

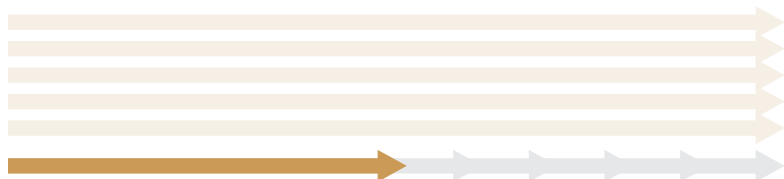


Napút-füzetek

55.

Avantgárd és hagyomány Hagyomány és avantgárd

Ekszpanzió XXII–XXIII.
Szimpózium(ok)



Az Ekszpanzió Nemzetközi Kortárs Művészeti Társulás alkotói köszönetet mondanak a szimpózium befogadó intézményeinek és munkatársainak:

Városi Könyvtár és Művelődési Ház, Nagymaros
(2010. július 31.)

Bródy Sándor Megyei és Városi Könyvtár, Eger
(2010. szeptember 28.)

Magyar Írószövetség Avantgárd Szakosztálya, Bohár András Kör, Budapest
(2011. április 20.)



A három szimpózium két előadása,

George Bataille: *Az álarc* (Bíró Dániel fordítása)
Németh Péter Mikola: *A kettősségben-lét szindrómája*

a Napút 2011/5. számában kapott helyet.

EKSZPANZIÓ – Az avantgárd új virágkora az ezredfordulón

(A kassáki összművészeti törekvések újraéledése)

III. Hagyomány és avantgárd – az Ekszpanzió vetületében (*Hamvas Béla és Kassák hagyományértelmezése*). Annak ellenére, hogy e két – monumentális életművet hátrahagyó – alkotó merőben eltérő szellemalkatú volt, hagyományértelmezésük mégis néhány ponton rokonítható egymással. Sőt, a modern művészet alap-kérdéseit illetően is vannak közös felismeréseik. Természetesen ezek a párhuzamosságok nem elsősorban a poétikai tradíció felől közelíthetők meg, hanem a művészet szellemi háttere, világképi alapjai vonatkozásában, amelyek alkotói magatartásukat (a mindenkori „status quo”-val való szembenállásukat) is meghatározták. Mindketten a lázadó és kiütkereső XX. század gyermekei voltak, Észak Géniuszának szülőttei (Kassák Érsekújvár fia /1887–1967/; Hamvas Eperjesé /1897–1968/); s bár más-más módon választak az emberi lét alapkérdéseire, szellemi tapasztalataik bizonyos vonatkozásokban mégis korrelálnak, az ezredfordulón hihetetlenül megnőtt népszerűségük (amiből életük során igen kevés jutott osztályrészükül): az újabb generációk ma már mindkettejük életművét a hagyomány szerves részének tekintik.

Hamvas Béla gazdag bölcséleti életművében a szakrális hagyomány különböző rétegei, ősi mélységei tárulnak fel. Számára az eredeti szellemi tradíció: iránytű, amely megkönnyíthetné a jelenkori problémáinkban való tájékozódást, sőt, segítséget ad/hat/na civilizációs gondjaink megoldásában is.

Guénon alapján már a harmincas évek esszéiben felvázolja a mintegy 24 000 esztendőtt magában foglaló legutóbbi „világév” ciklusait, amelyeken belül az utóbbi 6000 évről (a Bika–Kos–Halak jegyében eltelt „világhónapok” időszakáról) már írásos dokumentumokat is őriz a történelmi emlékezet. Az ún. „szent iratok” (a *Védák*, a *Tao-Te-King*, az egyiptomi papyrusok, Hermes Trismegisztoz *Tabula Smaragdínája*, a *Tibeti Halottaskönyv*, az *Upanishádok*, *Henoch apokalipszise* stb.), amelyeket a későbbiekben le is fordít és ellát jegyzetekkel, valamint az ősi hindu, iráni, perui, mexikói és a Yucatán-félszigeti maja civilizáció szellemi hagyatéka és az ókeresztény szövegek egybehangzóan a világ „szakrális” eredetéről tanúskodnak. Az i. e. VI. századig virágzó ún. *Aranykorban* a legkülönbözőbb vallásokban élő népek ugyanazon szellemi hagyomány hierarchikus („istení”) eredetét vallották, s a közösség életrendje e szerint épült fel. Az azóta tartó időszak a személyiség (*individuáció*) jegyében zajlik – már a késő görög kultúrában „minden dolgok mértéke az ember”! A közösség egésze többé nem szellemhordozó; így léte egyre inkább amorálissá válik; s ha az ember/iség/ letér a hagyomány metafizikai bázisának szilárd alapjáról, menthetetlenül elpusztul.

A Hagyomány Hamvas felfogásában: őstanítás a létről, a társadalomról, a vallásról. Amíg egy nép elfogadja „az egész Földre kiterjedő és minden emberben azonos alapállást” (Isten–ember–Föld egységét), addig virágzik; ha meg-

tagadja: válságba kerül. „A modern tévtanok, mint amilyen a fejlődés-eszme, az emberiség elképzelhetetlen romlását idézték elő” – hangsúlyozza Hamvas; s e téveszmét tartja az újkori Európa, az egész nyugati civilizáció végzetes állapota előidézőjének, a menthetetlen felbomlás forrásának (e kérdésekre vonatkozó alpművei: *A világválság*, 1937; *Láthatatlan történet*, 1943 – esszégyűjtemény; *Scientia sacra* I. 1943/44; II. 1961; *Anthologia humana* – 5000 év bölcsessége, 1946/47, szerkeszti, bevezeti s részben ő is fordítja; *Az öt Géniusz* – Magyarország szellemi földrajza, 1960; *Patmosz* I–III. 1959–1966).

(...)

Hamvas úgy véli: Magyarországon szinte mind az öt ősalakzat negatív helyzetbe került, s ez akadályozza a nemzetet abban, hogy elérje történelmi céljait. Ha a Génuszok „világos” oldala képes lenne érvényesíteni önmagát, akkor az adott helyen élő embereket a Fényösvényen vezetné, „az objektív psziché mérhetetlen erejét” sugározva rájuk. De itt épp az ellenkezőjét tapasztaljuk már évszázadok óta. „Ami itt történik, az az emberi szolidaritás megsértése, vagyis szeretetlenség; a legvégzetesebb örület, mert ebbe nemcsak az pusztul bele, aki ellen irányul, hanem az is, aki táplálja” – írja ezt 1960-ban! S mit írna, ha jelenkori politikai arénánkat látná, s az egymásra acsarkodó erők ádáz, gyilkos harcát élné meg nap mint nap?! A brahman kaszt hiánya vezetett ide – hangoztatja; de annak „helyreállítása” lehetetlen: „a művész és a tudós szellemisége a XX. században elvesztette régebbi stabilitását, s vagy a virtuózok kontárságával, vagy a szakemberek dilettantizmusával közelít a lényegi dolgokhoz” (képtelen lévén a brahman Egészben látására, éberségére). Ezért vesztette el a tudomány, a művészet is szakralitását. „A brahmani fokozat azért érhető el olyan nehezen, mert ahhoz az embernek a minimális aktivitás magatartását” kell(ene) felvennie, azaz ki kell(ene) maradnia a hatalmi-politikai érdekek harcából, s örködni kell(ene) az ellentétes erők egyensúlya fölött.

Hamvas szerint a modern kor válsága csak akkor szűnhet meg, ha az egyetemes Rendet, az *alapállást* képviselő *univerzális brahman kaszt* átveszi a szcientifikus arisztokrácia helyét. Hiszen a Hagyomány: univerzális életrend, amelynek különféle „leágazásai” testesülnek meg a különböző tájegységek szellemiségében, a *Géniusz lociban*. Ezek nem rombolhatják egymást: a lét-rontással kiengesztelődni tilos. „Bármilyen történjen is: az emberszeretet kötelező!”

Az éberség fenntartásának folyamatában Hamvas fontos szerepet tulajdonít a művészeknek. A *poéta sacer* (már a görögség óta ismert) fogalmát meg-elevenítve tekinti át az utolsó két évszázad művészeti jelenségeit. Elsősorban a Hölderlinnel kezdődő s Poe-n, Baudelaire-n, Mallarmén át St. George-ig, Valéryig ívelő lírai megújulást vizsgálja; hiszen ők voltak azok, akik a modern korról szembeszegülve az életértékeket, az emberi bensőt, a lélek és a szellem szabadságát védték az eldologiasult, létrontó Hatalmakkal szemben. A modern költő „sacer”, mert a „középpontban” („szent kör”) áll; határlény, aki az emberek közt az „istenit”, az istenek közt az „emberit” képviseli. Ellenséges, dehumanizálódott közegben őrzí a „szent tüzet”, a „népfölség” által kivetetten, megbélyegezve. Egyszerre „szent” és „átkozott”: a néppel már nem élhet harmóniában, hiszen az elvesztette szakralitását, érdekek vezérelte „tömeg”-gé változott, s elutasítja mindazokat, akik magasabb igényeket támasztanak vele szemben.

„Bűnbak”-nak tekinti a költőt társadalmon kívüli életmódja miatt, s saját magát – hétköznapiságával, tévedéseivel és vétkeivel együtt – „különb”-nek tartja nála. A „kivetett” költő erkölce az igazságkeresés s a magasabb rendű értékvállalás, ami a kiürült formák és szokásrend széttörésével jár, ezért – mint Krisztus – magára veszi a nép bűneit, hajlíthatatlanul őrzi integritását s nem alkuszik. A valódi, értékteremtő művész szemben áll az általános létrontással, a hamis értékrenddel, a gazdasági-társadalmi-politikai totalitarizmus életromboló valóságával. Őrzi magában az Egész egybelátásának képességét s az ember természeti és isteni valójának egységét. Megérintve „a világ szívét”, egyetemes tudást közvetít a Lényegről – a Teremtésről és a teremtő erők munkálkodásáról.

Éppen ezért lázadó a civilizáció kiürült, látszatértékeket védő, metafizikai középpontját veszített világával szemben. Az „Übermensch-csandalá” (Hamvas kifejezése a Szent Hagyománnyal való kapcsolatát tudatosan felszámoló modern emberre vonatkozóan) korrupt módon szervezett világa ellen szükségképpen lázadnia kell, hiszen a benne munkáló archetípus belülről feszíti: megvalósulásra tör. Tehát tudomásul veszi: csakis *outsider*ként teljesítheti ki önmagát és művészetét. Végigküzdi az életét. Ezt tette, teszi minden jelentős avantgárd művész. A hamis struktúrákat lerombolja, az örökölt kultúrát „szétszedi”, hogy elemeiből őseredeti újat teremtsen (mind a tartalmi, mind a poétikai formációk tekintetében). Felismeri, hogy nincs más útja, mint hajlíthatatlannak maradni, ha a számára leglényegesebb dolgokat nem akarja/tudja feladni. Ezért a „poéta sacer” körébe tartozik az avantgárd művész is. Ha nem képes a közemberi világ hatalmas ellenállásával megküzdeni, nem sikerül azzal szemben önmagát kiteljesíteni: öngyilkos lesz, megalkuszik vagy elzúllik: Ezt fejezi ki Kassák már 1921-ben: „A költő vagy épít magának valamit amiben kedve telik / vagy bátran elmehet szivarvégszedőnek / Vagy – vagy” (*A ló meghal a madarak kirepülnek*).
(...)

Hamvas és Kassák társadalmi magatartására bizonyos értelemben egyaránt az „outsider” mivolt jellemző, ugyanakkor szellemi arculatuk természetesen élesen eltér egymástól. Bár mindketten a Felvidékről származtak, később más-más Génusz szellemhatása alá kerültek; így életútjuk, művészetszemléletük is csak egy-egy kivételes pillanatban találkozott (ilyen pillanat 1946/47, amikor Kassák – az Alkotás című művészeti folyóirat szerkesztőjeként – a Hamvas által is figyelemmel kísért Szentendrei Iskola alkotóinak fórumot biztosít). Alap-magatartásukat viszont mégis meghatározta a Felvidék lokális Génusza, amely a XX. sz. elején bizonyos értelemben még *precivilizációs* viszonyok között őrizte eredeti szellemét. Az emberek egymás iránti nyitottsága, segítőkész összetartása, az Északi Génuszra jellemző bensőséges szolidaritás itt még eleven hatóerőként működött; a *sensus communis* az itt élő nép társadalmi felelősségtudatát erősítette. A kuruckor életérzése, a szegénylegény-mentalitás örökre szólóan meghatározta, meghatározza e táj szülőtteinek arculatát, alap-magatartását.

