

Az irodalmi „avantgarde” mai megítéléséhez

SZABOLCSI MIKLÓS

1995-öt írunk, és sok korábbi megállapításunkat, csoportosításunkat újra kell gondolnunk. Már csak a múló idő miatt is. Írtam néhány tanulmányt az avantgarde-ről; hogy állok korábbi tudásommal?

1. 1967-ben Belgrádban tartottuk az AILC Kongresszusát. A főelőadások témája egyes irodalmi irányzatok összehasonlító irodalomtörténeti szempontú bemutatása volt; s ennek során kíséreltem meg én az *avantgarde* mint komplex történeti irányzat jellemzését; kíséreltem újdonsága talán az volt, hogy igyekeztem kelet-közép-európai jelenségeket nyugat-európaiakkal egységben tárgyalni – és egy bizonyos szociológiai magyarázatát adni a jelenségsorozatnak.

Persze az irodalmi avantgarde újraértékelése és feldolgozása akkor már – a nyugat-európai tudomány legalábbis egy részében – javában folyt. Olyan alpművekre utalok csak, mint Guillermo della Torre *Historia de la vanguardia*-ja, ez a személyes emlékekkel teli, enciklopédikus sűrűségű alpmű, a korán elhunyt Renato Poggioli *The Theory of Avantgarde*-ja – vagy népszerűsítőbb módon – Mario de Micheli magyarul is megjelent avantgarde-története.

Az 1967 utáni években meg, nem függetlenül az előzőektől, de jelentős újdonságokat hoztak: a cseh irodalomtudomány, elsősorban Zdenek Mathauser munkásságával, a román Adrian Marino tanulmányaival, a magyar, az akkor fiatal Bojtár Endre

műveivel, de mindenekelőtt Aleksandar Flakernek a horváth, s főleg az orosz irodalmi avantgarde-ot tárgyaló műveivel. Ennek a hullámnak mintegy végpontja volt Peter Bürger *Theorie der Avantgarde*-ja és az enciklopédikus összefoglalás: a Jean Weisgerber szerkesztette *Les avant-gardes littéraires* két kötete az AILC *Histoire des littératures de langues européennes* sorozatában. Nem sorolom fel a sok, egyes részjelenségeket tárgyaló művet, számuk könyvtárnnyira rüg. Meg kell azonban jegyezni, hogy az angolszász irodalomkritikában voltaképpen ez évtizedekben sem terjedt el általánosságban az *avantgarde* mint irányzatjelölő; mint korszak-meghatározó maradt a „modern age” megjelölés.

2. Ha mai szemmel tekintek vissza akkori, a hatvanas évek eleji itthoni törekvéseinkre, világosan kitetszik, hogy az avantgarde kutatása, értékelése Kelet-Közép-Európában egyúttal valami *elleni* fellépés volt – gyakran sokunknál korábbi saját felfogásunkkal *szemben* kellett meghatározni álláspontunkat. Így az irodalomban, közízlésben uralkodó konzervatív populista ízlésirány – s az ezzel rokon, illetőleg erre épülő merev realista kánont követő „szocialista realizmus” ellen – eleinte éppen egy korszerűbb, frissebb szocialista irodalom érdekében. A magyar irodalmi köztudatban, kritikában, ízlésben a „hagyományos”-nak tekintett realista vonulatnak szinte egyeduralma volt, a „formabontó” – tehát avantgarde – áramlatokat a népi írók csoportja és voltaképpen a Nyugat harmadik nemzedéke is „zárójelbe tette” – az 1930-as fordulat óta evidenciának számított, hogy az izmusok korának vége. Csak Kassák és szűkebb köre vívta magányos harcát.

Ezen a képen – amelyet magam is segítettem kialakítani körülbelül 1960-ig írott írásaiban – Bori Imre avantgarde-ot felfedező, leíró, ismertető működése hozott változást. Fellépését eleinte bizalmatlanul, éles kritikával kísértük, felismerései csak lassan nyertek polgárjogot. Jelentős volt az avantgarde értékelése terén a párizsi *Magyar Műhely* tevékenysége is.

