

Az avantgarde — lázas és hagyomány a művészetben

Az avantgarde-vita lényege általában jellemző minden megrekedt, elmeszedett, fülledt esztétikai helyzetre. Mihelyt egy hagyomány bénítóan nehezedik az eleven, fiatalos szabad szellemre — az visszavág. Az irodalmi hagyomány elleni lázadás nem más, mint „az irodalmi légkör megtisztítása“, a szellem szükségszerű felszabadulása.

Es valóban: a XX. század összes avantgarde áramlatainak kiáltványai, programjai gyökeresen és visszavonhatatlanul ítéletet mondanak az „ostobán hagyománytisztelő“ esztétika felett. Így például a *Contre l'art anglais* (1914) című futurista kiáltvány harcba szólít fel „a hagyomány és az akadémia művészi konzervatívizmusának kultusza“ ellen. A *Lef* (1928) csoportosulás programja „szembehelyezi az irodalmi formák forradalmasítását és az ebben való aktív részvételt minden hagyománnyal“. S mi több, a hagyomány elvetésével az avantgarde kisajátítja a „forradalom“ egyetemes elvét: „tudjuk, hogy a »forradalmi« jelző a művészetben nem minden alkotóra vagy műre vonatkozik, amely szakít a hagyománnyal.“ Az avantgarde írói tehát „a szellemi hagyomány igazi eretnekei“. Szóhasználatukat is a heterodoxia jellemzi.

Ezzel egyidejűleg jelennek meg a futuristák legagresszívebb gúnyiratai is a *passatismo* ellen. Kimondják: a múlt nem létezik (Papini, 1914). Egy 1910-ben megjelent „körlevél a napilapokhoz“ már hivatkozik arra a „múltkultusz, valamint a professzorok és akadémia zsarnoki uralma ellen lázadó mozgalomra, amelyet Marinetti indított el híres Kiáltványával“. A *Futurista festők kiáltványa* azért követeli a művésztől a múlt megtagadását, hogy az „képes legyen a mi intellektuális szükségleteinket kielégíteni“. Megtagadnak mindent, ami „ócska, mocskos, idómarta“, a múlt bárgyú imádatát: „Miért örölnétek fel alkotó erőteteket a múlt huzatalan bámulatában? Ezzel csak magatokat gyengítitek“ — ezekkel a szavakkal fordul Marinetti a költökhöz. Hiszik, hogy a hagyomány nem lehet eleven alkotás forrása. Meghirdetik „a múlt eltörlését“. Ez egyébként Apollinaire kiáltványszintézisének is a vezéreszméje. A hangvétel egyszerre messianisztikus és apokaliptikus: „Isten veled, Európa. A szép hagyománynak vége.“ Akárcsak Spengler hallanók avant la lettre, a *Nyugat alkonyát*. Fő ellenségük, „a harcós múltimádat“ ellen a futuristák minden erejüket mozgósítják. Az ő múltimádatellenességük még harcossabb. Itt hivatkozunk a román *Alge* (1930) csoportosulás jelszavára: „Irtásatok kiáltatok gyökereit.“

Nem elégszenek meg a múlttal való szakítással. Eltörlését követelik. Létének objektív lehetőségét tagadják. Ilyen álláspontból érthető az elődök elleni tömeggyilkossági kísérlet, minden irodalmi előzmény heves tagadása. A jelt, úgy tűnik, Lautréamont adta meg (*Poésies*, I. 1870), és Rimbaud mindjárt a nyomában: „Szabad az újnak utálni őseit.“ Kategorikusan és egészében utasítják vissza a múlt eszméjét, a történelmet és minden atyafiságot. A futuristák új jelszava már-már divattá válik: „Vannak halottak, akiket meg kell ölni!“ (1913) A román avantgarde, teljesen függetlenül, hasonló következtetésre jut: „Meg kell ölnünk halottainkat!“ (*Mozgósító kiáltvány a fiatalokhoz*, 1924) Megtagadnak minden mestert, dicső irodalmárelődöt: Poe-t, Baudelaire-t, Mallarmét, Verlaine-t. Apollinaire *Futurista ellen-hagyománya* Montaigne-től Baudelaire-ig az irodalom minden nagy hírességét a mellékhangyiságba utasítja. Majakovszkij szerint minden „volt-nagyembert le kell hajítanunk korunk hajójának fedélzetéről“ (*Egy csöpp epe*, 1915). A régi „mestereket“ a „vétérovateur“ gúnynévvel illeti. Elismerni egy „mestert“, egyáltalán bárkinek a példáját követni — azonos számukra az autonóm lét megsemmisülésével. Ezek a nézetek igen népszerűek a húszas években (Fernand Divoire: *Nos Maîtres*. Előadás, 1920). „Lázadás tekintetében nincs szükségünk elődökre“ — hangzik a *Második szürrealista kiáltvány* (1930), és hozzá a kötelező bravúr: „Rimbaud tévedett, Rimbaud minket is be akar csapni“, továbbá: „köpjük le, melleleg, Poe-t.“ A hangot már 1922-ben megadta Tzara (*Válasz egy kérdőívre*), amikor nyakra-főre sorolta a lejáratos írókat: az id. Dumas-t, Rimbaud-t, Lautréamont-t. Nem is beszélve Anatole France-ról, Oscar Wilde-ről, „a fogkrém ifjabb Dumas-ról, a serbli Sullyról, a repedt Prudhomme“-ról, Mallarméről stb. A két véglet