Hamvas bölcselői látásmódjára, kultúrafelfogására azonban mégis Dél Génusza hatott intenzívebben. Nem volt véletlen a pécsi szellemi körrel való szoros kapcsolata, együttműködése Várkonyi Nándorral, Fülep Lajossal s Kerényi Károllyal, akivel 1935/36-ban megalakítja a Sziget Köröt – alámerülnek az ősi kultúrák, a szakrális szellemi hagyomány tanulmányozásába. Dél mediterrán szellemisége és a Philia barátságos érzülete jótékonyan „gyógyítja”

a civilizáció ejtette sebeket; s a táj „familiáris” életmódja, oldottabb, virágzó kultúrája, a görögös derű mindent beragyogó fénye, a mindennapi életet is átható kozmikus harmónia szinte az „aranykori” életérzést idézi fel számukra. Itt egyéniség és közösség meghitt szimbiózisban él egymással, az életrend szinte „zenei”, szellemmel átítatott; a Természet – már-már panteista módon – az „istenség” lehetését sugározza. Nem véletlen, hogy Hamvas a későbbiekben – 1948-as „száműzetése” (Pestről való kitiltása) idején – a Dél szellemiségével átítatott Szentendrét tartja valódi otthonának, s sógora kertjében munkálkodva lelke békével és harmóniával telítődik. Amíg innen is ki nem tiltják. De inotai, majd tiszapalkonyai „raktároskodása” – rabsága – éveiben sem veszti el alkotókedvét: az utókorra hagyja az Aranykor álmát.



Kassáknak természetesen nincs a Hamvaséhoz fogható bölcséleti rendszere, sem az ősi világkultúrában való mélyebb jártassága. Ő elsősorban a *kortárs* művészetben tájékozódott; de rendkívüli érzékenysége, gondolkodásának eredetisége (mondhatnánk: primer ösztönössége) felér a „vidya” képességével. Első (aktivista) korszakában (1915–19) még a rombolást helyezte előtérbe, mert idegennek érezte magától a látszatkapcsolatokat, a hamis, torz társadalmi struktúrákat, a „maszkok” őszintétlen karneválját – le akarta rombolni mindezt. Lázadt a háború, a pénz uralta valóság, az embert megalázó viszonyok ellen. De már 1919-ben felismerte – épp a művészet autonómiájának kérdésében Kun Bélával folytatott vitája során –, hogy a diktatúra nemhogy nem vezet egy igazságos(abb) társadalmi berendezkedéshez, hanem még további vérengzés, számtalan igazságtalanság forrása. A fő kérdés mindig: ki kít győz le, ki kít pusztít el, ki marad felül? A bécsi emigrációban (1920–26) tehát Kassák már nem a rombolás, hanem az *építés*, a *rend* fogalmát állítja előtérbe („Mondd ki a Rendet, ami benned van!”). Itt természetesen egyfajta szellemi rendről (és nem gazdasági-politikai „rendtevésről”) van szó: a szellemi hierarchia helyreállításáról: „Ássátok fel magatokban a szellem halhatatlanságát!” A fennmaradáshoz, a továbbküzdéshez erőt elsősorban a lélek mélyrétegeiben talál. A családi összetartozás (édesanyja, a „Mutterka”, három lánytestvére és élettársa, Simon Jolán) segítette már Budapesten művészetének kibontakoztatásában, a folyóirat-szervezésben (önéletrajzi regénye, az *Egy ember élete* tanúsága szerint). Bécsben pedig testvéreivel, sógoraival s Jolánnal együtt szinte emberfölötti erőfeszítéssel, minden anyagi forrás nélkül újraindítja a MÁ-t, felveszi a kapcsolatot a korszak legjelentősebb avantgárd művészeivel (az orosz és holland konstruktivistákkal, a német és francia dadaistákkal, szürrealistákkal, az absztrakt festészet legnagyobbjaival), akik folyamatosan anyagot adnak a MÁ-nak, s fórumot biztosítanak a Kassák-kör kiemelkedő tagjainak az európai avantgárd folyóiratokban.

„Merítetek a kutakból melyeket szívetek rejtekén őriztek (...) tőlem hozzatok és töletek hozzám röpkölnék el a fénysugarak” – biztatja társait-barátait Észak Génuszának fia; mert mindennél fontosabb erőforrásnak a szeretetet, az egymást segítő szolidaritást tartja („Az ember szíve alatt hőforrások vannak elrejtve”). A *hagyomány* az ő szemében a természetes, természeti étellel, a közösségi háttérrel való egylényegűség (alapszövetében, természeti valójában minden ember azonos gyökérezetű! – azaz: „Isten előtt mindannyian egyenlők

vagyunk”). Mint Anteusz, megérinti a Földet, amelyből vétetett, s a Természetből merített életenergia segíti a kudarcok elviselésében, feldolgozásában, a szellemi-lelki megújulásban. „Muzsikák és fényességek” veszik körül, „források énekét” hallgatja, a fény, a „napdarazsak”, „üvegtorkú madarak”, fák és virágok szavára figyel, s máris egy másik létdimenzióba emelkedik: „Üvegből vagyunk s lassan színültig telünk fénnel”. Újjászervezett MA-körével nemcsak a bécsi Konzertshausban tart költői esteket, hanem rendszeresen átjár szülőföldjére, Galánta–Pozsony–Érsekújvár körzetébe (Magyarországról ki van tiltva!), ahol Simon Jolán varázslatos „üveghangján” szavalja a bizarr-furcsa, mégis „érthető”, mert a természeti-emberi megújulásról („feltámadás”-ról) szóló költeményeket. „Hitek és emelkedések áradnak belőlem / halleluja halleluja”. A primer, természetes életben megmerítkezve-megfrissülve, Kassák mint erős tölgy, ágait növeszti, s levelei újra kihajtanak: „madarak lenyelték a hangot a fák azonban tovább énekelnek” (számozott versek, prózaversek, 1920–23).

Amit egy filozófus elméleti munkák sorában mond el, azt a költő mintegy ösztönösen kifejti, sugallja-sugározza műveiben. Bár nem mitológiai összefüggésrendszerben gondolkodik, Kassák intuitíve mégis megsejti-felismeri az univerzális szellemi hagyomány életrendező, életépítő szerepét. Mivel ő még a szakrális tradíciót ismerő-őrző vidéki közegben nőtt fel, ha lázadt is ellene, alapértékeit magába szívta. Nem véletlen tehát, hogy a „krisztusi kor” múltán, új életre „feltámadva”, egyre inkább a „szellemi rend” poétikai felmutatásának lehetőségei foglalkoztatják. Kollázsai, képarchitektúrái a húszas években ezt a rend(ezettsé)get sugározzák. Geometrikus alapformákból konstruált „építményei” (körök, három- és négyszögek, trapéz-alakzatok, pontok és egyenesek viszonyhálózata) a statikus nehézkedés és a dinamizmus erőegyensúlyát, a káoszról épített Rend képzetét keltik. A szigorúan behatárolt forma-keretek között az egymásba épülő elemek játéka azt sugallja: az alkotó számára az egyetlen lehetőség a nehézkedési erő legyőzése, a fölfelé növekedés. A MA 1921. márc.-i számának címlapján látható kompozíció egy házszerű alakzat (a menedék, védettség ősi alapszimbóluma!), amely fölé a Nap – a kozmikus Teljességet jelző kör – mint fényforrás emelkedik.

Képarchitektúra-albuma (1921) s benne elméleti fejtegetése a képarchitektúra szellemi rendjéről azt bizonyítja, hogy Kassák tudatosan fordult az egyiptomi és ókeresztény művészet absztrakt formái felé, mert bennük a világ lényegi szerkezetét ismerte fel. „A művészet: világszemlélet – hangsúlyozza. – Egyedül a teremtés az élet, az élet pedig a világszemlélet materializálódása.” A képarchitektúra „szigorú belső törvények szerint élő alkotás” – az új Rend szintézise; „abszolút kép: akárhol bele lehet lépni, és minden pontján az egészet fölérezhetjük”. A geometrikus idomok, a spektrum tiszta színei azok az alapformák, amelyekben a fizikai és a szellemi világ végső igazságai leszűrődnek. Körner Éva így értékeli Kassák konstruktivista alkotásait: „Az ősi kincshez nyúl vissza Kassák, a valóság metafizikai dimenzióit leképező arche-formákhoz; a tökéletes szellemi Tisztaság alapjáról próbálja rendezni a káoszt. A képarchitektúrát ‘szellemi társ’-nak tartja: ‘maga a kezdet és a vég’, ‘egy teljesebb élet’ szimbóluma, amely ‘végsőkig egyszerűsített formarendszere’ által segít bennünket abban, hogy kristálytisza világossággal tekinthessük át az élet dolgait, s az empirikus valóság ‘tisztátalanságával’ szembeszegezzük a lényegi Rendet – a metafizikai síkon átélt harmóniát” (in: Bori-Körner: *Kassák irodalma és festészete*, 1967, 182–185.).

Kassákban *Észak* és *Nyugat* Génusza kerül szintézisbe egymással. Alkotásai (különösen lírája) a Felvidék lelkiségét éppúgy sugározzák, mint ahogy kép-konstrukcióinak formafegyelme a szellemi tradíció Rendjét; művészszerző tevékenysége pedig a Nyugat kultúrateremtő szemléletét, s bizonyosfajta „prosperitás”-igényét. A szellemi tartalmakat szinte anyagszerűvé akarja tenni: megfogható, látható (vizuálisan is tapasztalható) formát ad nekik, így áttételesen a XX. század második felében teret hódító *konceptualizmus* előfutárának is tekinthető. A hagyomány és újítás nála egységben van (nemcsak formai értelemben, hanem szellemiségében is). A tradíció több évezredes áramkörébe bekapcsolva ma már egyáltalán nem érezzük „idegen test”-nek művészeti életünkben az ő alkotásait (amint azt sokan s sokáig állították róla).

Költői képeit a természetből meríti – ugyanakkor elvont képzetekkel, modern civilizációs elemekkel ötvözi azokat. A szent Logosz erejével tölti fel az ismert fogalmakat, ad nekik új jelentést; s a „tiszta forrás”-ból, a civilizáció alatti népi kultúrából kiemelt, emlékrögökké szublimált motívumokkal vegyítve jellegzetes, egyedi, absztrakt költeményépületekké formálja őket (sokáig, sokan értetleneknek, sőt „értelmetleneknek” tartották számozott verseit). Így a kettős életszemlélet/értékrend (ósi és modern) természetes, mindennapi életminőségig forr össze bennük. Kassák pontosan érzékeli a benne munkáló kettős archetípus erejét és ösztönző hatását; tudja, mit akar, s bármennyire is támadják, ő „hajlíthatatlanul” járja a maga útját. Ezért legyőzhetetlen („a magam törvénye szerint” életelvét soha, senki és semmi kedvéért nem adja fel). Ösztönösen érzi, hogy „a bölcs öregek” az aranykori tudást és tapasztalatot őrzik s adják tovább: erről az útról nem szabad letérni, mert akkor „árokba” hullunk. „A dolgok belénk fogódznak gyökereikkel amit az öregek kimondanak az kővé válik a gyerekek emlékezetében. /.../ A törvények így kerülnek vissza a napfény alá / a tisztaság medrében terek nevetést hullámanak”. A költő, aki a „mélységeket” megjárta, megismerte „az alvilág” titkait, már-már orpheuszi hatalommal rendelkezik: „én vagyok a fűzfasíp és a mezítelen állatszeldítő is én vagyok / csak akarnom kellene és árnyékkal letakarhatnám a világot”. Ő az tehát, aki szellemi tisztánlátásával irányt tud mutatni a labirintusban tévelygő embereknek.