Egy másik szempontból: az avantgarde felfedezése, értékelése a Lukács György-i esztétikával, irodalom-felfogással szembeni vitát is jelentett. E téren viszont Illés László volt az úttörő; a *Régi*

viták az avantgardról című tanulmánya elsőnek, már 1962-ben elevenítette fel a németországi és szovjetunióbeli vitákat – természetesen ő is egy teljesebb, gazdagabb, sokszínűbb szocialista irodalom érdekében szállt szembe a szűkítő „nagyrealizmus” elmélettel.

És végül: a magyar baloldali gondolkodásban és ízlésvilágban élt egy hagyomány s ezt – most már bővebb kifejtés nélkül említtem – József Attila nevével és művével lehet összegezni. A vele való foglalkozás, a rokonjelenségek kutatása nélkülözhetetlenné tette a szembenézést az addig lebecsült avantgarde áramlatok létevel. És ha ezeket ekkor még főleg egy későbbi szintézis alkotóelemeinek tekintettük csak, reális megítélésük már 1957–58-tól érezhető volt.

Megjegyzem, e kísérletek az avantgarde újjáértékelésére érintették Kassák Lajos személyét és művét, de az ő tevékenysége számunkra más, közvetlenebb politikai problémákat vetett fel, és ezért nem tudtunk róla sokáig igazán adekvát képet alkotni.

Az avantgarde tudományos értékelése más országokban más változatokban került előtérbe; a cseheknél és kisebb mértékben a szlovákoknál például mint az igazi hagyományuk folytonosságának elismertetése, az NDK-ban még bonyolultabban: mint küzdelem egy „balosabb”, kevésbé szabályos szocialista irodalomért, és mint a szovjet tudományosság merev kategóriái oldásának vágya. És persze mindenütt egy-egy alkotó, Nezval vagy Brecht méltó helyének kijelölése.

Az avantgarde értékelése Nyugat-Európában megint másfajta indítékokra vezethető vissza. Az egyik kétségkívül: a hitlerizmus által megszakított folytonosság helyreállításának igénye – az „Entartete Kunst” visszavonása – ezért is volt olyan erős a „Das expressionistische Jahrzehnt” kultusza a volt NSZK-ban, vagy a szürrealizmus újraszerveződése Franciaországban. De lehetetlen nem észrevenni, hogy ez a kutatás 1968 előkészítése is volt, közvetett vagy közvetlen módon. Az avantgarde tudományos feldolgozása így ment át gyakran a neoavantgarde előkészítésébe, vagy/és az avantgarde gyakorlati megvalósításába.

3. Ma azonban másképp tekint kutatás és közgondolkodás az első, a „klasszikus” avantgarde-ra.

Egyrészt: az avantgarde a „posztmodern” gondolkodás fényében avultnak látszik, egyike a lejárt, érvényüket veszített „nagy diszkurzusoknak”. Olyan diszkurzus, amely tele van ideológiai célképzetekkel, az Új Ember, vagy Új Társadalom megteremtésének vágyával – tehát tagadva és lázadva ellene, de mégiscsak a „XIX. század” folytatója.

És másrészt: egyre több olyan vélemény jelent meg, amely – ezen túlmenően – az avantgarde-ot a totalitarizmus, sőt egyenesen a sztálinizmus, vagy a német náciizmus közvetlen előkészítőjének tartja – hivatkozva ennek voluntarizmusára, nagyotmondó erőlködésére, Tömeg-kultuszára. Nagy erővel egy film foglalja össze ezt a dühös értékelést: P. P. Pasolini *Salòja*, amely persze a századvégi esztéta modernizmusról is úgy tartja, hogy az belefutott a kéjes terrorba, az értelmiség-inspirálta rémuralomba.