között fellelhetők az összes árnyalatok: az idős és az ifjú nemzedék összecsapása, „az elődök meghaladása” az ártatlanok lemészárlásába torkollik: „iskolák és egyének hullái közt törünk magunknak utat.” Ezen a ponton érintkezik a spanyol *ultraismo* (1919) és a román *integralism* (1925).

Csupán az esztétikai hagyomány elleni lázadásról lenne szó, ha mégoly radikális is ez a lázadás? A vita tárgyát képező régi—új dialektikája ez alkalommal mélyebbre nyúlik: az avantgarde legbensőbb struktúráit érinti, totális konfliktussá súlyosbodik. Perújrafelvételre kerül sor az értékek tartalmát, érvényességét és az egyensúlyukat illetően. Mindenáron el akarnak szakadni az irodalom történetétől: túl sokáig élt már a költészeti „ócskaság”. „Az ezeréves játék bepenészesedett.” De Rimbaud még csak előjátéka a nagy hagyományellenes forradalomnak, amely utána két irányban fejlődik tovább: egyrészt a hagyományos formák elleni pörölés, amely belső művészi vitává szűkül, és maga is hagyománnyá válik; másrészt „a szellem igazi forradalmának” kitörése — és ennek az irodalom nem a legjellemzőbb, nem is a legmélyebb vetülete.

Az általunk felállított sémát rengeteg idézettel bizonyíthatnók. Egyrészt hivatkozhatnánk az olasz futuristák által meghirdetett hadjáratra az esztétikai „multimádát” ellen, az orosz futuristák megénekelte „provinciális Oroszország rothadó művészetének halotti miséjére”, Apollinaire félig ironikus, félig szellemes, de egészében véve kedves mentegetőzésére: „Bocsássák meg nekem, hogy már nem ismerem a rímek ősi játékát.” Az avantgarde minden irányzata (a dadaizmus, a szürrealizmus stb.) számára a nagy cél ez volt: „kimászni a szemetgödörből” (Jacques Baron). Másrészt szükségszerűen egy objektíven forradalmi helyzetnek kellett kirobannia ahhoz, hogy a „forradalom” kifejezés elnyerje teljes jelentését, és hogy „a régi művészet gyűlölete” nyíltan és bensőségesen „a régi világ gyűlöletéhez” társuljon. Ezt a valódi szintézist csak az orosz futuristák hozzák létre 1918 után; de csírájában már az olasz futuristák esztétikai, társadalmi és erkölcsi lázadásában, korukkal való szembenállásukban jelen van. „Az új művészet polgárháborúja a régi ellen” győzelmet aratott Oroszországban 1917—1918-ban, de ez nem homályosíthatja el olasz elődeik érdemeit. Persze az oroszoknál „a művészet forradalma” az egész társadalmi és szellemi alapot vette célba: „A politikai, társadalmi, szellemi rabszolgaságot.” „A Forradalom szétrobbantja, elsöpri az ócska, besavanyodott művészetet” (Majakovszkij, 1918), és persze a régi társadalmat is. Azt a társadalmat, amely nemcsak hogy „egy szenilis, minden tiltakozástól mentes művészetet” hozott létre és támogatott, de ráadásul „üldözött mindenkit, aki merészen az újat kereste”. A helyzetek szimmetriája tökéletes: az avantgarde egyrészt leleplezi a konzervatív, reakciós, forradalomellenes rendszert, másrészt teljes tudatossággal hirdeti meg harcát a társadalmi és művészi szabadságért. A szellem, a költészet szabadságáért. Lázadás és költészet olvad össze, azonosul egymással újra.

Ebben a kontextusban válik érthetővé a futuristák „múzeum”-ellenes hadjárata. Hiszen a régi művészet legjellegzetesebb, hivatalos szentélyét ásták alá! A „múzeumokon” túl az egész haldokló társadalom elnyomó kulturális apparátusát vették tűz alá: „múzeumok, temetők.” „Le kell rombolni a múzeumokat, a könyvtárakat [...], az akadémiákat (az elvetélt indatemetőit, a megfeszített álom sírdombját).” A *Futurista kiáltvány* (1909) francia visszhangja a *Futurista kiáltvány a Montmartre-on*, Marc Delmarle „futurista festő” 1913-ban közzétett programja: „Romboljatok, csak semmi félelem!!! Helyet a csákányoknak!!! Pusztítsuk el a Montmartre-ot!!!” El kell pusztítani a Montmartre-ot, mert az itt létrejött francia festészet már elkezdett intézményesülni, kezdett körötte kialakulni az új bohém művészi hagyomány. Ami valaha még forradalmi volt, kommersztermékké züllyedt, turistáknak gyártott emléktárggyá. Újra az oroszországi forradalom légkörét kell felelevenítenünk, hogy pontosan megérthessük a Majakovszkij, Kamenszkij és Burljuk által kiadott *1-es számú határozat a művészet demokratizálásáról*-t (1918), amely kiparancsolja a művészetet a palotákból, galériákból, szalonokból, könyvtárakból, színházakból, „a múzeumok halott templomából”. Ki „az utcára, a villamosra, az irodába, a munkásnegyedekbe”. A szellemi állásfoglalás szigorúan következik a forradalmi esztétika logikájából. Lássuk most a lépcsőfokokat.