Kulcsfogalma, a *kollektív individuum*, épp abból a szellemi tapasztalásból alakult ki, hogy a személyiség kiteljesítése, az individuális építkezés csakis a közösségi háttérrel való szerves azonosulás, együttműködés alapján lehetséges. A művész a kollektív psziché kifejezője, aki szellemi hidat épít ember és ember között. Egész létével „szolgálja”, emeli és értékesebbé teszi nemcsak közvetlen környezetét, hanem a tágabb közösséget (nép, nemzet, emberiség), amelyhez éppúgy tartozik, mint közeli övéihez. A művészetre kezdettől fogva úgy tekint, mint olyan teremtő erőre, amely egy magasabb szintű létezés távlatait nyitja meg alkotója és befogadója előtt, hiszen benne a közös emberi, egy nép lelkisége fejeződik ki. Mint Bartók zenéjében. Nem véletlen, hogy Kassák már a MA 1917/18-as számaiban közölt Bartók-kottákat, s akkor is, később is, több verset írt róla, hozzá (*Karmester esti világításban*, *Napraköszöntés*, *A mérleg serpenyője*, *Bartók Béla* stb.) A MA budapesti, majd bécsi matinéin rendszeresen szerepeltek Bartók-darabok (*Allegro barbaro*, *Medvetánc*, *Este a székeleyknél*, *Vázlatok* stb.). Szellemi rokonának tartotta Bartókot, aki maga is sokra becsülte Kassák művészi törekvéseit (lásd: Csaplár Ferenc: *Kassák Lajos Bartók-verse*, 1981).

Kassák számára tehát a hagyomány egyfajta „öröklött”, a génjeiben magával hozott, már-már ösztönös szellemi tudás, nem pedig átveendő formakészlet. A „hely szelleme”, a szülőföld élet- és szokásrendje, a népben megtestesülő *sensus communis* formálja ifjúkorában életségét. 1909-es európai „vándorútja” pedig gondolkodásmódját, intellektuális és művészi arculatát alakítja; Nyugat Gényuszának szellemével tölti fel. E kétféle hatást magába szíva, személyisége eleve kollektív tudattartalmakkal telítődik; s érzékelve szűkebb hazája, a Felvidék, sőt bizonyos értelemben még Pest fojtogató „elmaradottságát” is az urbánus Nyugathoz képest, érthető, hogy Nyugat-Európa szociális, kulturális dinamikáját szerette volna Magyarországra is „átültetni” (ebben tekintette Adyt „előfutárának”). A város (Pest, Bécs, majd 1926-tól ismét Pest) „kultiváltsága”, közösségi, ugyanakkor mégis individuális életrendje lehetővé tette számára, hogy „kollektív” célokért küzdve kibontakoztathassa személyes képességeit. Hamvas szerint „csak a Nyugati Gényusz” áraszt olyan szellemiséget, amely „a kulturált, jól szervezett, demokratikus közösségi társadalomnak kedvez”. Az egyre bővülő, mélyülő műveltségéből fakad a prosperitás gondolata; s miután Nyugaton a gazdaság egyre intenzívebben fejlődik, az individuum egyre inkább kiteljesedhet. Így ott megközelítőleg hasonló anyagi színvonalon élhetnek az emberek, műveltségi szintjük-től, pozíciójuktól, a társadalmi struktúrában elfoglalt helyüktől szinte függetlenül. Kassáknak – főként fiatalabb korában – ez mérhetetlenül imponált; jórészt erre az ideálképre alapozta a demokratikus társadalomról kialakított eszményeit. Később azonban felismerte, hogy ez a közép-európai viszonyok között irreális ábrándkép. Ugyanakkor nem volt „Nyugat-imádó”. Hamvas Bélához hasonlóan ő is megértette: mivel a racionális Nyugat számára elsődleges a civilizációs fejlettség, az életet ott egyre inkább eluralja a „kultiváltság”; ami viszont fokozatosan elapasztja a teremtő szellemiséget. Nem vágyott Nyugaton élni, csak ifjúkori barátait, az avantgárd „nagy öregjeit” szerette volna viszontlátani még egyszer; de a pártállami kultúrpolitikusok még abban is megakadályozták, hogy 1961-ben az ő tiszteletére Párizsban rendezett konstruktivista kiállításon részt vegyen.

Hamvas a Nyugati Gényusz életrendjét a Wilhelm Meister-i modellben (Goethe) látja kiteljesedni, amely a „közösség-szövevényt” a társulás ösztönére alapozza („csak a közösségi életrendben van arra lehetőség, hogy az élet színvonalát felemeljék”). Ennek az eszménynek legmagasabb szintű megtestesítőjét Széchenyiben látja, aki szellemi erejét, vagyonát és egész életét a közösség szolgálatába állította, „hogy a nyugati polgárosultságba az egész magyarságot beolvassza”. „A békés Wilhelm Meister-eszmény, aki a közösségnek magát tudatosan alárendeli.” Csakhogy a magyarság másik négy lokális Gényusza – hangsúlyozza Hamvas – nem akarta/tudta magát alárendelni ennek az eszménynek. „Mindennek csak Nyugaton van értelme!” Talán ezt ismerte fel Kassák is – aki ifjúkorában kétségtelenül a Wilhelm Meister-i utat járta be –, ezért települt haza 1926-ban bécsi „száműzetéséből”. Miközben a MA-kör prominens tagjai – politikai beállítódásuktól vagy civilizációs vonzalmuktól függően – Moszkvába, Párizsba, Berlinbe, esetleg Amerikába emigráltak, ő itthon – a MUNKA-körben – a „kollektív individuum” szellemi nevelésén fáradozott.

Érdekes paradoxon, hogy éppen a magát „közösségi társadalomnak” nevező pártállami diktatúra 1946/47 után mindazokat kivetette magából, a társadalom peremére szorítván őket, akik a közösség javára akartak/próbáltak

tevékenykedni, s nem voltak hajlandók kiszolgálni az idegen érdekű hatalmat. Miközben az ún. népi „káderek” és az önérdékeikben gondolkodó „liberális individuumok” felélték a közösség jussát. Hamvas ezt is mint törvényszerűt élte meg, mert tisztában volt vele: az egyre erőteljesebben terjedő szekularizáció következtében egész Európa (és nemcsak a bolsevik diktatúra alatt nyögő országok, hanem a liberális Nyugat is!) mindinkább elveszti az Univerzális Hagyománnyal való kapcsolatát – s ez csakis a civilizáció felbomlásához vezethet.

Az ezredfordulón kulmináló világválság nem utolsósorban a korlátai közül kiszabadult, önmérsékletet nem ismerő individuális – politikai és gazdasági – érdekérvényesítés következménye, amely már a legcsekélyebb módon sincs tekintettel a kollektívum (a nép, a nemzet) egészének érdekeire. Szerencsére, ezt már se Kassák, se Hamvas nem érte meg...



Az immár 23. évébe lépett *E(x)*kszpánzió – maga is az Északi Génusz szülőtte – e kettős hagyományt próbálja szintézisbe hozni egymással. Szervezője, Németh Péter Mikola megkísérelte a (sokak szerint) lehetetlent: a szakrális hagyomány és az avantgárd örökség ötvözését. A Genius loci szellemiségét felvállalva, az ősi és a helyi tradícióból merítve, azt megújítva, ugyanakkor az avantgárd magatartást és már „kanonizálódott” műfajait továbbvive, teret adva a „kísérletezésnek” is, rendkívül érdekes összművészeti produkciót hozott létre. A népművészet elemeit beemelve az újabb műfaji struktúrákba, az immár bő két évtizede együtt dolgozó alkotói gárda a zenei-előadói-versteremtő stb. képességeit kamatoztatva, a happening és konceptuális performansz legkülönbözőbb változatait teremtve meg, egy-egy adott tematikán belül a kassáki értelemben vett „szintetikus művészetet” hoz létre (Kassák 1917-ben nevezte el így a MA-kör alkotásmódját *Szintetikus irodalom* című előadásában – azaz: a művészet eszközeivel kifejezett életszintézis). A Genius loci szellemiségét (is) közvetítő alkotások az univerzális értékrenddel feltöltődve az Ég-Föld egységére, a természetes szellemi hierarchia életrendező erejére hívják fel közönségük – a szakrális közösség – figyelmét; s az elméleti előadások, viták a felvetődött esztétikai-filozófiai problémákat járják körül. Így ezek az évente megtartott rendezvények nemcsak művészeti találkozó, hanem az Ipoly Eurorégió szellemi összetartozását tudatosító alkalmak is. Művészet- és eszmetörténeti jelentőségük éppannyira fontos, mint maga a lelki élmény, amit az összejövetelek jelentenek a résztvevőknek. (...)

Az avantgárd formabontó/formaépítő jellege éppúgy megnyilatkozhat játékos, kreatív műfajaiban, struktúraiban, mint mélyebb, morális, netán szakrális „üzenetei”-ben. Mert lényege szerint az alkotónak a világhoz való viszonyát fejezi ki: rombol, hogy építhessen. A hazug és immorális intézmények, gondolkodási sablonok, a személyiség integritását szétroncsoló külső kényszerek elleni lázadás (a „rombolás”) az első szükségszerű lépés ahhoz, hogy tisztább, igazabb, az ember benső, lelki igényeinek megfelelőbb, a teremtő kreativitást és a szellem szabadságát tisztelő társadalmi struktúrákat hozhassunk létre. A létrontó hatalmak érdekében áll, hogy az Aranykor álmát ellefejtse-eltemesse az ember(iség); az avantgárd azonban nem fogadja el a létrontó hatalmak uralmát. Ebben van szakrális ereje – amit az *E(x)*kszpánzió alkotógárdája felismert, és másokban is tudatosítani próbál. Avantgárd eszközökkel, avantgárd szemlélettel, hagyomány és újítás egységét hangoztatva – mintegy új virágkört nyitva az örökifjú avantgárd művészet előtt...

András Sándor

Lehet-e hagyománya az avantgárdnak?

A feltett kérdés, első hallásra egyszerű, szeretném azonban többféleképpen érteni, több kérdésre bontani, mindenekelőtt a következőkre: (1) Van-e a mai avantgárdnak olyan hagyománya, amelyre visszanyúlhat? (2) Ami avantgárd volt, maradhat-e az, miután hagyománnyá vált? (3) Miféle hagyományról van szó, művészetiről vagy kulturálisról, és amennyiben kulturálisról, közösségi vagy társadalmiról általában? (4) Mi is az avantgárd? Hiszen ha élen jár, akkor újít, viszont nem minden újítást mondunk avantgárdnak. Az ötfelvonásos tragédia például újítás volt 1500 körül (Reuchliné, egy latin nyelvű darabban), és a film is újítás volt 1900 körül, mégsem volt avantgárd. Ez onnan tudható, hogy vannak avantgárdnak tartott filmek, Richteré, Renoiré, Buñuelé, sőt David Lynch *Eraserhead*je is az. Miféle újítás jellemzi az avantgárdot, és mellette mi más? Végül (5) Ha, illetve amennyiben az avantgárd a művészethez tartozik, mi a viszony a művészetekben modern és avantgárd között?

Ezeket a kérdéseket inkább csak felvetni tudom, mint megválaszolni. Egy kicsit körüljáróm őket, ha úgy tetszik, beléjük gyalogolok.

Elsőnek: ha az avantgárd művészeti, kérdés, mi a művészet, mit értünk ezen a szón? Tudni kellene azt, hogy az avantgárd a művészet egyik változata-e, vagy valójában leváltja-e a művészetet. Mindkét szó absztrakció. A „művészet” szó a mai redukált értelmében – tehát nem a „konyhaművészet” vagy a „nem volt nagy művészet rájönni” kifejezésekben – a XVIII. század vége felé keletkezett, egyívású a szokásos értelemben vett „esztétika” szóval, tehát nem azzal, ami Baumgartennél még érzékeléstudomány volt (szemben a logika-tudománnyal). Addig és még a XIX. században is sokáig a „művészet” szónak megfelelő idegen szavak *alakításra, bármi alakítására képességet* jelentettek. A magyar szó nyelvújítás eredménye, és csak az annak idején szépnek mondott művészetekre vonatkozott. Angolul viszont ma is gyakran „az irodalomról és a művészetekről” („literature and the arts”) írnak és beszélnek. A magyar szó szűkebb jelentésére inkább csak az figyelmeztethet, hogy festőművész van, író-művész nincs (az írásművészet pedig kalligráfia).

Az avantgárd kifejezés közismerten a katonai szótárból átvett metaforaként került forgalomba, elsősorban Saint Simon nyomán, aki viszont a művészeket, mint a képzelőerő embereit („les artistes, les hommes à imagination”) a *társadalmi haladás* avantgárdjának mondta, ők adják át szerinte a múlt aranykorát a jövő nemzedékeinek. Ennek bibliai, nem görög-római változata volt Petőfi Kánaánja és lángoszlopa, ami utóbbi ugyanakkor a költőkre szorítkozott, és ebben Shelley szintén szekuláris gondolatának felelt meg, miszerint a költők „a világ el nem ismert törvényhozói”.