De tudományosabb értekezések állítják ugyanezt az orosz avantgarde-ról – Tatlinról és El Lissitzkyről –, és a Szovjetunióban 1934-ben nem szakítást, hanem folytonosságot észlelnek. Hadd utaljak (Illés László információja alapján) például Peter Ulrich Hein *Die Brücke ins Geisterreich – Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus* (1922) című könyvére, vagy Boris Groys *Gesamtkunstwerk Stalinjára* (1988). Nálunk Héteyni Zsuzsa egy előadásában képviselt hasonló nézeteket. Rámutatnak ezek a munkák: az avantgarde (például az expresszionizmus) számtalan gondolatát, elméletét használta fel, építette be egyik vagy másik totalitáriánus ideológia, hogy aztán hirdetői egy részét kiteszítsa vagy megölje. (Mindez már Thomas Mann *Doktor Faustus*ából ismerős.) S mindebből azt a következtetést vonják le, hogy az avantgarde közvetlen előkészítője volt e rendszereknek.

Avantgarde és totális rendszerek bonyolult problémájára sok adalékkal szolgált az a kiállítás, amelyet 1994 elején rendeztek Bécsben *Kunst und Diktatur* címmel, és amelynek katalógusaképpen két gazdag kötet tanulmány jelent meg az osztrák, a német, az olasz és a francia totális rendszerek és művészet viszonyáról.

Ez az adatgyűjtemény több ponton érinti az avantgarde és az említett rendszerek viszonyát. Általánosságban a kép megerősíti eddigi tudásunkat: mindezek a rendszerek uralomra jutásuk után egy ideig túrték az avantgarde művészetét, de utóbb – a közízlés nevében, a nép nevében, hatalmi eszközként – egy konzervatív „nemzeti”-nek tartott, hagyományokra támaszkodó, „egészséges”, közérthető és monumentális művészetet erőltettek. Az ismert, hogy az olasz futuristák – s személyesen Marinetti – csatlakoztak a faszizmushoz, Marinetti második volt Mussolini első választási listáján, és az is többször megírt tény, hogy a nem avantgarde, jellegzetesen századvégi esztéticista d’Annunzio is, Fiume elfoglalásával, jelszavakban, jelképekben és emberekben is szinte megelőlegezte a fasiszta ideológiát.

A kép valójában véleményem szerint azért árnyaltabb. Egyrészt: igaz, hogy az avantgarde egyes alkotói, kezdeményezői, szinte önkéntelenül, akaratuk ellenére eszközöket kovácsoltak a totális diktatúra számára – a náci felvonulások például Fritz Lang filmjeit vették példának (ez a „Nietzsche-szindróma”); és voltaképpen ilyen a Tatlin-kérdés is. De másrészt: az avantgarde egésze szemben állt a totalitáriánus rendszerekkel – inkább a szabad, anarchikus, autentikus művészlétre vágyott. És ezt a belső függetlenséget, lázadást érezték meg – és sújtották elhallgattatással, kiátkozással – a nem-avantgarde irányba tartozók és politikai rendszerek. Bonyolultabb a helyzet az építészet esetében. Egyrészt az építész rá van szorulva megrendelésre – a hataloméra, az abszolút hataloméra is –, és az építészet egyes, avantgardeban kialakult eszményeit, sőt eszköztárát eleinte úgy látta, fel lehet használni, azaz sikerül megvalósítani az avantgarde elveit. Ez volt a helyzet a szovjet korszak elején, egészen addig, amíg a konzervatív neo-„empire” át nem vette az uralmat, és ez volt csaknem végig Olaszországban is, ahol a „racionalista” építészek kaptak vezetőszerepet; és ahol az EUR-stílus a futuristákra, kubistákra, Chiricóra is támaszkodott.

4. Hogyan látom ma az avantgarde kérdést? Mindenesetre: az avantgarde-ot nem lehet kihúzni, nem lehet kihagyni a századelső irodalom- és művészettörténetéből.

