

A világ kulturái és a modern művészet

Jubileumi — 150. — számát a SECOLUL 20 világirodalmi folyóirat az egzotikumnak szenteli, e fogalom korszerű értelmezésében: már nem a távolit, az elérhetetlent és megérthetlent tartalmazza, hanem a megközelíthetőt, a megismerhetőt, a más-voltában megtermékenyítőt. Külön elismerés illeti a szerkesztőket a súlypontnak alárendelt képzőművészeti rész érdekességéért, amelyet a müncheni Olimpiai Játékok alkalmával rendezett, *A világ kulturái és a modern művészet* címet viselő, páratlanul nagyszabású kiállítás képzőművészeti anyagából, valamint az imponáló terjedelmű katalógus szerzőinek, nemzetközi tekintélyű műkritikusoknak és művészettörténészeknek vonatkozó szövegeiből válogattak.

A müncheni katalógus szerint már a XIX. század mesterei közül Gérincault-t, Delacroix-t, Fromentint a keleti táj az örökölt színek kultúrára és fényhatások valóságos újraértékelésére készített. Az igazi hatás talán nem is a századforduló arabeszkjeivel ékes, szecessziós ornamentikájával kezdődik, hanem a mór-uralkodó arabeszkjeivel, ahol építészeti, ötvösművészeti, szövegeik máig is fellelhető hatást gyakorolnak például a spanyol képzőművészetre, főként a népi kézművészig, a tárgyi etnográfia szintjén.

„A perzsa miniatűrök — írja Matisse — tudatosították bennem saját látásmódom lehetőségeit...“ Ezekre a lehetőségekre — a miniatűrök és szövegek díszítő struktúráinak hatására — már 1906 táján találunk példát Matisse műveiben. Az iszlám művészetének párizsi és müncheni kiállítása elmélyítette Matisse vonzódását a Közép- és Közép-Kelet stílusához, az affinitást döntő hatássá teljesítették ki az 1912-es és 1913-as marokkói utazásai.

A kiállított anyag — illetve a *Secolul 20* bemutatta reprezentatív példák — az előbbieknél váratlanabb meglepetést is tartogatnak. Ha például szemügyre vesszük egy i. sz. 1000 körül épült perzsa műemlék, a sangbasi mauzóleum kupoláját, és összevetjük az angol Vasarely-tanítvány, Bridget Riley *Robbanás* — 3 című op-art munkájával, tagadhatatlan azonosságot találunk: itt is, ott is cikcakkban elhelyezett vonalak metszik a spirálmennet, ami a körforgás hol homorú, hol domború optikai benyomását kelti. Henri Michaux, a pszichedelikus művészet előfutára, akárcsak Rudolf Gelpke, ismételten rámutatott az iszlám művészetének kapcsolatára bizonyos érzékszervi tapasztalatokkal. Ennek az ergotrópiás állapotnak vagy a vele rokon meditatív elmélyülésnek az eredménye a díszítés egyfajta ritmikus absztrakciója. Michaux-ra a forma feloldásának irányába hatott, Vasarely esetében pedig a geometrizálás felé vezetett az a jelenség, amelyet a szakirodalom „a felület és a térfogat iszlám misztikájának“ nevez. „Gyermekkorom óta foglalkoztat a mozgás gondolata a felületen“ — írja Vasarely, az arab művészetrel való rokonságának gyökereire utalva.

Kandinszkijre és Kleere az iszlám és az ókori Egyiptom rajzainak karaktere jelképet hordozó absztrakciójával hatott. Közismertek Kandinszkij hieroglif-szerűen strukturált kompozíciói, melyek előrevetítették Egyiptomba tett utazásainak tanulságait, Klee számára viszont a hieroglifa fogalmi rövidítés, archaikus képzetársítások hordozója.

A japán metszet hallatlan népszerűsége ellenére Európában viszonylag kevesen tudják, hogy a XVII. században kiteljesedett grafikai eljárás eredete a VIII. századba nyúlik vissza, s hogy voltaképp kínai hatás. Az európai művészek látókörébe a XIX. század derekán került, főként Hokusai és Hiroshige kései műveinek elragadtató fogadtatása révén. Újszerűsége a tér, a perspektíva euró-

pai szemnek szokatlan beállításában rejtett. Az átlós kompozíció, amely a japán képzőművészeti szemléletet alapvetően megkülönböztette a hagyományos európai sík-szerkesztéstől, a felület és a térfogat viszonyának új megoldását sugallta, lehetővé tette a mélység érzékeltetését. Elegendő Kirchner *Novemberét* egy Hokusai- vagy Hiroshige-metszet mellé állítanunk, hogy felismerjük ennek a hatásnak a jelentőségét.