1. Fő ellenség: a *klasszicizmus*. Ezt kellett felforgatni, mert ez jelképezte mindazt, ami ellen az avantgarde lázadt: a hagyománytisztelést. Új fejezet ez „a régiek és a modernek vizályaának” történetében, „a hagyomány és az újítás örök harcában”. „Rend és kaland” (Apollinaire: *Egy szép vörösesszőkéhez*) olyan modellt hozzon létre, amelynek „konstánsai” valóban állandók. Ne tévesszen meg bennünket a hevesen vitatkozó hang. A szövegelemzés kikerülhetetlenül visszavisszatérő magatartásformákat tár fel, amelyeket az avantgarde mozgalmak sem el nem hallgathatnak, sem meg nem kerülhetnek. Mindent, amit az avantgarde-

nak belső dinamikájával magába kellett olvasztania, a régi—új dialektikája határozott meg. Így tehát a teljes „forradalom“ (a szellemi, a morális és a mindennapi életben) egyaránt megköveteli a „régie“ elméletek és ugyanakkor a „klasszicizmus“ jármából való felszabadulást. A hagyomány hatalmából való kitörés erősen leértékeli a klasszicizmust is. Az 1918-as forradalom előtt „a klasszikusok az egyedüli olvasmánynak kijáró tekintélyt élvezték. A klasszikus művészet abszolút volt és érinthetetlen. A klasszicizmus, iskoláinak hagyományával és bronzszobraival, letiport minden újat.“ A forradalom után a helyzet teljesen megfordult: „Ma a 150 000 000 [orosz] embernek a klasszikus éppen olyan könyv, mint a többi.“ A klasszikusok megvetett szerzőkké válnak, akik már nem számítanak, akiket már nem fogadnak el, és akik nyugodt lélekkel elhanyagolhatók. Követésképp „ezeknek a klasszikus uraknak“ az utánzása nyilvánvaló lehetetlenségé válik. Az összeegyeztethetlenség teljes, gyökeres, végleges.

Valóságos szakadék jön létre tehát az avantgarde és a klasszicizmus kedvencei, a görög-római példák között: „Torkig vagy már a görög s római világokkal“ (Apollinaire: *Égőv*). Az avantgarde kérkedő értékrombolásában kiátkozza a leg híresebb műveket: „A milői Vénusz a dekadencia terméke, nem is valódi nő, csak paródia. Michelangelo Davidja valóságos fürmedvény.“ A legbohóködőbb megfogalmazások a legnépszerűbbek: Raffaello? „A középszerűség lángelméje.“ A Giocconda? „A múltimádát ikonja, a közhely mintaképe, a nemzetközi bárgyúság kloakája.“ (Ardengo Soffici). Már jóval a Marcel Duchamp pingálta bajusz előtt Leonardo da Vinci mesterműve kénytelen volt egyéb elmésségeket is elviselni: Giocconda — acqua purgativa italiana stb. A gúnyhadjárat nem riad vissza a legsértőbb összehasonlítástoktól sem. A szitkozódó, nagyhangú antiklasszicizmus egyik fő szószólója Marinetti: „Egy bögő automobil ezerszer sebb, mint a szamothraei Niké.“ Egy dél-amerikai változatban („Martin Fierro“ Kiáltványa, 1924) olvashatjuk: „Egy jó Hispano-Suiza autó sokkal tökéletesebb műalkotás, mint egy XV. Lajos korabeli gyaloghintó.“ Van Gogh többre tartja „egy munkás kezét a belvederei Apolló kezénél“, míg Picasso (1907 körül) „sokkal szebbnek talál egy néger szobrot, mint a milői Vénuszt“. Az ókor nagy városainak lerombolására áhítoznak. Elsősorban ezek jelképét, Rómát szeretnék romokban látni. Rómát támadja Papini is (*Discorso di Roma*, 1912). Rombolás nélkül nem lehet újat építeni, még ha a legdicsőbb épületeket kell is lerombolni: „Egy új jelentés nem zárható be a múlt katakombáiba. Jaroszlavl vagy Pompeji romjaira nem lehet építeni, bármily klasszikusak és szépek is“ (Malevics, 1929). „Az ókor művészetének felszámolásához elegendő egy rakás dinamit meg egy jó seprű“ (Malevics, 1919).