Az avantgárd szó tehát annyiban is absztrakció, hogy társadalmi-politikai mozgalomra is vonatkozik, művészire is. Ez nem lényegtelen, ha az érdekel, hogy a művészet vagy általában a kultúra összefüggésében gondolok arra, mi



is a hagyomány és mi az avantgárd viszonya hozzá. Hiszen vannak, akik szerint a művészetnek, ennek az intézménynek vége. Kérdés lehet, hogy például az installáció, a happening, a performansz a művészet vagy az általános kultúra körébe tartozik. A XX. század elejének avantgárdként számon tartott költői, írói, képzőművészeti és zenei alkotói eléggé egyértelműen, bár közel se egyféleképpen, nemcsak a művészet, hanem a társadalom, illetve a közösség vonatkozásában is tevékenykedtek.

A „társadalom” és a „közösség” szavakat itt most úgy használom, hogy a „társadalom” az emberek politikai, a „közösség” az antropológiai jellegre – például az érzékelés jellegére – vonatkozik, az alkotói tevékenység pedig ez utóbbi megváltoztatására is irányulhat.

Valójában meg kell különböztetni a hagyományt a hagyományostól is, hiszen ez utóbbi a megszokott, a szokásos szinonimája. Míg a hagyomány mindaz, amit az emberek maguk mögött hagynak, a hagyományos arra vonatkozik, *amilyen az*, amit maguk mögött hagytak. Az előbbihez hozzátartozik, ami egykor új volt, az utóbbihoz csakis az, ami nem új. Ezzel felvetődik a kérdés, mi is a viszony a modern és az avantgárd között. A film például egyértelműen modern, sokáig nem is tartották művészetnek, mindenképpen új művészeti ág, a dokumentumfilm is odatartozik, de, mint említettem, a legtöbb film nem avantgárd. Ha viszont Renoir, Richter vagy Buñuel filmje avantgárd, és David Lynché is az, akkor az avantgárdnak van saját hagyománya. Ladik Katalin vagy Szkárosi fonikus költészete is ahhoz a hagyományhoz tartozik, amelyikhez például Hugo Ball és Kurt Schwitters némelyik alkotása.

Ha így van, akkor viszont az avantgárdot nem az új határozza meg, hanem mi? Az, hogy elűt a fősodortól? Talán. Az avantgárd kooptálása, amiről már ötven évvel ezelőtt, 1960 körül szó esett, ezt a különbséget – egyébként csak a „magas” – művészet fősodráról tüntette el, az avantgárd alkotások bevonultak a legjobb múzeumokba is. Az új kívánalma viszont már Baudelaire-nél is jelentkezett (*Az utazás* című versben), Rimbaud-nál is, nála már radikálisan: kései írásaiban eltűnik a szemantikai érthetőség, világosság, koherencia. A vizuális és a fonikus költészet csak ennek intenzifikációja lenne? A rimbaud-i „barbárságé”?

Ezekkel a kérdésekkel viszont elérkeztem egy dupla keresztúthoz-kereszt-kérdéshez, amelyik inkább keresztény, mint oidipuszi: hit/hívés kérdése, nem a tudásé/tudatlanságé, nem a tudhatóé/tudhatatlané, nem a láthatóé/láthatatlané. A hit/hívés az itt jelzett összefüggésben arra vonatkozik, hogy a művészet nevű foglalatosságnak van-e vagy nincs *társadalmi* funkciója, ami az említettek szerint különbözik a *közösségtől*. A társadalomnak van állama, a közösségnek nincsen. (A *közösséget* magában foglalhatja a *társadalom*, mint az internacionalista gondolkodásban. Marxnál van egy általa remélt és megcélzott bukfenc: az ösközöség után osztálytársadalmak keletkeztek, ezek megszűntével maga a társadalom is megszűnik, létrejön egy új, magasabb szintű közösség, latinul *communitas*. Lehet fordítva is gondolkozni, hogy a *közösség* foglalja magában, rendeli maga alá a *társadalmat*, mint a nacionalista gondolkodásban, ha [és csakis akkor, ha] a nációnak/nemzetnek van állama. Ez utóbbi gondolkodást téves Nietzschének tulajdonítani, ahogyan Lukács György tette. Nietzschét ugyanis antropológiailag kell értelmezni, közösséggel; téves társadalommal és állammal, különösképpen téves a nemzet államosításával. Ha a nacionalizmus állami, akkor ugyanis

állam-nacionalizmus szemben az általunk is megszenvedett állam-szocializmussal. Nietzsche gondolkodása azonban szupernacionalista volt, ahogyan az embere is szuperember [„Übermensch“]. Az így értelmezett nietzschei gondolkodás található meg Foucault-nál, Deleuze-nél, és az avantgárd vonatkozásában, például Peter Bürgerrel szemben Paul de Mannál, vagy akár Kristevánál.)

A keresztút, a keresztkérdés éppen ezért dupla. Hit kérdése, hogy társadalmi vagy közösségi relevanciája van-e a „művészetnek”, de az is hit kérdése, hogy mi az a foglalatosság, amit Nyugaton körülbelül kétszáz éve, általánosítással, „művészetnek” hívunk. A kérdést úgy is fel lehet tenni, hogy miként értelmezzük antropológiai, ezért nietzschei összefüggésben Schiller kijelentését, miszerint az ember csak akkor szabad, ha játszik, és csak akkor játszik, ha szabad. Méghozzá kétfelől kell értelmeznünk: mi a játék és mi az ember? Az említett francia gondolkodók ezért is kérdőjelezték meg az embert, gondolkodtak az „Isten halott” mellett a *hozzá tartozó* „ember halott” felé. Ezért szabadították el a játékot az embertől, úgy is mint Ortega „homo ludens”-étől, és gondolkodtak Nietzschevel, nem Schillerrel, egy olyan „ludens” értelmében, amelyik nem „homo”. *Emberiség* helyett egyfajta *barbárság* vonatkozásában: letelepülés-megtelepedettség helyett egyfajta nomádságban; a „letelepett”, territorializált és államosított „ember” helyére került a „barbár”, vagyis a „nomád” mint egy dinamikus és meghatározhatatlan „világ”, (joyce-i) „kaozmosz” vonatkozásában értendő lény. A barbár is játszik, a nomád is játszik, hiszen a kutya meg a macska is: sokféleképpen lehet játszani.

Az ilyen „világ”, „kaozmosz” – amelyekben a fizikai entrópiával szembehelyezkedik a memóriával tevékeny biológiai és szellemi negentrópia – magában foglalja a tudattalan, ezért a tudhatatlant is. Ezért van az, hogy oidipuszinak csak tűnhet az ilyen keresztúthoz érkezés, ahogyan kereszténynek is mindössze *látszik*. Ugyanis *hinni* kell, hogy van tudattalan és az tudhatatlan. A tudom/nem tudom alá van rendelve a hiszem/nem hiszemnek, ugyanakkor a hiszem/nem hiszem is a tudom/nem tudomnak, hiszen vagy tudom, vagy nem tudom, mit/miben hiszek. A játék, vele a játszó, ezért kétértékű, ambi-valens. Jón és gonoszon *túl* csak olyasmi lehet, ami ezekkel a fogalmakkal nem meghatározható. Se nem jó, se nem gonosz, hanem csak van (és nem tudható, *milyen*, ami van, ahogyan az sem, miért van. Ezt Istenről se lehet tudni, miként a „van”-ról sem, de a világgal kapcsolatban legalább kérdezni lehet).

Hívés és tudás mellett van azonban érzés és elfogadás is. Van érezhető/nem érezhető és elfogadható/nem elfogadható, és ezeken *túl*, mint a jón és a rosszon, van valami harmadik (tertium datur): „nem tudom, mit érzek”, de „engedek”: engedem, legyen.

Mindezeket meggondolva pedig arra jutottam, hogy az avantgárd, amennyiben a művészetet megkülönböztetem az élettől, vagyis olyan területre engedem, ahol nem vérre megy a játék, se nem oidipuszi, se nem keresztény vérre, mégis a művészethez tartozó fogalom és foglalatosság. A játék se nem ilyen, se nem olyan, hanem – túl jón és gonoszon, Istenen és Emberen, tudaton és tudattalanon: túl vagy innen – vallomások. Ezzel elfogadom Hegel gondolatát a művészet vallásos jellegéről, anélkül hogy figyelmen kívül hagynám a prehistorikus, azaz az írásbeliség előtti hiteket, hitvilágokat, és anélkül, hogy egyúttal elfogadnám azt a gondolatát is, miszerint a művészet mint „művészetvallás”

(„Kunstreligion”) a múlté: csodáljuk, de letérdelni előtte már nem tudunk. Szerinte a gondolkodás mint filozófia, mint anyagtól megtisztult szellem, túlmegy a művészetben (úgy is mint „második természet”). Én viszont megkockázatom, hogy a filozófiai gondolkodás nem megy túl az anyagi, számunkra az érzéki világon, nem az abszolút – az általunk abszolválta – szellem visszatérése saját magához. Szerintem, legalábbis ez az egyik lehetséges álláspont, a szellem nem képes a művészetet se maga mögött hagyni, se magába oldani, se meghatározni. Szabadjára kell engedni azt, ami nem *tudhatja*, mit szabad, mit nem; az engedő *tudhatja*, de tartózkodik attól, hogy ráoktrojálja arra, amit enged. Hiszen akkor nem engedné. Aki enged, nem ír elő.

Olyan játék az avantgárd, mondtam az előbb, ami nem megy tényleges vérré, anélkül hogy megmondtam volna, milyen vérré nem megy, emberire vagy állatira. Csak azt lehet sejteni, hogy élőlényvérré. Ezért említhetem példaként az avantgárd vonatkozásában Nietzschét, aki valódi vérral dolgozott, de nem embervérral, nem emberlésszel, egy olyan életközösségben, amelyik társadalomként bünteti az állatkínzást, miközben vágóhídra termel-irányít állatokat, hogy felhasználja őket, illetve – ez fontos – húszakat-bőrüket. Azt, ami latinul *carne*, nem azt, ami *corpus*. A különbség lényeges: a *Corpus Christi* nem *Carne Christi*, és az úrvacsora nem kannibalizmus. A ténylegesen kiontott vér *fogalmilag* meghatározható, minden esetben vér, de ugyanakkor meghatározhatatlan, hiszen ebben az életközösségben meghatározzák a különféle lényeket, azok más-más véret, sőt ugyanegyfajta lény esetében is előírják azokat a körülményeket, amikor a vérontás elfogadható és amikor elfogadhatatlan.

Lezárásként visszautalok a kezdetre: nem tudok se boldogító, se elkeserítő választ adni a felvetett kérdésekre. Jelenlegi véleményemről mégis szeretnék valamit mondani. Úgy gondolom, hogy az avantgárd alkotásokban és tevékenységekben éppolyan kevésbé választható el egymástól alakítás és kultikusság, mint a romantikusoknál. A romantikusok is a maguk sajátsága szerint rendeződtek és rendeződnek azóta is mind a művészeti, mind a kulturális hagyományba. A szürrealisták például hivatkoztak rájuk, rokonságot éreztek velük, mégsem voltak (úgy) romantikusok. A kultikusság, amire gondolok, jellegében inkább a sámáné, mint a papé, de másféle, hiszen a sámán – másutt a (többnyire férfi) boszorkány – mindig valami partikuláris ügy vagy helyzet megoldását végzi, valakit orvosol vagy büntet, míg az avantgardista saját maga és bárki vonatkozásában tevékenykedik. Tevékenységben nem választható el egymástól „művészet” és „élet”, csak az, ahogyan akkor tevékenykedve él, attól, ahogyan máskor. Tevékenységére egy elkülönített szférában kerül sor, de ez a szféra azon belül történik, amitől elkülönül. Végül: tényleg nem tudom, csak úgy érzem és gondolom, hogy az elmúlt száz év egyetlen korszak, mind a modern művészet, mind a hozzá illeszkedő és tőle magát megkülönböztető avantgárd vonatkozásában. Az avantgárd szerintem egyetlen vonulat, úgy vált már és válik majd hagyománnyá. A vonulaton belül jött létre egy olyan változás, amelyik során élcsapatból el-csapat lett, ahogy ezt egyszer régen véltem játékos-komolyan: nem a fősdor élén jár, hanem eltávolodik tőle. A „művészetben” szerintem nincs haladás, ahogyan a hívésben sincs; megváltás lehet, de olyanban nem hiszek, amelyik egyszer és mindenkorra megszabadíthat a keresztutaktól és a keresztkérdésektől.