A japán művészet hatása az európaire nem korlátozódott csupán a tér-szemlélet forradalmasítására. Van Gogh számára például ez a hatás messze túl-
lépte a síkok viszonyának technikai kérdését. A pontokkal és vonalacskákkal szinte kalligrafikusan kirajzolt növényzet Van Gogh vásznain arról az eredetiségről tanúskodik, amellyel a művész a maga világához igazította, vibráló nyugtalanság kifejezésére tette alkalmassá azt a technikát, amely a japán metszetben a mértéktartás, a klasszikus nyugalom kifejezéséül szolgál. Van Goghig a japán képzőművészet Európában azt a szerepet töltötte be, amelyet a legérzékletesebben Manet Zola-portréja illusztrál: a háttérben egy japán metszet és egy japán paraván az európai művelődési látókör tágulását mutatja, de kontrasztként is felfogható az író jelleme, regényeinek naturalizmusa és a távolkeleti műtárgyak törekeny bája között. Van Gogh szuverén módon élt a japán elemekkel, asszimilálta, szervesen beillesztette őket műveibe, a tárgyak, a természet szeretete kompozíciós elvévé vált, s egy olyan hatás—befogadás—átalakítás folyamat első, csodálatos példáját szolgáltatta, amely képessé tette az európai művészetet, hogy majd Afrika, Polinézia művészetét is megújulása szolgálatába állítsa. Ezen az úton indult el Bonnard, Degas, Vuillard s végül Toulouse-Lautrec, akik számára a japán hatás egy új látásmód elsajátítását jelentette.

A művészettörténet tanúsága szerint azt a folyamatot, amely az ún. „fekete művészet” felbecsülhetetlen jelentőségű európai hatásának érvényesüléséhez vezetett, a Gauguin elindította megújulás vezetete be. Matisse 1906-ban egy afrikai szobrocska birtokába jut, majd 1908-ban egy guineai szoborból levezeti az egyiptomi és az afrikai művészet megkülönböztető jegyeit. 1911-ig sikerül integrálnia műveibe a „fekete művészet”-et, beigazoltnak látja azt a megsejtését, hogy ez a művészet kínálja az egyszerű formák szintézisét. Ezen a ponton találkozik Maillol felfogásával, amely követendő példának tekinti az afrikai plasztika tömegelosztását, a kiegyensúlyozott arányokat, az expresszivitást, a jellegzetes ritmust, amely zárt plasztikai egységet eredményez. Ez már a brancúsi-i út.

Picasso tagadja ugyan az afrikai hatást az *Avignoni kisasszonyok* koncipiálásában, s mint íhleto impulzusra az ibériai szobrokra hivatkozik (amelyeket eredetileg ugyancsak befolyásolhattak afrikai minták!), egyes szakvélemények mégsem a hispán struktúra-elvet fedezik fel a műben, hanem a kongói maszkok plasztikai világát. Amiben azonban Picasso egyetért értelmezőivel és kortársaival, Braque-kal és Juan Grisszal például, az, hogy az afrikai műtárgyak kifejezik, nem pedig ábrázolják a világot, saját nyelvük, jelrendszerük van — amit egyébként utólag az etnográfia is igazolt. Gris egy „antiidealista művészet” lehetőségét látta bennük, a görög művészet ellenpólusát: az előbbi az általánost individualizálja, utóbbi az eszményi felé haladva az individuálisból indul ki.

Rendkívül tanulságos, hogy hányféle s mennyire eltérő módon érvényesült a néger plasztika befolyása az európai szobrászatra és festészetre. Picasso és a kubisták a formai absztrakció elveit vonták le belőle, a német expresszionistákat az ragadta meg, amit ők a „primitív erő”-nek neveztek, Modigliani az egyszerű forma tökélyét tanulta el tőle, mestere, Brancúsi ezt a — később megtagadott — hatást a távol-keleti Buddha-szobrok nyugodt méltóságával elegyítve asszimilálta életművébe.

Hiányos lenne ez az egyébként is vázlatos áttekintés, ha említetlen maradna az a befolyás, amelyet a *Die Brücke* avantgarde csoportosulás művészi programjára és gyakorlatára a „primitív” művészet gyakorolt. Kirchner, Vlaminck, Rottluff és társaik ezeknek az ősi formáknak inkább az emocionális hatását tették magukévá, ami ugyancsak hozzájárult az európai esztétikai felfogás kiszélesítéséhez, s főként az expresszionizmus kialakulására hatott, eszköztárát gazdagította. A Brücke primitívizmusát sokan naivnak tekintik, ideológiáját misztikusnak, elidegenítőnek, kétségtelen azonban, hogy műveikben felismerhető az, ami az ősi kultúrákat valóban időfelettivé tette: a tartás, a stílus, az emberi lényeg megragadása.

A SZABADSÁG VALÓSÁGA ÉS ELLENTMONDÁSAI A MAI VILÁGBAN (Era socialistá, 1973. 24.)

