesség a cselekvésre való képtelenség tanúsítványa, s már olyan mértékű, hogy a huszadik századi intellektus szemében Hamlet is a cselekvés hőroza. Többé nincs arról szó, hogy a költő a világképtelenségben maga autonóm világképet állíthat, mert már csak az lehetséges, hogy a világképtelenség jegyében fragmentumot alkosson.

Huszadik századi líránk egy időben a fragmentumot tekintette az egyetlen lehetséges (még lehetséges!) formának. S innen már csak egyetlen lépés a konkrét költészet, a konkrét vers. Ha ugyanis a világképtelenség oly igen áthatja a lírikus szívét-értelmét, hogy nem hihet többé a kontstrukcióban, ami a belső forma, kivonja magát – az élményt a költészet anyagából, s már csak a nyelv marad meg formát sugalmazó anyagnak. A konkrét vers annyi, mint abszolút élményobjektíváció, a már-már abszurd állítás, hogy nincs olyan élmény, aminek általános érvénye lehetne, ezért a költő nem tehet mást, mint a nyelvre hagyatkozik, hiszen abban ott van az emberiség egész belső fejlődéstörténete, a nyelv őrzí a poézis eredeti képességét, csak ki kell azt az energiát belőle szabadítani. A konkrét vers így a költészet abszolút öncélúsága.

Tandori konkrét versét az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetében találjuk meg azon tiszta formán, ahogy konkrét versről egyáltalán beszélhetünk. De már itt is érdemes a kötetcímnél megállni. A „talált tárgy” – a címben megíisztulni akar – a hagyományból kerül a Tandori-költészetbe. József Attila írta: „mint talált tárgyat, visszaadja”, vagyis az ember a ráadásul nyert életét. A konkrét vers Tandorinál tehát nem egészen az, mint nyugati lírikustársainál. Másképpen van meghatározva, az elmélet nem a vers mögött van, hanem a vers előtt. A *talált tárgy* ugyanis itt a tradícióból van kiemelve, s ott megnevezett; nem más, mint az élet. A nyugati lírában viszont már csak a nyelvről van szó, mint ami még érvényes életet tartalmaz, mint lehetőséget. Úgy látszik, hogy a mi viszonyaink közt az életnek (az élménynek!) még mindig van nedve, tehát elevensége, érvénye is.

Evvel a példával is azt bizonyíthatom, hogy a magyar neo-avantgarde, mint volt az avantgarde is, nem annyira elméleti alapozású, mint inkább tapasztalat. S a tapasztalat sokkal tágabb érvényű folyamatokkal kapcsolatos, mint az egyetemes avantgarde és neo-avantgarde virágzó szakaszai. Más kérdés, hogy az európai szellemi folyamatoknak kiszolgáltatottabb Magyar Műhely című folyóiratban megtaláljuk a neo-avantgarde egyetemes jelenségeinek a megfeleléseit is.

BÉLÁDI MIKLÓS: Tandori Dezső példája valóban nagyon találó, idézett verses kötetétől számíthatóan alig van műve, vagy tán nincs egy se, amelyik ne azt kutatná, hogyan ragadható meg tökéletesen őszinte, mert belülről fakadó nyelvi formában az az illanó anyag, amit valóságnak, én-nek, emlékezetnek nevezünk. Folyton a nyelv tűrőképességét teszi próbára s a kifejezést azonosítja magán-mitológiája megszólaltatásával, amelyet aztán vissza kell, illetve kellene fordítanunk a hagyományos nyelvi jelentésre. Mellette Mészöly Miklós, Hernádi Gyula prózai munkáira hivatkozhatnánk, aztán Petri György, Oravecz Imre, Kemenczky Judit verseire, Nadas Péter, Esterházy Péter legújabb műveire, Hajnóczy Péter egy-két írására, a *Mozgó Világ* némelyik közleményére. Az itt idézett írók munkáiban a hagyományos kifejezésformák elleni tiltakozás egyesül a teljesen konvenciómentes eszközhasználattal, ami elképzelhetetlen lenne az új avantgarde nyelvfilozófiai kutatásai és kísérletei