De még inkább támadják azokat az elveket, amelyek a klasszicizmus mint rendszer nyugszik. Alapjaiban assák alá esztétikáját, világnézetét, kezdve a „mesterművek nyomasztó jelenlétével“. Nincs többé tökéletesség, példa, halhatatlanság: „A mesterműnek alkotójával együtt el kell tűnnie. Halhatatlanság a művészetben — ez gyalázat.“ Ez az 1914-ben írt szöveg tizenkilenc évvel megelőzi Antonin Artaud dadaista-szürrealista fogantatású ikonoklaszta szövegét (*Számoljunk le a mesterművekkel*, 1933), amely nem szűkölködik hasonlatokban: „A Dada mint közjóléti vállalkozás hamar elbánt a formális bálványokkal“ (René Crevel). De a gondolat emlékműveivel is. Aragon nem volt hajlandó elismerni, hogy Pascal vagy Platón gondolatai „magukban véve értékesebbek lennének Parrichon úr gondolatainál“ és így tovább.

A „szép“ elleni acsarkodás is ebből a mindent tagadó-vitató dűhullámból származik. A múlt szépsége — az esztétikai idealizmus és idealizáció sarkköve — minden attribútumában megtagadtatik, kezdve örökkévalóságával: „A szépség, ez a szörnyszülött nem örökkévaló.“ Míg a klasszicizmus az állandóhoz kötődik, az avantgarde az átmenetét, az illanót hajszolja. A jelen pillanat, a labilitás uralmát hirdetik. Semmi tartósság. Semmi állandóság. A dadaisták szerint „felül kell emelkedni a SZÉP szabályain és ellenőrzésén“. A szürrealisták számára „a szépség semmiképpen sem statikus, azaz »kőálmába« zárt“. És nem is a „jójízlés“ terméke, hiszen az avantgarde állandóan a „józan ész“ és a „jójízlés“ „mocskos stigmáit“ rohamozta. Míg a forradalmi pártok a fennálló társadalom „létét támadták, a művészet az izlése ellen lázadt fel“. „Gusztust nem ismerek, csak gusztustalanságot“ (Pierre Naville).

A mérték, az egyensúly, a rend — a klasszicizmusnak ezek a görög-latin kultúrából örökölt eszméi — szintén heves reakciót váltanak ki. Gyűlölik is Anatole France-t (*Egy hulló*, 1920), akit azzal vádolnak, hogy „megtetsesítője mindannak, ami az emberben középszerű, korlátozott, gyáva, egyezkedő [...] gondolkodó nádszál“. Salvador Dalí „az egyszerűség minden formája“ ellen, Georges Bataille „a langyos szerelem“ ellen ágál stb. A „középutat“ végképp számúzik. Úgyszintén az egyetemes és örök Emberit.

Bár az avantgarde nem dolgozta ki a klasszicizmus globális, rendszerezett cáfolatát, külön-külön a hagyományos, klasszikus esztétika szinte minden alapelvét lehántotta. A szépség és az ízlés után az utánzás következett, a híres *mimesis*. A modern festészet kategorikusan elutasítja. Az „új”, „kubista” stb. festők „megfigyelik a természetet, de nem azért, hogy utánozzák, és kényesen kerülnek a megfigyelt természeti képek ábrázolását”. Másrészt „a képzeletnek nincs utánzási ösztöne” (Éluard). A képzelet fékezhetetlen áradat, feltörése és szilaj áradása megszabadult minden formális kötöttségtől és ellenőrzéstől. Érthető hát, hogy az avantgarde „minden esztétikai ellenőrzést — mint reakciós intézkedést — elvet”, s gyökeresen antidogmatikus és antinormatív álláspontja helyezkedik: a dadaisták antidogmatizmust hirdetnek, a kubisták és az absztrakt festők megtagadják a „kánókat”, a „dogmákat”, a „törvényeket” stb. Egy expresszionista kiáltvány kimondja: „Nem léteznek állandó szabályok.” A kész műből kihámozhatók ugyan, de szabályokból és mintákból senki sem hozhat létre műalkotást. A román szürrealisták is „a dogmák lerombolásából” indulnak ki. A dadaista alkotások nevétségességükkel a végletekig mennek: „egyetlen igazi dadaista sem akar maradandót alkotni vagy mintaképeket fabrikálni.” Elmosódnak a művészetek és műfajok közötti határok: „A dadaizmus összekeveri a műfajokat, ez az egyik leglényegesebb vonása (Picabia kiáltvány-festményei vagy vers-rajzai, Heartfield fotómontázsai, fonetikus hangszereelt szimulaneista versek stb.).” A leghíresebb szürrealista alkotásokat (*Közlekedőedények*, *Nadja* stb.) lehetetlen bárhova is besorolni. „A műfajok egybeolvadása” módszeresen megvalósul bennük: kiáltványok, elméletek, leírások, valóságok, naplókivonatok, emlékezők, eszmefuttatások, líra stb. Az avantgarde minden „szövegét” a kollázs technika uralja.