Az RKP központi elméleti folyóirata cikksorozatban számol be a múlt év őszén Várnában megtartott nemzetközi filozófiai kongresszus munkálatairól. Cikkében Fred Mahler megállapítja, hogy az ember, a tudomány és a technika viszonyának boncolgatása során sok szó esett természetesen a szabadságról is. Számos kongresszusi munkacsoport vitájának középpontjában pedig éppen a szabadság összetett, nehéz kérdése szerepelt. Így például az A. Tánase elnöklése alatt ülésező „Az ember és a személyi szabadság” elnevezésű kollektív a mai világban érvényesülő szabadság belső ellentmondásait elemezte.

A várnai kongresszus — Mahler véleménye szerint — azzal gazdagította a szabadság problematikájának tanulmányozását, hogy a gazdasági, illetve a műszaki fejlődés összefüggéseiben tette vizsgálat tárgyává, mégpedig a következő relációkban: 1. ember—természet (ökológiai válság); 2. ember—társadalom (technokrata hatalom); 3. ember—ember (elszemélytelenedés, eltömegesedés).

Jellemző, hogy a vita során több marxista és haladó felfogású résztvevő figyelmeztetett a tudomány bürokratikus, emberellenes felhasználásának a veszélyére, aminek következtében a haladás és az emancipáció e régi eszköze a társadalmi konzervativizmus eszközüvé válhat. Innen a filozófus megnövekedett felelőssége és elkötelezettsége a szabadság oldalán, amelyet meg kell védeni a technokratizmustól az alkotó, kritikai gondolkodás biztosítása érdekében. A modern bölcelet nem azért szabadult fel a teológia szolgálojának szerepe alól, hogy most a tudomány szolgálojává váljék. Ezzel kapcsolatban kapott hangsúlyt az „elszemélytelenedés”, az „eltömegesedés” elleni tiltakozás mint a technokratikus, az embert „egysikű” lényé sorvasztó tendenciákkal való szembefordulás megnyilvánulása.

A kongresszusi viták is arra ösztönöznek — állapítja meg az *Era socialistá* szerzője —, hogy az alkotó marxizmusnak nagyobb figyelmet kell fordítania a társadalmi normák és a személyiség szabadsága közötti viszony elmélyült értelmezésére. Ne feledjük, Marx és Engels többször utalt — a „totális ember” kialakításával kapcsolatban — a szabadság dimenziójára, mindketten

hangsúlyozták azonban a szabadság korrelációját a felismert és uralt szükségszerűséggel. Fred Mahler rámutat, hogy az abszolút szabadakarat idealista felfogásának képviselőivel folytatott vitájukban a klasszikusoknak — érthető módon — elsősorban a szükségszerűség mozzanatára kellett súlyt helyezniük, napjainkban viszont mind több marxista gondolkodó ismeri fel annak az időszükségét, hogy a szabadság és szükségszerűség dialektikus kapcsolatán belül az előbbit emelje ki. Ma arra van szükség, hogy a normákhoz viszonyítva az autonómiát húzzuk alá.

Az értékekhez és eszményekhez viszonyuló, tudatos alanyként cselekvő ember fejlődése nem spontán folyamat, nem gépies alkalmazkodás a társadalmi normákhoz és modellekhez, hanem az egyéniség és társadalom bonyolult viszonyának eredménye. A személyiség nem abszolút fatális eredmény vagy abszolút szabad képződmény, hanem történelmileg-társadalmilag meghatározott szintézise az adottnak és az alakulóknak, a létezőnek és a tervnek. Valóban, az emberi létezés értéke és sajátossága a választás képességében rejlik, abban, hogy az ember nemcsak *igen-t*, hanem *nem-et* is tud mondani. Ez pedig nem más, mint a szabadság. Ebben az értelemben az ember nem az, aminek meghatározott, hanem az, amivé önmagát alakítja.

Az alkotó marxizmus számára ugyanis a szabadság és szükségszerűség viszonya nem azonos azzal a hegeli meghatározással, amely a szabadságon csak felismert szükségszerűséget ért. A gyakorlatról szóló felfogására alapozva, a marxizmus annak a koncepciónak a jegyében dolgozza ki szabadságelméletét, mely előtérbe helyezi az ember képességét, hogy az adottat a terv segítségével meghaladja, a szükségszerűségen pedig a megismeréssel és a tudatos történelmi tényezőként felfogott emberi közösségek cselekvésével uralkodjék. Az emberi opciók értékét nem a valóságtól s így a szükségszerűségtől való függetlenségük biztosítja, hanem ama jellegük, hogy a tényekből merítő értékektől és eszményektől irányított választásokként érvényesülnek.

E felfogás szellemében kell a szocializmust mint a szükségszerűség birodalmából a szabadság birodalmába való átmenetet felfognunk, mint olyan rendszert, amely biztosítja a *személyiséghez való jogot*, nem csupán a tömegek társadalmi felszabadításának értelmében, hanem mint ezen az alapon kibontakozó autentikus egyéniségek jogát.