Pomogáts Béla

Hagyomány és kihívás

A magyar avantgárdról

Az avantgárd hagyománya és kihívása, amely a huszadik században több alkalommal is átalakította az európai irodalom és ebben a magyar irodalom világképét és kifejezőrendszerét, többnyire együtt járt azokkal a „paradigmaváltásokkal”, amelyek az irodalom létformájába és szellemi stratégiájába radikális változásokat hoztak. Ezek a „paradigmaváltások” szinte észrevétlenül következtek be, és csak később, már bizonyos tapasztalatok birtokában volt lehetséges megállapítani azt, hogy az irodalom mind a maga szemléleti és bölcséleti bázisában, mind poétikai, retorikai és nyelvi felépítésében nagymértékben megváltozott. Szemben az avantgárd irodalommal és művészettel, amely mindig nyilvánvaló váltoásokkal alakult át, és az új fejleményeket mindig hangos igénybejelentések, teoretikus megnyilatkozások és manifesztumok jelezték. A csendesebb „paradigmaváltások” és az avantgárd izmusok mindig erőteljesen artikulált bejelentkezése valamiképpen mégis összefügg.

Az utolsó két évszázad folyamán (talán meg lehet kockáztatni ezt a feltevést) alighanem három nagy fordulatot (paradigmaváltást) ért meg az európai irodalom (világirodalom) és természetesen a magyar irodalom. Az elsőt a romantika, elsősorban Herder és a Schlegel testvérek történelem- és művészetbölcsölete hozta, amely az egész kontinensen, de főként a közép- és kelet-európai régiókban, tehát a német, a lengyel, a cseh, a szlovák, a horvát, a szerb, a román, az orosz és természetesen a magyar kultúrában szervesen összekapcsolta az irodalom és a nemzet ügyét, és az irodalmat tette meg a nemzeti szellem és identitás legfontosabb letéteményesének. Ennek a fordulatnak a nyomán bontakozott ki a magyar nemzeti irodalom is, mondjuk Berzsenyi Dániel és Kölcsey Ferenc romantikájától kezdve, és ennek a „herderi” fordulatnak a szellemisége élt tovább a Nyugat körül gyülekező irodalmi táborban, így Ady Endre, Babits Mihály és Móricz Zsigmond munkásságában, vagy éppen a magyarországi népi irodalomban: Illyés Gyula, Németh László és Kodolányi János írói tevékenységében, az erdélyi magyar irodalmi kultúrában Reményik Sándor költészetétől és Tamási Áron, valamint Kós Károly regényeitől kezdve máig: Sütő Andrásig, Kányádi Sándorig, Lászlóffy Aladárig.

A második és a harmadik nagy fordulatot a huszadik század átalakult világképe és új bölcsölete indította el. Először az egzisztencialista filozófia, másodsorban a modern nyelvfilozófia révén, és ha az első fordulat Herder, a második Heidegger és a harmadik Wittgenstein nevéhez köthető. Ennek a kettős (egymásra következő) fordulatnak a jegyében vált az irodalom előtt álló nagy kihívássá egyrészt maga az emberi létezés, amelyre elsősorban az irodalom, a művészet képes választ adni, minthogy az emberi lény leginkább a művészeti alkotásban tud azonosulni önmagával és a léttel, ahogy Heidegger írta nevezetesen, *Hölderlin és a költészet lényege* című tanulmányában: „a költészet a lét és a dolgok alapító megnevezése – nem tetszőleges mondás, hanem az, ami által

válík csak minden nyilvánvalóvá, amit aztán a mindennapi beszédben megbeszélünk, elintézünk.” A másik, az irodalom előtt álló nagy kihívás pedig maga a nyelv, az a tény, hogy az ember a nyelv által azonosítja önmagát, és az emberi létezés valójában a nyelv által történő létezés, amiből az is következik, hogy az irodalom nem etikai vagy bölcséleti mondanivalója, hanem csupán nyelvi és poétikai felépítése által létezik, következésképp a műalkotásnak nincs nemzeti felelőssége és morális célzata.

A magyar irodalom „heideggeri” fordulata már érlelődött a Nyugat első nemzedékének nagy egyéniségeinél, így Ady, Babits és Kosztolányi vagy Füst Milán költészetében, az igazi fordulat azonban a két világháború között ment végbe, Szabó Lőrincnél, József Attilánál, Hamvas Bélánál. Végül az elmúlt évtizedekben bontakozott ki a szemünk láttára a „wittgensteini” fordulat. Mindez azonban nem teszi érvénytelenné a „herderi” szellemiség és kultúra hagyományait és jelen idejű érvényességét: azok, akik az emberi létezés abszurd tapasztalataival vagy éppen magával a nyelvvel küzdenek, nem kell hogy elutasítsák a nemzeti közösség iránt érzett felelősségtudatot. Különösen a kisebbségi létben, ahol többnyire nincs is mód arra, hogy valaki kivonuljon a szellemi küzdelmek arénájából, és magát a létezést szemlélve vagy a nyelvfilozófiák tanításai között búvárkodva építsen magának személyes identitást.

Az irodalmi paradigmák általában nem érvényesültek a maguk vegytiszta mivoltában, és éppen a huszadik századi magyar irodalom példázza azt, hogy a „herderi”, „heideggeri” és a „wittgensteini” irodalomfelfogás tulajdonképpen nemcsak összefér egymással, hanem szintézisbe is hozható. Ez az irodalom számos olyan művet kínál számunkra, amely átfogó módon több irodalomfelfogást és paradigmát is képvisel. Így Juhász Ferenc történelembölcséleti mitikus költői eposzai: *A szent tűzözön regéi* és a *Gyermekdalok*, Déry Tibor mitikus antiutópiája: a *G. A. úr X-ben*, Kányádi Sándor nagy ívű költeménye: *Halottak napja Bécsben*, vagy Sütő András bibliai fogantatású drámai példázata: a *Káin és Ábel* egyszerre és egymástól elválaszthatatlanul mutatja a „herderi” és a „heideggeri” paradigmák tulajdonságait, hiszen mindegyik az emberi létezés végső dolgait ragadja meg, egyszersmind a magyarság és az egész emberiség „sorstapszatalatait” fejezi ki. Hasonlóképpen Esterházy Péter, Tolnai Ottó és Grendel Lajos prózájának, Szilágyi Domokos, Tózsér Árpád és Cselényi László költészetének van egy „wittgensteini”, tulajdonképpen nyelvkritikai, és van egy „herderi”, a magyarság, illetve különös hangsúllyal a kisebbségi sorsban élők tapasztalatait összegző karaktere.

Miközben az irodalom mibenlétével számot vető gondolkodás ezeket a paradigmaváltásokat eredményezte, a huszadik század teljes irodalomtörténeti folyamatát több alkalommal is meghatározó avantgárd is folytonosan változott, és ennek során igazodott a paradigmaváltások folyamatához. Az avantgárd a magyar irodalom történetében három alkalommal jutott nagyobb, de korántsem meghatározó szerephez. Először Kassák Lajosnak a tízes években induló avantgárd mozgalmában, ez nagyjából szinkronban lépett fel a nemzetközi avantgárdal, a hasonló német, francia, olasz, cseh, román és orosz törekvésekkel, és a nemzetközi avantgárd mozgalom szerves részének tudta önmagát. Kassák és társai, *A Tett* és a *Ma* című folyóiratok táborában egy jó évtizeden keresztül igen figyelemreméltó irodalmi és művészeti értékeket hoztak létre –

európai tekintetben is, a magyar kultúra fejlődését túlságosan is meghatározó társadalmi és politikai körülmények azonban sohasem kedveztek az avantgárdnak. Ezt ugyanis rendre elutasította a tízes évek konzervativizmusa, az 1919-es proletárdiktatúra és a húszas évek restaurációs kurzusa, azaz minden esetben a „hivatalos” irodalomfelfogás. A Nyugat-mozgalom engedékenyebb volt az izmusok iránt, igazi befogadásukra azonban ennek a mozgalomnak a részéről sem történtek meghatározó kezdeményezések. A magyar avantgárd mindig magányos „partizánküzdelmekre” kényszerült, és a baloldali magyar emigráció szétszóródása, illetve hazatérése után mozgalomként már nem tudta tovább tartani magát. A magyar avantgárd első korszaka a húszas évek közepén – Kassák Dokumentum című folyóiratának megszűnése után – lezárult, ezután két évtizeden keresztül legfeljebb az avantgárd utóéletéről és hatásáról beszélhetünk.

A következő alkalommal a magyar avantgárd a második világháború után keresett magának szerepet az irodalmi és művészeti alkotótevékenységben, valamint a közéletben. Ebben az újraindulásban is Kassák Lajosnak, az ő Korunk és Alkotás című folyóiratainak, illetve az képzőművészet területén az Európai Iskolának volt meghatározó szerepe. A szépen bontakozó második magyar avantgárd mindazonáltal csupán néhány esztendeig tarthatta magát: 1945 és 1948 között. Az a rágalomtól sem tartózkodó ideológiai és politikai hadjárat, amelyet a magyarországi kommunisták és a moszkvai kommunista emigráció az avantgárd és személy szerint Kassák ellen folytatott, 1945 után sem válogatott eszközeiben. Először az ideológiai bírálat fegyvereivel lépett fel ellene, mint Lukács György Kassák munkásságával szemben (különben éppen a magyar avantgárd vezéregyéniségének hatvanadik születésnapját köszöntő ünnepi kiadványban!) vagy az Európai Iskola művészetének teoretikusai (Hamvas Béla, Kemény Katalin és Kállai Ernő) ellen, majd az egypárti diktatúra bevezetésével a rendőri betiltás eszközeivel, ezt a műveletet már Révai József irányította, aki időközben Lukácsot is kiszoríthatta a kulturális közéletből. A magyar avantgárd sorsa ezzel mintegy megpecsételődni látszott, Kassák Lajos az elnémított írók közé került, és az irodalomkritika, természetesen azok a kritikusok is, akik később az avantgárd védelmezőinek szerepében tetszelegtek, mindegyre az avantgárd kártékonyágáról értekeztek, vagy pedig elhallgatták, hogy irodalmunknak egyáltalán létezett avantgárd korszaka és áramlata.

A magyar avantgárd harmadik szakasza, ismét jó két évtizedes kényszerű szünet után, a hatvanas évek második felében következett be, először az újvidéki Új Symposion, majd talán még inkább radikális módon a párizsi Magyar Műhely irodalmi kísérleteinek és teoretikus munkájának következtében. Az Új Symposion írói eredetileg az avantgárd izmusok, főként az expresszionizmus és a szürrealizmus hagyományai nyomán, illetve a különféle neoavantgárd törekvések (protest-irodalom, szemiotikai kísérletek) hatására alakították ki poétikájukat és kifejezőeszközeiket. Így Tolnai Ottó, aki korábban a hermetikus líra nyelvi eszményeit követte, első mestere Rilke volt, ezután a szürrealizmus híve lett, majd végigjárta a vajdasági avantgárd-változatait a nonkonformista politikai költészettől a lingvisztikai experimentalizmusig. A folyóirat első korszakának másik jellegadó költője, Domonkos István a dadaizmus nyelvezetére emlékeztető elemekből építette fel irodalomtörténeti jelentőséget kapott nagy

versét: a *Kormányeltörésben* című szöveget. Az újvidéki avantgárd folyóirat költői a radikális nonkonformizmus nyelvezetét alakították ki, midőn a kortárs nyugati irodalmak „antipoétikus” és „nyelvkritikai” eljárásait vették át, és általában a köznapi nyelv rétegeit, gyakran epikai töredékeket építettek a költemény szövegébe.