2. Az avantgarde azonos indítékból elutasítja a *romantikus* hagyomány egyes elemeit is: „szembeszegülni a tradicionalizmussal és a romantikus esztétikával.” Természetesen elsősorban a konvencionális, patetikus, fordulatok romantikával szegülnek szembe, de programszerűen is támadják a líraiságot, a szubjektivitást, a vallomásirodalmat, a szentimentális irodalmat (*Öljük meg a holdfényt*, 1909). A már említett Marinetti *A futurista irodalom technikai kiáltványában* még radikálisabb: „Ki kell pusztítani az irodalomból az én-t, azaz minden pszichológiát.” „Az asztmás, szentimentális költészetet, az én-t és az ő-t már mindenütt lejáratották — állapítja meg a *De Stijl* csoport II. kiáltványa. A dél-amerikai *ultraismo* csoportosulás (1921) szintén elféli a vallomásirodalmat. A költő és a költészet nagy romantikus hagyománya olyannyira kifulladt, hogy *A szürrealisták második kiáltványa* (1930) már csak gúnyolódni tud „a felhőkben járó költő bárgyú meséjén”. Ennek a hagyománynak vége, „bárhogy is vélekedjék néhány lekészt rímkövác”. De kijut a gúnyolódásból az „ihletett” költőnek is, akit a „Múza” látogat, aki „szívének fájalmát éneklí” vagy sírja.”

Ugyanehhez a romantikaellenes irányzathoz sorolhatók a korabeli „objektív”, „személytelen”, „nem egyedi” költészeletről szóló, visszafogottabb, de nem kevésbé radikális elméletek. Már James Joyce is megköveteli „a teremtő istenként alkotó” művésztől, hogy műve mögött maradjon „láthatatlan és közömbös”. Személyiségét vagy szubjektivitását tökéletesen el kell rejtienie. T. S. Eliot szintén ezeket az elveket visszhangozza néhány, 1919-ben írt esszéjében, és ezekből dolgozza ki az objektív korreláció elméletét. Ez abból áll, hogy „meg kell találni az egyes érzelmek objektív megfelelőjét”. A költői alkotás „elszemélytelenedési folyamaton” megy keresztül, ami némiképp rokonítja a tudományos kutatás objektív feltételeivel. Van Ostaijen (1921), a holland expresszionista számára „modernnek lenni” azonos az *egyéniség felbontásával* stb. A jelenkor neo-avantgarde mozgalmái is hasonló-antilirikus nézeteket vallanak. Így például az *I Novissimi* csoport, akik elvben és művészi gyakorlatban egyaránt „az én szférájának csökkentését”, a bensőségesség feladását és természetesen a líraiság=költészet azonosításának feladását hirdetik. Az „új regény” romantikaellenes elvei (objektivitás, személytelenség stb.) kétségtelenül a modern irodalmi tudatnak ugyanahhoz az antiromantikus vonalához tartoznak.

3. Hasonló sorsra jutott minden olyan áramlat, amely a romantika nyomdokvizein haladt — elsősorban a XIX. század végén és a századfordulón divatozó irányzatok: édeskés, puha, langyos, „barokk”, „dekadens”, „modernista” vagy „esztéticista” színezetűk, „irodalmiasságuk” és „költőiségük” magára vonja az avantgarde rosszallását. Itt van elsőnek a *szimbolizmus*: „Megtagadjuk szimbolista mestereinket!” (Marinetti), és ideértik a kortárs szimbolistákat és az „akmeistákat” is. A dadaisták a *modernistákra* neheztelnek. Több okból is, hiszen ami modern, az: 1. túlhaladott fejlődési fok; 2. a dadaizmus nem modern” (Tristan Tzara); 2. túlságosan magán viseli a formakeresés, „a régi játék” nyomait; 3. újabb akadémiásmushoz vezet, újabb sablonokhoz, míg a dadaizmus hajthatatlan marad minden

„dogmatikus kodifikáció“-val szemben. A szürrealisták, köztük Aragon is, a szimbolizmus hervadt bájjait tűzik tollvégre, vagy „az északi fényből, achátokból, kastélyok parkjából, könyvbarát városokból kikevert versikék csilingelését“, de a „modern stílust“ is, „a mondané ulalom és téletenség pesszimizmusának fő forrásait“. Az „álmódoszás“, az „elvágyódás“, a „nosztalgia“, „melankólia“ funkcióját gyökeresen irtják ki a költészetből. És olyan eredményesen, hogy a modern költői tudat számára már-már a lehetetlennel határos ezeknek az elemeknek a rehabilitációja.