SZENT-GYÖRGYI ALBERT „KIÚTJA“ (Valóság, 1973. 11.)

Szent-Györgyi Albert nemcsak tudós, hanem közéleti érdeklődésű, társadalmi problémákra érzékeny humanista is. A *Korunk Könyvek* sorozatban nemrég megjelent kötete (*Az élő állapot*. Kriterion, 1973) a „tudós-polgár“ arcát is felvillantja a hazai olvasó előtt.

A tudománynak nem az élet pusztítását kell szolgálnia — e gondolat jegyében fogant négy kötetre tervezett *From Crazy Ape to Man King* (Az örült majomtól a teremtés koronájáig) címet viselő ciklusának második kötetéből (*What Next?! — Kiút?!*) közöl részleteket a *Valóság*. Megrendítő vallomás ez az emberiség jövője iránti felelőségről.

Mivel a természet hatalmas, az ember pedig parányi, élete attól függ, hogyan tudja megszervezni a természethez való viszonyát. E viszony jellege alapján az emberiség történelmét három nagy korszakra oszthatjuk.

1. A *paleotechnika* korában az ember — csökkenő mértékben ugyan, de — a természet kiszolgáltatottja. Tevékenységének határfoka alacsony, alig futja többre, mint hogy a természettel folytatott harcában csikarja ki a létfeltételeit.

2. A XVI. századdal kezdődően az ember új úton közelíti a természethez: méréseket végez, kísérletezik. Megkezdődik a természet igazi megismerése, vagyis birtokbavétele. Ez a *neotechnika* kora. Az ipari forradalom a természettel való egyenjogúságtól megittasult ember műve, mely sajátos gondolkodásmódot és magatartásformákat feltételez.

3. A *kozmotecnika* kora 1945. augusztus 6-án reggel 8 óra 15 perckor kezdődött. Az atombomba birtokában az ember kozmikus erők urává lesz. De nagyságát már első pillanattól kezdve kétarcúan éli át: alapélménye egyszerre lelkesítő és tragikus, nagyságtudata szorongás, hatalmas kiszolgáltatottság. Hiroshima döbbenete azért tört rá pánikszerrűen az emberiségre, mert a lappangási idő alatt két világháborúval volt elfoglalva. Hiroshima két részre szakította az emberiséget: azokra, akik előtte, és azokra, akik utána születtek. E két nemzedék ellentéte már nem az *így vagy másként* viszonylagos alternatívája. A kozmotecnika korának végső alternatívájában az *így* öngyilkossággal egyenlő. Ebben a korban az ember és természet viszonyában az összes eddig bevált szabályok, gondolkodás- és magatartásfor-

mák a legmesszebbmenően érvényüket veszítették.

A kommunikáció a modern élet egyik legalapvetőbb jelensége. (A kommunikáció fogalmát Szent-Györgyi Albert ezúttal a legtágabb értelemben használja.) Ha Vietnamban gyilkolnak, a mi utcánk is veszélybe kerül. Ma a legkisebb helyi vizsály is az emberiség egészét fenyegeti. A kozmoszt megelőző kor végső elvi tanulsága, hogy az emberi cselekvésnek csak az emberi lehetőségek végső korlátai szabnak határt, tehát a *lehetséges* és *szükséges* egybeesik. Ma az is a lehetőségeinkhez tartozik, hogy letöröljük magunkat a föld színéről.

Az emberiség eddigi történetének tapasztalata: mindent el kell ragadni a természettől, ami módunkban áll. Most meg kell tanulnunk gazdálkodni a természettel, ha egyáltalán kapni akarunk tőle valamit. Ötezer évre visszamenőleg (eddig nyúlnak megbízható történelmi ismereteink) a politikai célok elérésének „legcélravezetőbb“, de mindenképpen legközkedveltebb eszköze a háború. A kozmotecnikai kor atomháborúja nem vezet el politikai célokhoz. Egy ilyen háború után a célok megszűnnek célok maradni. A tudomány volna ezért felelős? A történetírás egyetlen olyan háborút sem jegyzett fel, amelyet tudósok robbantottak volna ki. A tudomány eszközeit a politika használja fel. A kozmotecnika korában a politikának is tudomásul kell vennie, hogy csak az összeműködés szempontjából dönthet, minden más szempont elvesztette a létjogosultságát. Bolygónk nem magántulajdon, és senkinek sem áll jogában olyképpen kezelni.