A Magyar Műhely indulása idején az irodalmi modernség, de nem egyértelműen az avantgárd eszményeit képviselte, és tájékozódásában egyformán helyet kaphattak azok a hagyományok, amelyek Füst Milán és Kassák Lajos, Weöres Sándor és Szentkuthy Miklós, Pilinszky János és Juhász Ferenc költészetében jelentek meg. A folyóirat orientációja a hetvenes évek közepén változott meg, midőn a három szerkesztő: Nagy Pál, Papp Tibor és Bujdosó Alpár érdeklődése a neoavantgárd strukturális és szemiotikai jellegű kísérleteihez fordult, és előbb az úgynevezett „szövegirodalom”, a „szövegkonstrukció”, majd a vizuális és tipográfiai jellegű szemiotikai experimentalizmus, végül pedig az elektronikus médiumok felhasználása által létrehozott új „elektronikus költészet” vált a párizsi-bécsi és később budapesti folyóirat vezető áramlatává. Jól ismertek azok a körülmények, amelyek között ez az orientációs megújulás végbement: indítóerőt jelentettek a nyugat-európai, elsősorban a francia irodalom hasonló kísérletei, az az elméleti és költői tevékenység, amely a Tel Quel, a Change, a Revue de Poésie körében folyt, amelyet Michel Deguy, Jacques Roubaud, Denis Roche és mások munkássága képviselt, de indítóerőt jelentettek a huszadik században fellépő ismeretelméleti, nyelvfilozófiai és poétikai teóriák is, amelyeket Wittgenstein, Carnap, Hertzmann, Jakobson, Sklovszkij, Chomsky, Foucault, Kristeva, Bense, Derrida és mások kínáltak fel az elmúlt két-három évtized avantgárdja számára.

Az Új Symposion és a Magyar Műhely mellett Magyarországon, Erdélyben és Szlovákiában is számos olyan költő, író és művész lépett színre, akiknek munkásságában a magyar avantgárdnak ez a harmadik kibontakozása öltött alakot. Így Budapesten (a még ma sem kellő módon értékelt) Erdély Miklós és tanítványai, később olyan költők és írók, mint Oravecz Imre, Molnár Miklós, Tóth Erzsébet, Petri György, Aczél Géza, Balázsovcics Mihály, Kemenczky Judit, majd Zalán Tibor, Németh Péter Mikola, Petőcz András, Szkárosi Endre, Györe Balázs és Székely Ákos, Kolozsváron az Echinox című egyetemista folyóirat köre, így Szócs Géza, Egyed Péter és Balla Zsófia, valamint néhány felvidéki magyar költő, mindenekelőtt Cselényi László és Tózsér Árpád, majd nyomukban a nyolcvanas években indult fiatalok: Farnbauer Gábor, Hizsnay Zoltán, Juhász József és Krausz Tivadar, illetve az érsekújvári Iródia köre, amely programja szerint is a város nagy költő-szülöttének: Kassák Lajosnak a tanításait és példáját fogadta el.

A bevezetőben az utolsó két évszázad európai (és magyar) irodalmának „paradigmaváltásairól” beszéltünk. A hatvanas évek végére beköszöntő, majd mindinkább kibontakozó „harmadik” magyar avantgárd maga is követte ezeket a nagy paradigmaváltásokat. Az újvidéki vagy az erdélyi politikai „ellenköltészetnek” és „protest-irodalomnak” kétségtelenül volt egyféle közösségi és kísérleti jellege, minthogy egy adott (diktatórikus) rendszerrel szemben lépett fel, és bár egy politikai értelemben is meghatározó, kisebb nonkonformista értelmiségi csoport nevében beszélt, mégis egyetemes érdekeket képviselt: a

diktatórikus rendszernek alávetett nagy többség érdekeit. De hivatkozhatom a magyarországi Petri György és Molnár Miklós, az erdélyi Szócs Géza és Egyed Péter, a felvidéki Tózsér Árpád és Cselényi László költészetére is, az utóbbiaknál mindvégig fontos „húzószavak” maradtak a kisebbségi vagy a közép-európai lét közösségi tapasztalatai.

A „harmadik” magyar avantgárdban igen nagy szerepe volt természetesen a „heideggeri” kihívásnak, ezt azok a tapasztalatok és felismerések is elősegítették, amelyeket a modern emberi személyiségnek a társadalomban, a történelemben és a létezésben elfoglalt helye felől szerzett, illetve alakított ki az irodalom. A „heideggeri” „paradigma” nélkül nehezen volna értelmezhető mind az emigrációs költészet (a Magyar Műhely első nagyobb korszaka is), mind a magyarországi, mind a vajdasági, mind az erdélyi és a felvidéki magyar avantgárd irodalom, hogy néhány konkrét példát is említsek, Határ Győző, Bakucz József, Orbán Ottó, Tandori Dezső, Marsall László, Tolnai Ottó, Szócs Géza és Tózsér Árpád vagy Papp Tibor korai költészete. A „heideggeri” kihívások nagy szerepet kaptak abban a hetvenes évek végén-nyolcvanas évek elején kibontakozó új magyar irodalomban is, amelyet általában posztmodern irodalomnak nevez a kritika. Így Esterháznál, Krasznahorkainál, Kukorellynél, Parti Nagy Lajosnál, vagy éppen olyan monumentális epikai műben, mint Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című összegzése.

A magyar avantgárd újabb történetében mindazonáltal meghatározóak lettek a „wittgensteini” indítások, az az irodalomtörténeti „paradigma”, amely a nyelvi tevékenységben jelöli meg az emberi lény és az irodalom végső stratégiáját. Ehhez a „wittgensteini” paradigmához igazodik Tandori Dezső és a magyar posztmodern munkássága, a Magyar Műhely második korszaka vagy Cselényi László „pseudogrammatikai” konstrukciókból épülő költészete. A „harmadik” avantgárd és a posztmodern itt tulajdonképpen fogalmi értelemben is elkeveredik egymással, igen nehéz volt megmondani, hogy hol végződik az avantgárd és hol kezdődik a posztmodern, és egy-egy konkrét alkotásról, például Esterházy Péter *A szív segédigéi* című lírai regényéről is nehezen lehetne eldönteni, hogy vajon az avantgárd vagy a posztmodern irodalom köréhez tartozik. Talán nem is kell eldönteni.

Végezetül azt mondhatjuk, hogy az avantgárd három történeti szakasza, ha nem mechanikus módon is, nagyjából igazodott a vázolt irodalomtörténeti paradigmaváltásokhoz; az „első” avantgárd még nagyrészt a „herderi”, a „harmadik” már nagyrészt a „wittgensteini” kihívásokra adott választ, mindez azonban a legkevésbé sem járt együtt kizárólagossággal, minthogy már az első korszakban jelen voltak a nyelvkritikai és szemiotikai próbálkozások és a harmadik korszakban is szerepet kaptak a közösségi, sőt politikai indítatások, emellett mindvégig hatottak a „heideggeri” paradigma ontológiai kérdésfeltevései. Valójában arra lehet számítani, hogy ez a hármas paradigmarendszer a továbbiakban is fennmarad. A posztmodern után (és ez most már alighanem napirendre került!) ugyanolyan irodalmi paradigmákkal kell így számolnunk, mint a posztmodern előtt.

Csáji László Koppány

Hagyomány és avantgárd... no meg a nép!

Kisgyermekként nagyszobánkban, a fotelben üldögélve egy sántító bácsi jött hozzánk vendégségbe. Leült mellém, míg szüleim készítették a konyhában egy teát. – Tudod, miféle fotelben ülsz? – kérdezte. Nem tudtam. Hamvas Béla szerette azt a helyet, ott, az ablaknak háttal, a szoba sarkában, amikor nagy ös-szejevetelek voltak itt. Azt tudtam, hogy édesapám, Csáji Attila volt a hatvanas és hetvenes években a magyar avantgárd egyik fő szervezője, Hamvas Bélával azonban sajnos már nem találkozhattam.

(...)

Ennyit röviden bemutatkozásként, s most vizsgáljuk meg, miről is kellene beszélni a hagyomány és avantgárd viszonylatában! Mi az avantgárd? Mi a hagyomány? Tudjuk-e egyáltalán, hogy milyen fogalmakat kívánunk összevetni? Elgondolkodtunk-e arról, milyen ellentmondásos és sokrétű mindkét szó jelentéstartománya, s talán mindannyian nagyon eltérő tartalommal töltjük meg őket. Van-e egyáltalán avantgárd? Létezik-e így, „egységesen”? Minden bizonnyal nem e miatt a filozofikusság felé hajló kérdés miatt történhetett, hogy a Fernand Hazan-féle, 1963-as, *A modern festészet lexikona* című, magyarul is megjelent (Corvina, 1974) munka nem is veszi fel szócikkei közé az avantgárdot. Az Akadémiai Kiadó által 1973-ban kiadott *Művészeti Kislexikon* pedig az avantgádról röviden, mint a század első évtizedeinek tisztavirág-életű mozgalmairól beszél. Ne higgyük, hogy ez a szemlélet a kommunizmus által ihletett gondolat, hiszen a 2004-ben kiadott értelmező kéziszótár jellegű *Idegenszó-tár* (Tinta Kiadó, 2004) az avantgardizmust úgy határozza meg, hogy „műv. a hagyományos formákat és ábrázolási módszereket elvető művészeti mozgalmak és törekvések a XX. század első három évtizedében (pl. futurizmus, kubizmus, dadaizmus)”. A definíció két részből, és azon belül több elemből áll. Az első rész tartalmi, a második időbeli elhatárolás más művészeti irányzatoktól. Hiszen ha a hagyományos formákat elvető művészeti mozgalomra és törekvésre gondolunk, akkor kézenfekvő lenne például a barokkot is ide sorolni, amely eleinte Magyarországon nagy ellenállásba ütközött éppen a hagyományos (értsd: a reneszánsz ízlés által ihletett) formák megbontása miatt, később azonban a magyar vidék jellegzetes „izmusává” vált, és a korábbi – hagyományos – templomokat is ilyen „új” stílusban építették át. Az elítélt újításból a legszigorúbb hagyomány vált.

Mint ahogyan van olyan álláspont, hogy minden kornak megvan a maga modernje és posztmodernje, kézenfekvőnek tűnhetett a 2004-es szótár alkotói számára (lektor: Kicsi Sándor András, a neves nyelvész), hogy az avantgárdot mint a modernnek egy részét időben is behatárolják: így a XX. század első három évtizedét határozták meg mint az avantgárd izmusok időszakát. Eszerint én nem is találkoztam igazi avantgárd művészekkel, csak úgymond „neoavantgárd” művészekkel. Most pedig gondolkodjunk egy kicsit az avant-

gárd egységességéről! Az expresszionizmussal rokon „die Aktion” mozgalom Berlinből egyetlen év alatt eljutott Magyarországra, és Kassák Lajos Tett és Ma című folyóirata 1915-ben és 1916-ban már az „aktivizmus” alapító fórumai lettek hazánkban. Programjában társadalmi és történelmi aktivitást hirdetett, a művészetet a társadalom haladó változtatásának eszközeként határozta meg. Bortnyik Sándor, Nemes-Lampérth és mások kitűnő személyisége terjesztette ki mozgalommá Kassák felhívását. Ez az építeni vágyás jelentkezett a kubizmus iskolájában is, ahol új vizuális nyelv és új vizuális rendszer kimunkálásán fáradoztak: meg akarták tanítani az embereket „másként látni”, összetettebben és analitikusabban, de mindenképpen új hagyományt akartak létrehozni az iskola által. Hogyan vethető össze e két izmus Marcel Duchamp minden esztétikum radikális földadására felhívó DADA mozgalmával? Pedig mindkettő az avantgárd része. Bár a dadaizmusban a célként kitűzött hagyományrombolás ellenére Hans Arp, Tristan Tzara, Richard Hülsenbeck sajátos új világot hozott létre műalkotásaiban, maga a Dada szemben állt a hagyománytisztelet és megszokottság minden formájával, és még csak nem is kívánta azt helyettesíteni valami „új és jobb” rendszerrel. Két ilyen egymásnak feszülő izmus hogyan hozható egységes kategória alá? (Pedig ez csak két kiragadott példa...) Van-e értelme olyan kategóriának, ahol az elemek ilyen eltérőek?