4. Sokkal jelentékenyebb a *realizmus* tagadása, amely messze túlmutat annak csupán irodalmi vetületén. A realizmus elvetésével az avantgarde nemcsak egy irodalmi irányzatot utasít el, hanem egy igen fontos — egyszerre esztétikai, ismeretelméleti és lételméleti — kategóriát is. Lényegében a valóság elvének teljes leértékeléséről van szó, a valóságnak mint objektív adottságnak és mint a megismerés tárgyának a tagadásáról. Mi több, az avantgarde számára a valóság, a régi és a konzervatív szintjei az azonosulóság átfedik egymást, és ebből következik, hogy globálisan utasítja vissza őket. A valóság elleni lázadás valóságos szellemi zendüléshez vezet. A valóság funkcióvesztésében az általa megtestesítettnek vélt negatív értékek felszámolását látják. Röviden: az avantgarde antirealizmusa átfogó tradícióellenességének szerves része.

A terep már elő volt készítve: Kandinszkij (*Über das Geistige in der Kunst*, 1910) és Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908) művészileg és esztétikailag már kifejtették nézeteiket. A szónak „a belső hang“-gal, a „tisztá hang“-gal való azonosítása, az alkotó művész „belső univerzumának“ szembehelyezése a természet utánzásával, „legyen az mégoly sikerült is“, ez már a *mimesis*nek, a klasszikus művészet tartópillérének az aláásását jelenti. A modern művész hitvallása közvetlenül az absztrakcióra irányul: „A művészet nem a láthatót utánozza, hanem láthatóvá tesz.“ A kubizmussal kezdődően a modern művészet fő törekvése „a látott valóságnak“ (perspektíva, rövidülés stb.) „a felfogott valósággal, az alkotott valósággal“ való helyettesítése, a „tisztá művészet“ („amely nem utánzóművészet, hanem a felfogás művészete, és az alkotás művészetének szintjére emelkedhet“). Ezek az eszmék alkotják a XX. század művészetének filozófiai keretét: látszat helyett a lényeg, valóság helyett a látomás, a dolgok látható oldala helyett rejtett oldaluk feltárása. Az expresszionizmus alaposan kihasználta e keret lehetőségeit. „A valóság teljes eltörlését“ a végeletekig vitte.

Bár közvetlen hatásról nem beszélhetünk, mégis tagadhatatlan, hogy a szürrealizmus szinte teljesen azonos álláspontra helyezkedik. Szép példája ez a témák motivációján és reakcióján alapuló konvergenciának, strukturális affinitásnak és — miért ne? — elméleti invarianciának az összehasonlító irodalomban. Mint ismeretes, a szürrealizmus antirealista forrásai az álom, a képzelet, a tiszta pszichikai automatizmusok, a gondolat spontán, érdekmentes játékának elsőbbsége, valamint az a tény, hogy az objektív véletlenszerűsége, a szimbolikus megfelelésekre épít, amit — legalábbis André Bretonnál — egyre inkább át- meg átszó az okkultizmus és az ezoterizmus. Első összefüggő írásában — címe: *Bevezető a valóság csekélységéről* szóló értekezéshez — a következő kérdést teszi fel: „Vajon arra lennének hivatottak a költői alkotások, hogy azonnal kézzelfoghatóvá váljanak, hogy az úgynevezett valóság határait ezáltal önkényesen elmozdítsák?“ A dolgok látszólagos létét összekuszálni, kiűzni a közepszerűséget mindennapjaink világából, hangsúlyozni a valóság szerepének csekélységét — ezek a szürrealizmus azonnali célkitűzései. A *szürrealisták kiáltványa* (1924) már a következtetéseket is levonja: „A pesszimizmustól meghihető realista magatartás, Szent Tamástól Anatole France-ig látszólag nem áll útjában az intellektuális és morális fejlődésnek. De viszolygok tőle, mert közepszerűből, gyűlöletből és lapos önelégültségből áll.“ A szürrealisták eltemetik a leírást, a lélektani elemzést, a regényt. Elsősorban a realista regényt, ahogy a XIX. század ránhagyta. A valóság és a képzelet viszonyát újrafogalmazták: „A képzeletbeli az, ami megvalósulásra törekszik. Az új esztétika antirealista jellege a költészetre is kiterjed. *Picasso sétájában* Jacques Prévert feleleventi „a valóság boldogtalan festőjének“ balesetét: „Micsoda ötlet egy almát lefesteni / mondja Picasso / és Picasso megeszi az almát / s az alma így szól: Köszönöm.“ (Az epigramma célzás „a vén ripacs Cézanne“ híres almáira.) A román szürrealisták magatartása hasonló: „Tagadni a hamis külső valóságot.“ És a konstruktivistáké is: „A természetén kívül kell építeni.“ Ez az álláspont meglehetősen népszerű: a spanyol ultraismo is így szól „Természetanyánkhöz: Non serviam“. És ezzel mindent elmond.