Történelmünkől könnyen levonhatnánk azt a helytállónak tűnő következtetést, véli Szent-Györgyi Albert, hogy vérszomjas vadállatok vagyunk. Ez azonban csak a látszat. Valójában félénk emberszabású majomként éljük le életünket. De ha sarokba szorítják, a legjámborabb állat is támadni fog. Bevált módszer: olyan helyzetbe hozni az embert, amelyben nincs más választása, mint ölni vagy megöletni. S hogy az ember lealjasítása teljes legyen, előzőleg kiölik belőle a lelkiismeretet, meggyőződésévé formálják a gyilkolás kényszerét. Szent-Györgyi szerint a múltból örökölt egész gondolatrendszer, etikai értékrend alapvetően militarista. Az érzelmi brutalizálás már az iskolában kezdődik. A történetírás háborúk sorozata, mert a békét a történészek elfelejtik feljegyezni. A történelmi dicsőség egyenesen arányos a megölt ellen-

felek s az elpusztított városok számával. Ez a hős-eszmény feltétlenül vonzóbb a gyermeki lélek számára, mint az egyetemes szolidaritás, világbéke stb. elvont eszméi.

Mi lehet a kiút ebből a helyzetből? A válasz egyértelmű: ha életben akarunk maradni és nem akarunk a dinoszauruszok sorsára jutni, át kell alakítanunk valamennyi intézményünket éppúgy, mint politikai, társadalmi, ökológiai gondolkodás módunkat, egész morális, etikai és szellemi értékrendünket.

A jövő nem holnap kezdődik: a jövőről ma kell gondoskodnunk. Itt az ideje, hogy kedves kis bolygónkra végre kifüggesztjük a következő táblát:

**ATOMBOMBÁKKAL JÁTSZANI
ÉS SZEMETELNI
SZIGORÚAN TILOS**

**MAXIMÁLIS BEFOGADÓKÉPESSÉG
3,5 MILLIÁRD SZEMÉLY**

**A RAJZOLÓ KÓS KÁROLY
(Tiszatáj, 1973. 12.)**

Az Ilia Mihály szerkesztette szegedi folyóirat gazdag és rangos összeállításával köszöntötte a kilencvenéves Kós Károlyt: Czine Mihály „a hűség és szolgálat szimbólumát” irodalomtörténetileg mutatja be, a földművelésről kérdezi Kóst Benkó Samu, Pomogáts Béla Sztána és a nagyvilág kapcsolatait elemzi, Ódor László az 1937-es transzilvánista vitáról, Kósa László Kalotaszeg népeiről ír; a Kós-bibliográfiát gyarapító egyéb írások mellett találjuk László Gyula tanulmányát, *A rajzoló Kós Károlyt*. A neves művészettörténész elmondja a tanulmány keletkezésének a körülményeit is: terv szerint hárman írtak volna, 1966-ban, egy kötetet Kósról, Áprily az íróról, Pál Balázs az építésről és László Gyula a rajzolóról. Áprily Lajos azonban inkább hangulati, lírai jellegű emlékeit nem találta elégségesnek az eseményidézést is igénylő könyvhöz, így mindegyik emlékezés, tanulmány külön-külön jelent meg.

Kós Károly grafikai lapjai mind könyvekbe készültek, de könyvdíszító grafikai munkássága sem választható el másirányú tevékenységétől, írói és építési munkájától. „Minden rajzán két ellentétes grafikai magatartás küzdelmét látjuk: az egyik az, hogy Kós Károly sokat rajzolt fiatalabb korában természet után, s megszerette a látványt, amelynek törvényeit (például a perspektívát, a látszati rövidüléseket) mint épít-

tézmérnök is jól ismerte. Rajzain sokszor látunk mély teret nyitó távlatokat, messze havasokat, rövidlésben rajzolt testeket, gazdagon ráncolt ingujjakat stb., tehát a látvány megszokott rajzi lejegyzéseit. Ezzel szemben áll a másik erő és fejelem: a könyvnek és a síknak tiszteletben tartására, sőt hatásának fokozására törekvő díszítészandék. Ez még párosul az írott-rajz kézjegyeivel. Érdekes megfigyelnünk, hogy e két ellentétes erő küzdelmében Kós Károly tudatával, akaratával az utóbbit pártolja, de nem mindig tud szabadulni a beidegződött, térbe illeszkedő, részletező természetlátástól.”