nélkül. Mindazonáltal ezek az írók nem törnek az irodalmi közlés teljes újjáértelmezésére, nem céljuk a nyelvi konvenciók teljes szétrobbantása; műveik érintkeznek az új avantgarde törekvéseivel, de nem azonosulnak velük. A neo-avantgarde-nak határainkon kívül támadtak mozgalmi, két szervező központban, Újvidéken és Párizsban. Az Új Symposion Tolnai Ottó szerkesztése idején az avantgarde tendenciák úttörője volt, pártolta a vizuális költészetet, Szombathy Bálint több írásában számolt be ezekről a kezdeményezésekről. Ez a folyóirat napjainkig megtartotta ilyen irányú vonzalmait s noha újabban, Danyi Magdolna szerkesztésében karaktere átalakult, időről-időre hirt ad az új avantgarde problémáiról s bemutatja alkotásait is.

A másik centrum a párizsi Magyar Műhely, műsorunk élén elhangzó egyik szemelvény a Magyar Műhely szerkesztőjének, Nagy Pálnak legújabb könyvéből való. Nagy Pál Papp Tiborral és a Bécsben élő Bujdosó Alpárral, a Műhely szerkesztő gárdáját alkotja. Műveikről azért nehéz beszélni, mert azokat elsősorban látni kellene, s csak azután olvasni. Hogyan határozhatnánk meg azt, amit csinálnak? Vizuális szövegtárgyak, talán így. A szöveget vizuálisan, térben helyezik el, a hagyományos nyelvi közlést elvetik, új nyelvet igyekeznek alkotni, s az írást alkalmanként tárgyakon, pl. egy átlátszó műanyag kockán vagy dialemezen helyezik el, a verset plakát méretű lapokra írják, a költészetet a grafikával, képzőművészettel házasítják össze; felhasználják a legmodernebb technikát, a sokszorosító eljárásokat. Az ő munkákra tökéletesen illik az új avantgarde elnevezés. Amit művelnek, azt nagyon komolyan gondolják, de egyúttal játékosan is. Vallják, hogy a mű nyitott, az olvasónéző tudatában válik igazán teljessé, ám ez a nyitottság együttjár azzal, hogy irodalmi elveikben viszont igencsak zártak, egyedül üdvözítő dolognak a vizuális költészetet tekintik. Makacsul ragaszkodnak elveikhez, ebben van az erejük, s ez vonja meg egyúttal tevékenységük határait is. Munkájuk mellett azonban nem lehet legyintéssel elmenni, erjesztő, irodalmi normákat provokáló hatásuk tagadhatatlan, s végül ablakot nyitnak olyan világra, amely nálunk alig ismert. Művészetekről beszélünk, illendő, hogy legalább megemlékezzünk az Új Zenei Stúdióknak az irodalommal analógiákat, persze csupán analógiákat mutató tevékenységéről. Az, amit Jeney Zoltán, Sárosi László, Vidovszki László, Wilhelm András a zene terén produkál, sok áttétellel ugyan, de hasonlít a nyelvi közlemény áértelmezéséhez.