Már úgy tűnt, hogy minden „rendben“ van az avantgarde-dal, amikor Lukács György és mások minden antirealista művészetet (és elsősorban az avantgarde-ot) kiátkoznak. Ez nagyon sok, ideológiailag baloldali beállítottságú és „forradalmi“ hitvallásához hű művészt felkavart. Érdemes lenne megírni ennek a konfliktusnak

a történetét, hisz az avantgarde egész „forradalmi“ mechanizmusát mélyen érinti. A vita — történelmi okokból — hevesebben lángolt a kelet-európai országokban a harmincas évektől; majd újra fellobbant Lukács új könyve, a *Wider den miss-verstandenen Realismus* (1957) megjelenése után. De figyelmet érdemel „a szocialista realizmus“ által indított, folytatott, újra felvett vita is. A témának már történeti jelentőségű irodalma van. Nagy vonalakban az derül ki, hogy az avantgarde a kör népszerűsítéséhez hasonló megoldhatatlan zsákutcába jutott: összeegyeztethető-e az avantgarde a realizmussal vagy sem? Joga van-e elvetni a realizmust? Amennyiben elveti, azonnal automatikusan az „idealista“, tehát „reakciós“ tábor tagjának számít-e? Igaz-e vagy sem, hogy a „realizmus“ szigorúan a „materializmus“ terméke? Lehet-e valaki egyszerre „materialista“ és avantgardista, amint André Breton állítja? És még egyszer (hisz ez a vita sosem évül el): bizonyított-e, hogy „objektíve, az avantgarde egyetlen funkciója a realizmus alapelveinek és alapformáinak a lerombolása volt?“ A válasz ideológiai választás és politikai elkötelezettség függvényében adható csak meg. De ez csak gyakorlati — tehát mulandó és alkalmi — válasz lehet csupán a művészet és irodalom történetében periodikusan újra meg újra felmerülő régi, fontos kérdésre: amennyiben létezik egy állandó *mimesis*, amint E. Auerbach bebizonyította, léteznie kell ellenkonstáns *anti-mimesis*-nek is, amelynek legutolsó megjelenési formája lenne az avantgarde. De egyáltalán, elfogadható-e fenntartás nélkül egy olyan tétel, amely szerint a nagy kezdőbetűs Művészet (és ez Lukács György álláspontjának a lényege) csakis „realista“ lehet? Azaz „példamutató“, az „érték“ szinonimája stb. Már most az avantgarde éppen ezek ellen a széles körben elterjedt nézetek ellen lépett fel, és még idejében. Azt aratja, amit vetett. De belső logikája, alapelvei, elméleti „archetípusa“ következtében csakis a hagyományos realizmus ellenlábasa lehet. És ezt illik bővebben kifejtelnünk.

5. A realizmus egycsapásra felvételük az elismert, elfogadott *hivatalos irodalomba*, amely ellen az avantgarde nagy „forradalmi“ mozgalma lázad. Csak akkor érthetjük meg az avantgarde mozgalmak belső indítékait, ha a hivatalos művészet akadémizmusához viszonyítjuk, amely védelmezője és letétéményese a hagyományos művészet minden formájának. Az elutasítás különbözőképpen nyilvánulhat meg, de mindegyik mögött ott a „klasszikus“, hivatalos, „intézményesített“ művészet tagadása. Az avantgarde elutasítását jelenti minden elfogadott esztétikai elvnek, amelyet a fennálló rendszer által létrehozott közoktatási intézmények és „akadémiák“ konzerválnak és terjesztenek.

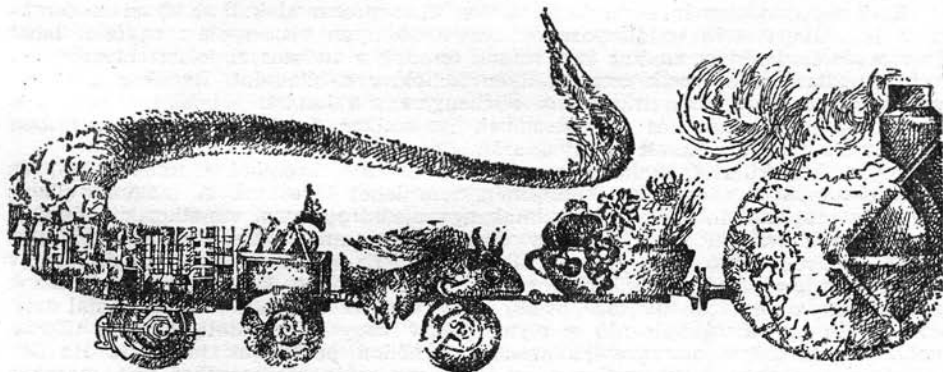
A támadást a futurista kiáltványok indítják. Fő célpontjuk éppen azok a „hivatalos és akadémikus erők“, amelyek az újító szellem örök ellenségei (Marinetti). A *futurista festők kiáltványa* (1910) „a festészetnek az akadémikus hagyomány uralma“ alóli felszabadítását is célul tűzi ki. Nem elegendő csak megláztatni a kötöttségeket. A múlt egyre idegenebb, és távolodik: „Ma már az Akadémia és Puskin éppoly érthetetlenek, mint az egyiptomi hieroglifák.“ Ezért „Puskint, Tolsztojt stb. ki kell hajigálni a jelenkor hajójából“. A kötöttségek a képzőművészetet is érintik, amelynek egész fejlődéstörténete, legalábbis a XIX. században, „nem egyéb, mint állandó lázadás az akadémikus rutin ellen“. A kubista, absztrakt, szuprematista stb. festőknek meggyőződésük, hogy „az Akadémiák egyetlen kínzókamrája sem áll ellent a jövőnd rohamának“. Íme, egy jelképes értékű vallomás: „Boldog vagyok, hogy kiszabadultam az akadémizmus inkvizíciós kínzókamráiból.“ Ugyanígy reagál Picasso, Ensor stb. Ez az avantgarde összes negatív esztétikai tendenciáinak találkozási pontja.