Mint László Gyula megállapítja, „Kós Károly grafikai műveiből hiányzik az akadémikus rajzi felkészültség. Inkább a régi kalendáriumok késő gótikus mesztereinek rokona, semmint saját kora boszorkányos ügyességű grafikusainak. Áhítatos szeretete és mesterséget becsülő tisztessége rokona az angol praerafaelitáknak is. A Kós-metszetek s -rajzok erejét, szépségét az egész adja, nem a részlet.” Különösen érdekes az, amit a Kós-rajzok jellemalkotó képességéről mond, amit grafikai és prózája összefüggéséről feltár: „Egyik hozzátartozója megmutatta néhány színes rajzát. Embereket láttam, akiknek termete, arca, jelleme, ruhája más és más volt. Meglepetéssel hallottam, hogy Kós Károly egy-egy regényének, színdarabjának megírása előtt megrajzolja a szereplőket, s írás közben mintegy ezekkel beszélgetve, ezeket figyelve bontja ki jellemüket és cselekedeteiket.” Természetes így, hogy rajzain „mindig az emberből indul ki, sohasem jellemző reá valamilyen tisztán grafikai tömegelosztás vagy vonaljáték, amely mellett az embert csak függeléknek, kitöltő elemnek érzünk. Mégis szilárd kompozícióit rajzi stílusának sommás erejével teremti meg, nem pedig valamilyen előre meglevő optikai ritmussal. Lapjainak ezenfelül külön, melengető szépséget ad, hogy Kós Károly művészetté fokozza bennük a kézművességet, a kézművesség józanságát és becsületét.”

**ROLAND BARTHES A HANGRÓL,
A NYELVRŐL ÉS AZ... OPERÁRÓL
(Le Nouvel Observateur, 1973. 475.)**

A jelenkori francia szellemi élet legelméletibb hajlandóságú vonulatát tekintik egyben a legdinamikusabbnak. Ennek a csoportnak Roland Barthes a külföldön is legnépszerűbb hangadója.

A jelenségek egyre táguló körét vonja be mindig alapos és eredeti kutatásaiba; legutóbb a *Musique en jeu* című folyóiratban az énekről szóló tanulmánya keltett általános érdeklődést, s ezt a szerzőnek az a bejelentése követte, hogy az Institut des Hautes Études Sociales-on szemináriumot indít — tanítványai felkérésére — a hangról. Egy interjú során a francia „új kritika“ mestere mondanivalója főbb szempontjait foglalta össze.

„Seregnyi tudomány érdekelt a hang tanulmányozásában: a fiziológia, természetesen az esztétika, de nem kevésbé a pszichoanalízis, a szemiológia (hogyan hordoz jelentést a hang, attól függetlenül, amit mond?), a szociológia nemkülönben — kimutatható az összefüggés a társadalmi osztályok és a hangtípusok között; a hangban jelen van az ideológia, de még a divat is, amely gyakran kiterjed a természeteseknek mondott dolgokra. Minden évben más testalkat divatos, éppen az, és nem egy másik. De ami eredetileg a leginkább érdekelt a hang vonatkozásában, az, hogy ez a nagyon is művelődési eszköz bizonyos tekintetben hiányzó, távollevő (sokkal inkább, mint a test, amelyet a tömegkultúra ezerféle módon megmutat): a hangot ritkán hallgatjuk »mint olyant«, azt hallgatjuk, amit közöl; a hang státúma azonos a nyelvével; csupán azáltal tudjuk megragadni, amit közvetít; csakhogy ma már a »szöveg« fogalmának köszönhetően képesek vagyunk magát a nyelvi anyagot olvasni, s éppen így meg kell tanulnunk érteni a hang szövegét, jelentését...“

Az interjút készítő Hector Bianciotti, visszautalva Barthes nevezetes esszéjére a hangról, emlékeztet arra az elismerésre, amellyel Barthes Charles Panzera énekesről szólott, arról a művészetéről, ahogyan a magán- és más-szálhangzók kidolgozásával képes volt érzékeltetni a francia nyelv szellemét. Roland Barthes számára ez a hang, ez a művészet példás értékű, messze túl az esztétikai élvezeten. Mintegy három évtizeddel ezelőtt műkedvelőként énekléket vett tőle, s úgy érzi, mestere beavatta anyanyelve, a francia nyelv anyagságába. Az a francia melódia, amelyet a maga idején Panzera énekelt, Duparc és Fauré dallamvilága ma már diszkreditálódott, de szalon-jellege ellenére változatlanul megőrizte érdemét a francia nyelv jellegének érvényesítésében. Barthes szerint Verlaine—Fauré *Bon chanson*-ja Panzera előadásában valóságos nyelvészeti tanulmány; lehán-

totta a nyelvről, a hangról azt a művi természetességet és azt a hisztériát, amelyet a hagyományos előadóművészettől elvárnak. Panzera patinával látta el a másszálhangzókat és a végtelenségig megtisztította a magánhangzókat. Ez lehetővé tette számára, hogy az érzelem vulgáris kifejezését fölcserélje egyfajta zenei világossággal, ami magát a nyelvet hozta felszínre.

Legfőbb ideje lenne Barthes szerint visszatérni a francia nyelv szelleméhez. Nem logikai szelleméhez, amelynek ideje a francia „clarté“ polgári mítoszával együtt remélhetőleg lejárt, hanem hangtani szelleméhez. A művelődés váltságának franciaországi jelenségei közé tartozik az az aggasztó tény, hogy a franciák többsége közömbössé vált anyanyelve iránt. A nyelv kultuszát kisértítette a polgári iskola; érdeklődést mutatni a francia nyelv iránt, e nyelv zeneisége iránt (amely nem magasabb rendű a többiekénél, de mindenesetre megkülönböztethető tőlük), esztétizáló mandarin-magartartásszámba megy.