Az avantgarde és modernizmus–modernség–modern fogalmak, terminusok viszonyát egész sor cikk, tanulmány tárgyalja. (Utoljára lásd Walter Gobbers: *Modernnité et Avant-Garde* [Neohelicon XX. 1. (1994) 167–188].) Voltaképpen két külön fogalomrendszer tagjai: a modern/posztmodern dichotómia nem fedi az avantgarde/nem avantgarde dichotómiát; az egyik egy teljes hosszú időszak sokféle jelenségét néhány (sokszor változó) kritérium alapján jelölő megnevezés, a másik egy időben és térben is korlátozott, művészetszociológiai jellegű eseménysor és ehhez kapcsolódó művek megjelenése. (Arról már nem is szólok most és itt, hogy a modernizmus–modern–modernség-féle terminusoknak hányféle az értelmezésük, milyen érték-képzetek tapadhatnak hozzájuk s főleg milyen lazává vált használatuk.)

Ezt előrebocsátva:

a) Az egyik megoldás: az avantgarde-ot egy másik síkon, más módszerrel tárgyalni – mégpedig mint pusztán irodalomszociológiai jelenséget –, a csoport-képzés, az együttes fellépés – a manifesztum és programírás fenomenjeit vizsgálva –, a polgárpukkasztás, a gesztusok, a magatartás gyakran anekdotikus történetéről szólni. Ennek a záró-tételnek, tehát egy másik szempontrendszerre való utalásnak nem is lenne akadálya, csak éppen a könyvek, művek, amelyek az avantgarde mozgalmak résztvevőitől születtek, értékelésre, elemzésre várnak.

b) És éppen itt jelentkezik egy másik probléma. Ma úgy látszik: a XX. század első évtizedében az igazi művészi *újdonságot* – és relatíve maradandó értéket – nem elsősorban az expresszionista líra és dráma, a futurista vers, a dadaista gesztus jelentik, hanem például a *Matia Pascal két élete* (1904!), az *Alcools*, a Kafka-művek, vagy az *Ulysses*, az 1910-es *Malte Laurids Brigge*, Jorgosz Szeferisz versei, sőt a *Buddenbrooks* vagy nálunk a *Vér és Arany*. Az avantgarde története tehát csak velünk együtt lehetne teljes – együtt kell értékelni az egész folyamatot.

c) Ha elfogadjuk, hogy a XIX. századból a XX. századba való átlépés nagy poétikai és szemléleti újdonsága az Én relativizálása, a mindentudó költői Én detronizálása, akkor a radikális szempontváltás nem az avantgarde művekben ment végbe, ha-

nem nagyon gyakran szinte klasszikusan szabályos formákban, olykor konvencionális nyelvhasználattal. Az avantgarde – éppen ellenkezőleg – hipertrofizálta, végtelen nagyra növesztette a költői Én-t, a romantika óta kifejlődött költő-vátesz tudatot a Végtelenbe tágította, vagy ellenkezőleg, egy névtelen tömeg, vagy a G. Limmel által definiált „gépvilág” részévé tette. Mindez persze – már most megjegyzem – az avantgarde első periódusára áll. Poétikai eszközökben, kifejezési formákban, a művészet külső keretének megteremtésében radikális változást hozott, a Költői Én egysége azonban megmaradt, sőt megnőtt.

3. A Költői Én teljes átalakítását az avantgarde mozgalmak közül voltaképpen csak – és legkövetkezetesebben – a szürrealizmus hajtotta végre. A szürrealizmus és közvetlen előzménye, a dadaizmus, voltaképpen az az avantgarde irányú törekvés, amely lényegében – eredeti formájában és másodlagos hatásában is – a leghosszabb életű, amely máig él. És az európai, és az európai nyelvű (főleg afrikai néger, Karib-tengeri és latin-amerikai) irodalomban – a régi formákat, eszközöket és eljárásokat is asszimilálva – új és új formákat hozott létre. Míg a futurizmus, az expresszionizmus, és általában az 1900–1920 közötti avantgarde irányok vonzáskörében született művek nagy része mára inkább múzeumi tárggyá lett.