Természetesen a dadaisták és a szürrealisták is ezt a nézetet osztják: „Közismert dolog: dadaisták már csak a Francia Akadémián találhatóak.“ A hagyományos bölcsesség eme tiszteletreméltó tartópillérének kigúnyolása kötelező, már-már szertartásos gesztus. „A szürrealizmus egy bizonyos akadémizmus ellen lázadt.“ Ezt a tagadhatatlan fegyvertényt Aragon is elismeri, azután is, hogy már szakított a szürrealizmussal. A közép- és délkelet-európai avantgarde mozgalmak ugyanazon a híron pendülnek: Csehszlovákiában (1930) „a világakadémizmus és a szegénység felszámolását“ követelik, a románoknak meggyőződésük (1924), hogy az olyan modern művészek, mint Victor Brauner, „sosem fogják felölni az Akadémia talárját“. A román avantgarde fő törekvése ez idő szerint „a hagyományos költészet látásmódjából való kiszabadulás“ volt. A közös nyelvhasználat ténylegesen európai.

Az akadémizmus elleni hadjárat ideológiai és politikai implikációi felfedik a „hivatalos“ és a „polgári“ értékek közötti szoros kapcsolatot. Az avantgarde nem késlekedik a nagyhangú támadással. A polgári művészet azonosává válik az akadémikus művészettel. A régi rend elleni felkelés egyetlen csapással teríti le mindkettőt. Kiátkoztatik minden, ami „régí“, hogy helyet adhasson annak, ami

„új“. A kérdést nagyon világosan fogalmazza meg egy orosz futurista szöveg (Oszip Brik: *A Kommun művészete*, 1918. 1.): „A munkások torkig vannak azzal, hogy örökké ugyanazokat a polgári szellemben fogant árukat gyártsák. Újat akarnak, a magukét.“ Itt jegyezzük meg, hogy a „polgár“ flaubert-i konnotációja újra a maga teljes tisztaságában jelenik meg. A dadaisták is kijelentik, hogy „olyan fegyvert kovácsoltak, amelyben jelen van a polgári — és amely válaszvonalat húz közénk és a banalitás közé (még bennünk is)“. „Polgár“ annyi, mint „elhasznált“, „haszontalan“. Más — ezúttal szürrealista — szövegek a polgárságot mint társadalmi osztályt mutatják be, annak, ami: a hagyomány és a klasszicizmus védőbástyájának. Ebből nyilvánvalóan következik, hogy „a polgárság klasszikusai nem a mi klasszikusaink“. Egyenes következménye ez a magatartás annak a ténynek, hogy „mi vagyunk a kivétel a művészi vagy az erkölcsi szabály alól“ (André Breton). A forrongó lázadás szőröstül-bőröstül mindent elvet: „A jelenlegi társadalomban minden ellenünk van: hogy megalázzon, hogy megkössön, leláncoljon, visszafordítson bennünket. De mi tudjuk, hogy ez azért van, mert mi vagyunk a polgárság lerombolói, megsemmisítői mindannak, ami a polgárnak szép és jó.“ Ez a lázadó közérzet az avantgarde-ot mozgósító alapvető ideológiai tendenciára vezethető vissza. Elégedjünk meg egyelőre itt annyival, hogy a forradalom—avantgarde viszony szigorú elemzésének eredménye esztétikai síkon: 1. vagy az új, a polgárság irodalmi hagyományával ellentétes formák felfedezése és elismerése — ezt vallják a harmincas években a marxisták (*Határozat a forradalmi irodalmi mozgalmakról és a nemzetközi proletármozgalmakról* — Forradalmi írók nemzetközi kongresszusa — Harkov), és elvben a szürrealisták is elfogadják bármikor; 2. vagy legalábbis „a hagyományos és elit művészetekkel való szakítás“ problémájának felvetése, „azzal a céllal, hogy a művészi alkotásokban újra felfedezzük az azonnal közérthető kifejezőmódokat“. A formák behelyettesítése egyrészt, szakítás a régi formákkal másrészt. E két szorosan és kölcsönösen összefüggő kifejezés tartalmazza az egész hivatalos, azaz polgári művészet ellen folytatott vitát.

Simonyi István fordítása



Simon Sándor rajza