Pedig volt idő, amikor „a nép“ és nyelve között eleven volt a kapcsolat a népköltészet, a népdal révén. Ez a kapcsolat a jelek szerint megszakadt, amit ma „népi“ kultúrának neveznek, nem egyéb, mint a rádió, a televízió stb. által művi úton létrehozott kultúra.

„Nem humanista meggondolásokból fájdalom ezt a szakadást, hanem azért, mert a nyelv hangrendszerével, zeneiségével való kontaktus elvesztése együtt jár a test és a nyelv kapcsolatának pusztulásával“ — mondja Barthes.

Az operáról szólva megállapítja, hogy totális művészet, s talán éppen ezért oly nehezen elérhető. Operába járni bizonyult művelet, jóval előbb gondoskodni kell a helyjegyekről, amelyek igen drágák, s aki belép, annak tilos távoznia. „En olyan szabad, annyira népi jellegű operáról álmodozom, mint amilyen ma egy mozi vagy egy catch-as-can terem: ki-ki kedve szerint érkezhetsz vagy távozhat; esténkhez hozzátartozna egy »opera-adag«; de hát úgy tűnik, ez a fajta opera létezett, Balzac-regényeink arisztokratikus operája volt. Egyszóval bérelt operapáholyról álmodom vagy egy háromfrankos jegyről, mint amilyen a külvárosi moziké.“

Elképzelhetőnek érzi a visszatérést az operához. A hanglemezek hozzáférhetővé teszik az operamuzsikát, ismét tapasztalható a szolisták és karmesterek sztárolása. Mindazonáltal az opera megmaradt osztályjellegű intézménynek, drága helyárrakkal s azokkal a műve-

lódési reflexekkel, amelyek — mint a repertoár ismerete, a mondend hangulat — osztály-reflexek. Pedig az operának számos haladó vonása van: totális művészet, minden szervünknek érzéki élvezetet kínál, s még azt is lehetővé teszi a közönség számára, hogy önmagát élvezze, s ezt a teljességet kultúránk mindig is kereste az antik színházról a popfesztiválra. Ráadásul az opera nagyon is kedvez az avantgarde kísérleteknek: az operaszínpadon minden lehetséges, hely is van, az eszközök sem hiányoznak. Nemrégiben, Gluck *Orfeuszát* követve, Barthes ráészmélte, hogy az opera képes megkettőzödni: „...a csodálatos muzikától eltékvintve maga az előadás kissé nevetséges volt, a műfaj akaratlan paródiája; s ez a giccs-elem nemhogy zavart volna, egyenesen elbűvölt; egyszerűen élveztem az előadás igazát és paródiáját; ez a nevetés (vagy mosoly), amely nem öl, íme, a jövő művelődésének egyik lehetséges formája...”

AVANTGARDE KAPCSOLATOK (Le PEN Hongrois, 1973. 4.)

Két általános érvényű megállapítással indítja cikkét Lázár András. Egyrészt azt szögezi le, hogy a nyugati irodalmi áramlatok általában több évtizedes késéssel éreztették hatásukat Magyarországon. A megjegyzést — zárójelben, mintegy szabályerősítő kivételként — Kassák Lajos tevékenységével ellenpontozza, valamint Füst Milán és Szép Ernő század eleji „abszurd” színműveivel. Másrészt azt állapítja meg, hogy a francia irodalom és nagy forradalmár-egyniségei egyenletlenül hatottak és hatnak a magyar irodalomra. A tanulmány Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire, valamint a dadaizmus, a szürrealizmus, az új regény és az abszurd színház magyarországi pályafutását elemzi röviden, a francia olvasónak szánt tájékoztató jelleggel, néhány irodalomtörténeti adat ismertetésével.

Rimbaud hatását a nyugatosokra a szerző elsősorban a színesztézia gyakorlásának területére korlátozza, hangsúlyozván, hogy Magyarországon még a *Nyugat* köre is túlságosan polgárinak bizonyult a látnok-költői mondanivaló megértéséhez: 1908 és 1920 között a *Nyugat* öt írást szentelt a *Les Fleurs du Mal* szerzőjének, Baudelaire-nek, míg a *Bateau ivre* költőjének egyetlenegyét. 1930 és 1958 között három Rimbaud-kötet látott napvilágot magyar nyelven, de csak az utolsó, a Somlyó

György tartalmazza a költő összes verseit, s hosszú előszavában a fordító igen érdekes, de vitatható párhuzamot von a magyar Petőfi és a francia Rimbaud között. Egy mondatot szentel a szerző Rimbaud József Attila költészetére gyakorolt kétségtelen, de szórványos hatásának.