4. A „klasszikus” avantgarde megítélésének, értékelésének egyik aspektusa ma is: a programoktól és mozgalmaktól elválasztva, maradnak-e művek az avantgarde sodrában születettek közül? És mennyire élnek ezek, mennyire részei a mai irodalmi közbeszédnek?

Talán kevesebb mű marad meg, mint azt néhány évvel korábban gondoltuk, de – „másodlagos hatásként” – más művekbe, más áramlatokba beépült poétikai eszközként nagyon is sok. Egyszeri találkozásként szöveg és történelem között pedig olyan művek, mint *A ló meghal a madarak kirepülnek*. De nem folytatom, izgalmas feladat lesz az olvasatával – s az azóta felhalmozott tapasztalattal – újravizsgálni a klasszikus avantgarde műveit.

Más kérdés: történetileg hogyan lehet az avantgarde jelenségeket elhelyezni, illetőleg: ha lehetséges egyáltalán irodalomtört-

téneti időszakokat elkülöníteni – alkotnak-e korszakot, időszakot, meghatározó jelleget?

Többféle módon lehetne tehát a ma szempontjait is figyelembe véve az avantgarde-ot tárgyalni.

a) Ma általában egy széles, sokjelentésű modernizmus (modern) terminust használ a kritika, pontosabban egy modern/posztmodern dichotómiával jellemzi az egész időszakot 1880-tól máig. *Ezen belül* egyeseknél az avantgarde mozgalmak, felületi jelenségek epizodikus eseményként nyertek tárgyalást (itt jelezniük kell, hogy a képzőművészetek történetében az avantgarde-nak ez a mellékessé tétele nem működik). Másoknál az árnyaltabb megközelítés jelentkezik: a modernségen belül egy esztéta-modernség és egy avantgarde-modernség vonulatról szólnak. (Nálunk Király István Ady-monográfiájában fejt ki ezt az elképzelést – azóta ennek számtalan változata él; többek között az AILC készülő modernség-kötetének is ez az alapelképzelése.)

b) Azt a beosztást is lehetne követni, amellyel magam próbálkoztam (utoljára a *Világirodalom a XX. században* című kísérletemben). Eszerint egy-egy késő realizmus, késő szimbolizmus, egy avantgarde, egy szintetikus neorealizmus, neoklasszicista és neo-avantgarde korszakról lehetne beszélni.

Az a) és b) koncepciónak közös sajátja, hogy kronológiailag az avantgarde-dal vagy avantgarde modernséggel jelzett korszakot 1900–1930 közé helyezi.

c) Felvetem, nem lenne-e az a helyes, ha korszak-meghatározónak a tág értelemben vett *szürrealizmust* tekintenénk. A századvégi modernséget tehát nem egy, a futurista-expresszionista vonulattal jellemezhető „klasszikus” avantgarde időszak, hanem a szürrealizmus korszaka követné. (Természetesen ebbe a tágabb értelemben vett szürrealista áramlatba tartoznának a dadaizmus, sőt a terminust adó Apollinaire, s a mindenkit megelőző Marcel Duchamp is. Ez utóbbiról egyébként most jelent meg alapos nagymonográfia, Görgényi Frigyesről.)

Ez a „szürrealista korszak” tehát 1910–1940 közé lenne tehető, de természetesen nem egyedül határozza meg ez évtizedek vi-

lágirodalmának képét. Hiszen a század elején Proust és Gide, majd Joyce és Virginia Woolf, Musil és Broch, Benn és Thomas Mann jellegadó, korszakot jelző művei, a nem szürrealisták. Leginkább Valéry műve és alakja jelenti az ellenpólust.

A nagyon is laza, papucsszerűen kitágított „modernség”-en, „modern korszak”-on belül valószínűleg többszátatú, rugalmas rendszerként kell látnunk a fontos áramlatokat, irányzatokat. S ezek egyike lehetne a „szürrealizmus ideje”.