Nem könnyű tehát „az Avantgárdról” beszélni. Vizsgáljuk meg tehát a kérdést egy másik oldalról. Az a társadalmi és történelmi környezet, amelyben az avantgárd létrejött, a XIX–XX. század fordulójának boldog békeideje, nem csupán az avantgárd „ellenállást” jelentette. Az avantgárd mint ellenkultúra az akadémizmus ridegnek, illusztratívnak és erőltetettnek tartott iskolájával, a naturalizmus öncélú, mesterkélt mellbevágó hatásvadászatával és az impresszionizmus szépelgésével, tartalom nélküli esztétikájával szemben lépett fel. Hasonlóan például a magyar szecesszió, majd Kós Károly törekvéseihez. Míg a szecesszió és Kós Károly a népiből, a hagyományosból építkezve kívánta ezt a forradalmat megvalósítani, addig az avantgárd az újítás és az „előremenekülés” attitűdjét választotta. Az avantgárd felismerte, hogy sohasem lehet véglegesen modellezni a világot. Látunk kell azt is, hogy „az út folytatódik ott is, ahol most a horizontot sejtjük”!

Az avantgárd azonban nem csupán hagyományt, folyamatot rombol, hanem hagyományt is épít (hiszen iskolákba, mozgalmakba tömörül), és ezáltal kíván forradalmi lenni. A közösséget vezetni kívánja, így tehát szélsőségesen elitista, de nem individualista, sőt, missziós – értsd: mozgalmi – öntudattal megáldott. Radikális, társadalmi változtatásokat célzó törekvéseiben korántsem egységes, bár még az antiesztétika-tan is célt tűz ki – hamisnak bélyegezett esztétikumok lebontását –, és így tükröt kíván tartani az emberek, a nép elé. Az avantgárd ezáltal a kulturális protestantizmus inkvizitora. Még ha pukkasztani kívánja is a közönséget, akkor is hatni akar rá, céljai, irányai és szabályai vannak (még ha ezek más-más irányba mutatnak is). Innovatív szándékai azonban nem feltétlenül vernek gyökeret, és így sokszor történetivé (tiszavirág-életűvé) válnak „iskolái”.

Ezáltal az iskolává válással lép az avantgárd új korszakába a XX. század második felében. Szokás ezt neoavantgárdnak is nevezni, jómagam inkább az avantgárd piacorientált korszakának nevezném. Az avantgárd képzőművészeti műalkotások ára ugrásszerűen megnő, és az irodalmi piacon is elvárássá válik az avantgárd jelleg. Így „megélhetési avantgárd”-dá válik, hiszen tömegek csat-

lakoznak hozzá, a piac megszokja, sőt kívánja őt, egymásban tobzódhatnak. A Velencei Biennálén addig elképzelhetetlen módon az avantgárd művészek sorra nyerik a díjakat. Ki is üresedik, jönnek a tetszetős, populista és a forradalmi jellegű a piac kiszolgálásával felcserélő neoavantgárd izmusok, a pop-art, az op-art, a minimal-art és más, rögtön sikeres izmusok. Ez a piaci jelleg (a Siker) az avantgárdhoz további művésztokegeket vonz, ami aztán további keresleti felendülést indukál. Az avantgárd sikkessé, divattá válik, ahol az érték már nem a társadalmi változtatás, hanem az anyagi siker. Könnyökölve próbálnak az alkotók egyre újabb izmusokhoz csatlakozni, így átcsúszik az avantgárd a „permanens forradalomba”, amely az újnak önmagában tulajdonít értéket. Holott az újdonság önmagában nem érték, nem erény; csupán eszköz, és nem cél. Az innováció célá válása és piacorientáltsága a hetvenes és nyolcvanas évekre az avantgárdot a hanyatlás végi Rómává teszi hasonlatossá, a széttzilált és kiüresedett kéjelgés egymásra licitáló művészei lezüllesztik, ugyanakkor egyszerre individuálissá és tömeges elvárassá szűkítik – és tágítják. Lélektelen avantgárdról beszélnek immár. A rendkívül emberközpontúnak induló Bauhaus például fél évszázad múltán tömegtermelésé és üres megszokássá („rideg hagyományá”) válik. A társadalom számára követhetlenné válik az avantgárd, a széteső avantgárdiánus élharcosok mögül elfogy a csapat, eltűnik a közösség, amely korábban oly fontosalkotó eleme volt (korábban még a legkisebb izmusok is közösségek akartak lenni és a társadalomra akartak hatni). Az élharcos magányossá, majd útonállóvá válik. Így folyik át „szervesen” az avantgárd a posztmodernbe, amely így egyszerre az avantgárd folytatása és az avantgárd meghaladása.

Jómagam Derrida, Habermas, Rorty és Lyotard nagy tisztelője vagyok, így távol kívánok maradni a XXI. század posztmodernellenes divatjától, azonban látnunk kell, hogy a posztmodern az avantgárd elsekélyesedett hagyatékát ismeri fel, és választ ad a kultúra és a társadalom ellentmondásaira. Ekkor már mindaz, aki manapság konstruktivista képet vagy kubista képet fest, megmosolygott maradvává válik, az avantgárd olló szétnyílik, és létrejön a „konzervatív avantgárd”, amelyet nyugodtan nevezhetünk az avantgárd „fundamentalista ágának”. Változott a világ? Igen, hiszen mindig változik. A világ azonos is meg nem is azzal, ami volt akkor, amikor az avantgárd mozgalmak csírái létrejöttek. Nem igaz az, hogy a társadalom mozaikjaira esett szét (közösségek – néha nagyon is szoros kötődéssel – ma is vannak), nem igaz az, hogy a kultúra megszűnt volna (ez fogalmilag kizárt is lenne; de nem is maradt ugyanaz – hogy is maradt volna?!). Azonban a közösségek és a kulturális rendszerek egymásból és egymásba alakulása, az egyének és a közösségek átjárhatósága és hálózati struktúrájának alakulási folyamata felgyorsul és szinte követhetlenné válik. Legalábbis számunkra. Az értékek, az attitűdök és a viszonyulások, szokások eddig sem voltak soha homogének és statikusak, most azonban tudatára ébred az ember a racionális tudás (tudomány, technika) korlátainak. Ha a tudomány korábban padlóra küldte a vallást, most az ember vallásos vágya és önnön kicsinységének és nagyságának egyszerre történő felismerése küldi padlóra a tudományt és a technológiai fejlődést. Ezzel párhuzamosan a hagyományba mint fogódzkodóba vetett hit is meginog. Ez azonban már átvezet minket a hagyomány kérdéskörébe.

Gondolkodtunk-e már azon, hogy mi a hagyomány? Egy sokszor emlegetett kijelentés szerint a hagyományt mindig a jelenben definiáljuk. A jelenből big-

gyesztjük rá erre vagy arra a jelenségre vagy jelenségcsoportra, hogy ez „a Hagyomány”. Vajon a kultúrát helyesen osztjuk-e fel hagyományos és magas kultúrára – népi és elit kultúrára? Ha a hagyomány valami gyökerekkel rendelkezőt jelent csupán, akkor vajon nincs-e hagyomány a tudományban, a művészetekben és a népi kultúrában? El lehet-e egyáltalán választani ezeket vegytisztán? A XVIII–XIX. században felfedezett „népi” sokáig úgy tűnt, hogy szinte azonos fogalmat alkot a „hagyományos”, sőt, az „ősi” fogalmakkal. Nem vették figyelembe, hogy a népi kultúra is folyamatosan változik, és vagy lealacsonyító primitívségként, vagy magasztalt ősi tudásként, a természettel összhangban élő vademberként tekintettek a népi és az egzotikus kultúrára is. Ez a nézet a XIX. század második felében az evolucionalizmus miatt még fel is erősödött, a romantika „romlatlan = népi” hagyománytisztelete átalakult, és a saját maguk (modern ipari társadalom mint a legfejlettebb a sorban) élő múltját látták a különböző primitív népekben. Úgy érezték, hogy egy adott nép ősi kultúráját hordozza a parasztsága. Ez a gondolat alakult tovább utóbb a hagyományos társadalmak és ipari társadalmak oppozíciójává, amely megmaradt egy statikus paraszti és/vagy primitív népiség szemléleténél. Gondoljunk bele! – nem éppen ez a szemlélet vezetett a nácizmus és a kommunizmus „fejlődéstanához”?! Boas, Malinowski, Leach és mások aztán sokat tettek azért, hogy ezt a téves koncepciót lebontsuk, bár még a XX. század közepén és második felében is sokan úgy vélték, hogy a civilizáció folyamata egyfajta evolúciós fejlődést ír le (vö. sir Gordon Childe, Rappaport stb. neoevolucionalizmusával). A hagyománykép az utóbbi évszázadban sokat változott a tudományos gondolkodásban, amely azonban csak nagyon lassan hatol be a közgondolkodásba és a művészek/művészettörténészek máig kissé romantikus elképzeléseibe. A népi kultúra, de akár a polgári kultúra hagyománya is változik, minden értéke, jelensége és viszonyulása történeti fejlemény eredménye, és még ha keressük és kutatjuk is, hogy mely eleme mikor került be az adott kultúrába vagy mikrokultúrába, szubkultúrába, látnunk kell, hogy mindez nem változtat azon, hogy valamikor keletkeznie kellett – még ha nem is tudjuk megállapítani szerves vagy szervetlen beilleszkedésének pontos dimenzióit térben és időben. Mi maradt meg például a honfoglaláskor magyar társadalmának kultúrájából? Mi maradt meg a török hódítás és a barokk kor kultúrájából? Magam is elvettem azt a nézetet, miszerint semmi sem maradt meg, ugyanakkor látnunk kell korlátainkat és a jelenségek átértelmezésének, átalakulásának folyamatát. Jó példa erre a viseletek radikális változása az utóbbi fél évezredben, és főleg a XVIII. századi gabonakonjunktúra, illetve a XIX. századi gazdasági változások hatását a magyar népi társadalom viseletére. Erről immár könyvtárnyi szakirodalom szól (vö. pl. Györffy István a cifraszűrről). A folklórjelenségek szintén futótűzként képesek terjedni, és nemritkán kontinenseken átfelőlő párhuzamokat és azonosnak vélt kulturális jelenségeket hozhatnak létre mégoly különböző kultúrákon belül is. Azonban nem csupán a parasztság a nép (vö. Eckhardt Sándor a magyar népi kultúráról), és nem határolhatók el egymástól éles határral a társadalom rétegei, nem függetlenek egymástól ezek „kultúrája”. A kultúra mindig is nemzetek fölötti volt (vö. Peter Burke), ugyanakkor az egyes népek saját kulturális rendszereket is hordoztak, amelyekben a jelenségek határai túlnyúltak a népek, etnikumok, regionális csoportok határain, azonban mégis sajátos, folyamatosan változó rendszert hoztak létre. A népek pedig kisebb csoportokra, egymásra épü-

lő közösségekre oszthatók, így az egyes családok, sőt egyének szóhasználata, viselkedési stb. szokásai is sokszínűvé teszik a képet. Ezért tekinti a folklorisztika alaptételének azt, hogy a folklór „változatokban él”, nincs kanonizált etalon az egyes folklóralkotásokban (vö. Vadrózsa-per az 1860-as években). Mi marad tehát? Úgy tűnik, hogy csupán annyi: a hagyománynak gyökerei vannak. Olyan kulturális jelenség vagy jelenségrendszer, amely vissza-visszatérővé (rituális cselekvések, ciklusok stb.) vagy folyamatossá válik (mindennapi cselekvések hagyománya), ezáltal az állandóság látszatát veszi fel. Nemrégiben egy terepmunkám alkalmával „régii hagyománynak” nevezett valaki egy tizenöt éve létező falunapot, és „ősréginek”, „hagyományosnak” egy XIX. század végi fűrógépet, ezáltal is hitelesítve saját magát mint hagyományos mesterembert. Félreértés ne essék: nem tévedett az öreg, nagyon jól példázza kijelentésével, hogy minden hagyomány „keletkezett” egykor, ha úgy tetszik, alulról vagy felülről (vö. Redfield „kis- és nagy hagyomány” koncepciójával) konstruálták (vö. Eric Hobsbawm), de szerves részévé vált egy adott pillanatban az adott társadalom kultúrájának. A jelennek. A hagyomány tehát a jelen, és nem a múlt. Az a hagyomány, amelyet ki kell állítani, hogy megismerhessük, a hagyomány, amelyet intézményekkel kell megőrizni és csak színpadon, eredeti funkciójától és közegétől eltávolítva létezik, már nem is hagyomány, hanem halottkultusz. Mindazok, akik a hagyományt a történelemkönyvek és a múzeumok világából próbálják „rekonstruálva megőrizni”, nekrofil érzésekkel vannak eltelve. Nem veszik észre, hogy a hagyomány alapeleme és kritériuma az élettel teli megőrzés és így a saját funkciójában és közegében való fenntartás (ha kell, a változtatás árán). Ne gondoljuk, hogy a hagyomány csupán a népire, csak a parasztira vonatkozik! A műalkotások létrehozásának, a festészetnek, a költészetnek stb. is vannak hagyományai, a zenei hagyományokról nem is beszélve. Rembrandt tudatosan le kívánta törni „a zöldek barbár erejét”, ezért barnákkal, okkerekkel törte meg, és csak a XIX. században „vette a bátorságot” a festészet (jóval az avantgárd előtt!), hogy ellentmondjon ennek a „hagyománynak”. Amikor Bartók és Kodály elkezdte népdalgyűjtéseit, akkor az új stílusú népdal épp a szemük előtt terjedt futótűzként a Kárpát-medencében. Sokan a ma már klasszikus magyar népdalnak tekintett új stílusú (nagy ívű, tág ambitusú, kvintváltós, kupolás szerkezetű dalok) népdalokat idegennek, hagyománybontónak, sőt, sokan kifejezetten „románosnak” érezték, és egy ideig ellenállt a „műértő szakma” ezek magyar népdalnak tekintésének. Hasonló módon kiáltott fel a „műértő közönség” és a kritikus akkor, amikor Collingwood tiszta zöldet használt: „ennek a festőnek nincs szeme?!” A hagyomány ráadásul néha sekélyes, kispolgári elvárássá vagy tetszelgő biedermeierré válik. Ez is hagyomány, olyan, amely ellen – többek között – az avantgárd lázadni kívánt. Ahogy láttuk, az avantgárd azonban szép fokozatosan éppen azzá lett, ami ellen eredetileg lázadni kívánt: újításvágya miatt piacorientálttá, túlhajszolt divatkövetővé vagy épp megcsontosodott izmusok szabályrendszerévé változott. A világ közben sokat alakult, és megszülettek a posztmodern társadalom kihívásaira saját válaszokat adó új gondolatok. Elérkeztünk a poszt-posztmodern küszöbéhez – ha lehet egyáltalán így „evolucionalizálni” a művészeti, társadalmi és kulturális folyamatokat...