Lautréamont költészetét meglepő módon — állítja Lázár András — Ady Endre fedezte fel a magyar közönség számára. A felfedezést egyébként a véletlennek tulajdonítja, mert szerinte Ady fogékonysága más természetű volt, nem valószínű, hogy Isidore Ducasse apokaliptikus vízióit, kegyetlen humorát, vad képzelőerejét értékelni tudta volna. Lautréamont költészetét a *Nyugat* is, a magyar avantgarde is elhanyagolta, napjainkig is csak szórványosan jelent meg fordításban. Érdekességként említi meg a szerző, hogy életműve egyik legkitartóbb értelmezője magyar; Mezei Árpád pszichológus-kritikus, aki Marcel Jean társaságában számos tanulmányt szentelt a költőnek.

Jarry hosszú évtizedeken keresztül teljesen ismeretlen volt. Először Weöres Sándor fordított tőle 1958-ban, az *Ubu roi* pedig 1968-ban jelent meg magyarul, kötetben és színpadon is, Jékely Zoltán fordításában. Jóllehet azóta is műsoron van, hatása elenyésző. Néhány Jarry-követő „patafizikus” — Prévert, Queneau, Vian — annál közkedveltebb lett az egyetemi ifjúság körében.

Apollinaire esetében nem következett be eltolódás: *Le Musicien de Saint-Merry* című versét Kassák már 1915-ben közölte *A Tett* első számában, hamarabb, mint hogy az kötetben — franciául — megjelent volna. 1919-ben, a *Ma* alapításakor a kubizmusról írt cikket közli. Németh Andor több ízben is ír róla a bécsi emigránsok kiadványai-ban; Párizsba érkezéssel Illyés Gyula is hívévé szegődik, és fordítja verseit. Tamás Aladár, Radnóti és Vas István, majd Gera György fordításai után 1967-ben Réz Pál Apollinaire összes verseinek kiadását gondozza, s a kötetet a költő számos novellájával és tanulmányával bővíti. Hatását Kassáknál és körénél, a fiatal Illyésnél, József Attilánál látja számottevőnek a szerző.

A közép- és kelet-európai költők által életre hívott *dadaizmus* atyját, Tristan Tzarát Tamás Aladár, Illyés Gyula személyesen ismerte, a mozgalom mégsem talált otthonra Magyarországon. Ettől függetlenül a szerző — Illyés Gyulával egyetértve — Barta Sándor költészetének bécsi korszakát ugyanolyan szélső-

ségesen dadaistának tartja, mint Tzara bármely szárnysegédjét. Lázár a Kassák- és Déry-életműben is fellelhetőnek véli a dadát, de az előbbi esetében jelzi a végletes tagadás teljes mérvű megvetését is, az utóbbiában pedig a szürrealizmusnak a dadaénál erőteljesebb hatását.

Újabb időbeni eltolódással jelentkezik a magyar irodalomban a szürrealizmus. A *Hunok Párisban* című önéletrajzi regény lapjain Illyés Gyula gyengéd íróniával ír a szürrealizmus előhírnökeivel kialakult kapcsolatairól, de Breton, Aragon, Crevel, Tzara, Cocteau, Max Jacob nem befolyásolta életművét. 1926-ban a Kassák szervezte szürrealista-est jelentette a két mozgalom csúcspontjának érintkezését, amely többnyire egyoldalú maradt: a francia lapok alig közöltek többet féltucatnyi Illyés- vagy József Attila-fordításnál. Kassák — írja Lázár András —, akinek költészete, „konstruktívizmusa” lázadt az „álomhullámok” ellen, folyóirataiban semmit sem közölt Bretontól. Később József Attilára is inkább Eluard volt hatással,

Weöres Sándor palettáján viszont a szürrealista színek csak az izmusok szivárványskálájának egy részét alkotják. Újabb érdekességként: Tamkó Sirató Károly tiszavirág életű, Párizsban alapított (1936) dimenzionista iskolájának kiáltványát olyan értékes aláírások díszítették, mint Arp, Picabia, Pierre Albert-Birot. Paradox módon magyar viszonylatban nem költők, hanem prózaírók (Németh Andor, Déry Tibor, Sötér István) használták a szürrealizmus eszköztárát.

Az új regény és az abszurd színház franciaországi megjelenésével majdnem egyidejűleg válik ismertté a magyar olvasók számára is. Az Európa Könyvkiadó Modern Könyvtár-sorozata az új regény több szerzőjének írását is kiadja. Hatásuk egyelőre csekély, bár néhány magyar szerző — Konrád György, Lugossy Gyula — hasznosította bizonyos eljárásaikat. Beckettnek két darabját is játszották magyarországi színpadon, Ionesco nagyon népszerű. Másfelől Örkény István *Tóték* című színműve párizsi színpadon is sikert aratott.



Bencsik János tusrajza