SZABOLCSI MIKLÓS: Ha azt a kérdést teszem fel magamnak, van-e ma neo-avantgarde áramlat, törekvés a mai magyar irodalomban, azt mondanám, hogy van, legerősebb természetesen a lírában, és én itt olyan neveket sorolnék fel, mint Oravecz Imre, aki jellegzetesen a neo-avantgarde verstechnikával gondolkodik, mint Marsall László, aki erősebben, mint Tandori Dezső, ennek az irányzatnak a képviselője, sokkal kevesebb példát tudnék a magyar prózában, bár az utóbbi hónapokban a Mozgó Világban megjelent egynéhány jellegzetesen neo-avantgarde prózaszöveg. Inkább azt mondanám, hogy a magyar prózába beleszivódtak a neo-avantgarde egyes alkotóelemei. Nehéz eldönteni, hogy neo-avantgardenak nevezem-e, vagy klasszikus avantgardenak Szentkuthy Miklós műveit, a Londonban élő Határ Győző műveit, vagy a Magyar Műhely körét Párizsban, amelyik ezt az irányzatot képviseli. A mai magyar prózában például Konrád György műveiben, Esterházy új könyvében, mondjuk a fiatal írók közül azokban, akik nem ragaszkodnak a realista vagy a naturalista technikához, rendkívül sok neo-avantgarde elemet látok. Teljesen nyilvánvaló a neo-avantgarde jelenléte a magyar színházban és a filmben. A napokban igazán „klasszikus” darabot, Shakespeare Troilus és Cressidáját láttam a Nemzetiben, nos, az előadás, melyet Székely Gábor rendezett, rendkívül sok elemében integrálja, felhasználja, beolvasztja a neo-avantgarde elemeket, azokat is, amelyekről Németh Lajos beszélt, tehát a bohócot, az artista-motívumot, az üvöltő beszédmódot, az ún. vadszínházat és a többi, integrálja egy egységes művé. A fiatal magyar rendezők nem egy filmjében ezeknek a neo-avantgarde eszközöknek a felhasználását ugyanúgy megfigyelhetjük. Ebből számomra egy másik tanulság is követke-

zik, mint ahogy az első avantgarde, tulajdonképpen magyar irodalomban az egy Kassákon kívül nem annyira a maga eredeti tisztaságában valósult meg, hanem másod és harmadlagos áttételekkel, megtermékenyítve és átalakítva más műveket, ugyanúgy én úgy gondolom, hogy a neo-avantgarde eszközei, vívmányai, átfunkcionálva, leválva az eredeti kontextusból, részeivé válnak egy másik kontextusnak. Ezt lehet jól látni színházban, filmben és prózában is.

BÉLADI MIKLÓS: Nehéz áttekinteni, de még nehezebb értékelni, megítélni az irodalmi új avantgarde-ot. Új jelenség ez a hetvenes évek magyar irodalmában, s várhatóan, a kezdődő új periódusban, a nyolcvanas években csak tovább terjed és tágul. Rendkívül nehéz eldönteni, meddig új, termékeny és kívánatos az avantgarde kísérlet, hol van benne divat és mikor csap át szélhámosságba, merthogy van benne ez is, – végül erről se feledkezzünk meg. Türelemmel, higgadtan, körültekintően kell szólni róla a kritikának, de nem rejtheti el ítéelő, bíráló véleményét. S itt az a végzetnivaló háruul a kritikára, hogy nem elégedhetik meg egy-egy mű még oly tüzetes elemzésével sem, ki kell tekintenie a magyar irodalom egészére, tendenciáira, vagyis a magyar irodalom jövőjére. Mit jelent a magyar irodalom jelene és továbbjutása szempontjából az avantgarde kísérlet, ez az igazi nagy kérdés. S még egy dolgot kell tudnunk: ez az irányzat csak kevesekhez szól. Nálunk soha nem volt, ma sincs tömegbázisa, idők múltán sokminden, mint romlékony elem leullik róla és csak egyrésze megy, mehet tovább. Amit itt próbáltunk elmondani, azzal mindenekelőtt ennek az irodalomnak elméleti alapjaira igyekeztünk rávilágítani azzal a céllal, hogy körülírjuk, amennyire lehet, valójában hogyan is tekintünk az új avantgarde-ra, mint új irányzatra. A neheze ezután jön, meg kell mondanunk azt is, mi benne a maradandó, előrevivő és mi a hátráltató és mi az utánzás. De ennek elbírálása már nem lehet a mi dolgunk; a kritikán a sor, hogy nyíltan beszéljen ennek az irányzatnak értékteremtő és vitatható kétarcúságáról.