Melyek voltak ezek a válaszok? Az egyik az „ál-tradíció” keresése; visszatérés valamihez, amit ugyanakkor most „találunk ki” – ilyen a neopogánység, neosamanizmus, és a kitalált hagyományok más mozgalmi (baranta, Kár-

pát-medencei őshaza-elméletek, sumer–magyar rokonság, „neo” népi írók/költők mozgalma). A másik válasz az ezoterizmus, a New Age megannyi új tudományos eredményt (pl. kvantumfizika, csillagászat) és régi hagyományos kultúrák elemeit (pl. feng shui, jóga, meditáció, különböző – egymásnak is el-
lentmondó! – asztrológiai rendszerek felhasználása) az eredeti közegből kiszakítva – dekonstruálva! – és/vagy újraélesztve felhasználó irányzata. A harmadik lehetséges út a technikai-technológiai evolucionalizmus, a technika és a tudomány messianisztikus imádata, amely azonban a posztmodern társadalomban már erős kritika alá véttetett. Ilyen lehetséges válasz a kulturális és/vagy vallási fundamentalizmus is – az egyes új vallási mozgalmak a „gyökerekhez”, az „eredeti tanokhoz” való visszatérésére, szigorú (és főleg: „eredetinek titulált”) szabályokhoz kötésére; a művészet neoprimitív irányzataira és egyes elmúlt iskolák felelevenítésére gondolok. És ilyen posztmodern kori válasz az újítást és a hagyományt jól-rosszul összhangba hozó, a technika és technológia fejlődését nem a hagyománnyal és a népi kultúrával szembeállító kísérleti iskolák (az én fogalmaink szerint ilyen a CAVS, a Nemzetközi Kepes Társaság és az Expanzió is), akik a hagyományt szervesen összeilleszthetőnek vélik az újítással. A tradíció-innováció párharcát meghaladni kívánó irányzatok ezek. Jómagam úgy vélem, hogy mivel a kettő egymástól el nem választható, csak egymásból magyarázható fogalom, így a siker egyrészt eleve adott, másrészt kizárt: az új és a hagyományos (átörökített) mindig is dinamizmusában jelentkezik, és sarj-hajtásait maga a társadalom – mint történeti formáció – hivatott lenyesegetni. Az összebékített „hagyomány és avantgárd” tehát fából vaskarika, nem holmi spanyolviasz, amit most találunk fel. Ösztönösen mindig is ott élt minden, a közösség iránt fogékony avantgárd alkotó szellemiségében. Az avantgárd tehát ma már a kultúránk, sőt, azon belül is mondhatni a hagyományunk része.

Láttuk tehát, hogy a hagyomány nem holmi statikus és homogén kánon, amelyet „felhasználni” vagy „megőrizni” kell, hanem egy folyamat, amelyet tovább kell vinni, építeni. Ha a hagyományt nem akarjuk a múzeumokba vagy a színpadokra száműzni (vö. folklorizmus), akkor azokra a szokásokra, arra a folklórkincre kell koncentrálnunk, amelyek élő, természetes miliójükben is fenn tudnak maradni, és ezeket minduntalan a magunk képére formálva élőnek kell meghagynunk. Mert ami a múzeumokba (itt nem a MaDok programra gondolok, hanem a korábbi muzeológiai módszerekre) vagy ami a parádék és fesztiválok színpadjára kerül, az már a kipreparált és merevvé tett – vagy cukormázzal fogyaszthatóvá tett – holtteste a hagyománynak. Ha a hagyomány él, akkor óhatatlanul változik is. Ha nem a hordozó közösségből fakad, akkor már nem hagyomány, hanem bolhacirkusz. Ha a hagyomány él, akkor azt a hagyomány ápolói saját képükre formálják, a megőrzés és a változtatás dinamikájában. Persze minden hagyománynak van olyan köre, aki maga készíti/eljártssza/betartja = alkotja újjá, tehát aki értékét nem csupán magáévá teszi, hanem aktívan részt is vesz benne, és olyan, aki szemléli. Ez összefügg az aktívan kollektív – passzívan kollektív gondolatával (vö. Bogatirjov, Hermann Bausinger). A hagyomány alakít minket, és mi is a hagyományt. Ez természetes folyamat. A kultúra jó esetben szervesen tudja beilleszteni, saját képére formálni, átalakítani az új hatásokat, jelenségeket. Ha szervesen kerül be valamely elem, annak idegenségét a közösség jó esetben megérzi, és vagy

elhagyja, vagy átalakítja. A probléma akkor kezdődik, amikor egyiket sem teszi, és salakanyagként, idegen testként halmozódnak fel az újabb motívumok, jelenségek, szokások, értékek. Mindazt, ami élő, ami átvett és átadott, az ennek ellenére hagyományos. Ezen belül persze óriási különbségek vannak korban és földrajzi elterjedtségben, a változatok sokszínűségében és hatásában egyaránt. Ezt nem szabad összemosni egyfajta nihilista „minden hagyomány” és „minden egyaránt értékes” koncepciójával. A hagyományt azonban egy adott közösség hordozza és alakítja. Ez a megújítva megőrzés törvénye. Magunkhoz csiszolásra van szükség, ahogy tenni fogja majd a jövő generáció is – még ha számunkra ez talán kissé frivolnak vagy extrémnek fog is tűnni némelykor.

Hamvas Béla önmaga egyéni szűrőjén át értelmezte a hagyomány(oka)t, művészi módszerrel alkotta újjá az antik és a későbbi korok gondolatait; Kassák Lajos pedig új formai hagyományt akart teremteni, a néphez szólni és a népek az új korokat látó új szemeket adni, de szabályokkal és jól megfogalmazott kortárs gondolatokkal. Hamvas az értelmezésében tehát individuálisabb, Kassák pedig közösségibb volt. Ebben az értelemben tehát Hamvas volt az avantgárdabb, Kassák, a misszionárius pedig a néphez, a hagyományhoz közelebb. Ugye, mennyire visszájára lehet fordítani kettejük viszonyát? Az ellentétes értelmezés lehetőségét is fenntartom. Lám, úgy tűnik, hogy én sem tettem mást, mint dekonstruáltam a hagyomány és az avantgárd fogalmát, a posztmodern kívánalmaknak megfelelően. Amint húsz éve, amikor kidolgoztam a poliambivalencionizmus téziseit (a formálogika lebontásán fáradozva az ellentmondásos valóság felismerése által indítatva), most is mintha a két fogalom összevethetetlenségét, sőt a fogalmak nem létezését állítanám. Azonban nem így van. Rossz kérdésre nem lehet jó választ adni, és néha a jól feltett kérdések többet segítenek, mint a véglegesen lezárt válaszok. A hagyomány át- és továbbgondolása, az avantgárd fogalmának ellentmondásossága számomra nem a két kategória nemlétét jelenti, hanem épp ellenkezőleg, mindkettő sokrétűségét és interferenciáit. A definíciós kísérleteket sohasem szabad lezárni. Számomra a hagyomány és az avantgárd nem egy érték- és viszonyrendszer két végpontja, hanem nehezen összeegyeztethető jelentésmezők. Akárcsak az idő, amelyről könnyű beszélni, de amelyet nehéz definiálni, a hagyomány és az avantgárd is folyamatot jelentenek (vö. Foucault diskurzív etika gondolatával), amelyek egymás által és egymásból is magyarázhatók (ha úgy akarjuk), s így függenek egymástól, mint a férfi és a nő. Ha tehát az avantgárd az „újítás” és a hagyomány a „folyamatosság”, akkor csak együtt sokasodhat általuk a világ, hiszen a hagyomány is meg-megújul, ez kiiktathatatlan fogalmi eleme, az újítás pedig óhatatlanul új szabályokat kíván alkotni. Ha pedig az avantgárd egy alkotó csoport, a hagyomány pedig a nép „átörökített kultúrája”, akkor valóban minden kornak és minden kultúrának megvan a maga hagyománya és avantgárdja. A hagyomány is meg-megújul, minduntalan és folyamatosan változik, s az avantgárd is konzervatívá, megcsontosodottá válhat (vö. „oktatott avantgárd”), így fonód(hat)nak ezek egymásba. A nép – mi itt mindannyian – keretet ad mindkettőnek, megemésztí, feldolgozza és önmaga részévé építi, s már nem lehet őket szembeállítani, hanem mint a homorulatok és domborulatok, általuk lesz plasztikussá világunk.

Szécsi András

Le a művészettel: éljen a művészet”

Hamvas és Kassák

Számomra ez a párosítás érdekesen furcsa, és jó néhány kérdést, illetőleg problémát vet fel, melyek közül is a legalapvetőbb az, hogy van-e értelme. Van-e értelme ennek a találkozatásnak, nem túl mesterkéltsé és erőltetett-e.

Persze a dobostortát is össze lehet hasonlítani egy hangyaboly életével, de a meddő agytornából, tudjuk, van elég.

Másfelől úgy is felfoghatjuk a témát, mint egy „zen koan”-t, mely jótékonyan kimozdít a bejáratott gondolati vágányokról, rákényszerít új nézőpontok kialakítására, vágyat ébreszt bennünk egy konkrét, lezárható és megvédhető álláspont kialakítására.

A következő probléma az egyenrangúság.

A hamvasi és kassáki szellemiség-gondolatvilág kezelhető-e egyenrangúan?

Nem úgy van-e, hogy Hamvas már túllépett mások életszintjén, és ezért az ő kérdésfeltevése, szellemi reakciója, cselekedetei teljesen mások? Tudnak-e találkozni az élet bölcsességében, a szellemi hierarchiában? Van-e, s ha igen, milyen átjárhatóság lelhető fel kettejük hagyatékában?

Az esetleges találkozási pontok sokkal inkább emocionálisak, humorral és a hétköznapiakkal kapcsolatosak lehetnének. Kettejüket inkább a jó bor, az ebéd utáni sziesztahangulat, a nőkhöz való viszony köthette volna össze, semmint a művészet-filozófia-bölcsélet.

Hamvas műveiben rengeteget idéz, megjelölve a szerzőket, így pontosan követhető a tradíciónak és a szellemiségnek az a sávja, amiben mozog, s amit Hérakleitosz, Platón, Hermész Triszmegisztoz, Bhöme, Baader, Eckhart Mester, Pannwitz, Kassner, Nietzsche, a Tao, a Védák, a Tarot, az alkímia, Ji-King képvisel. Ugyanez a lista a már idősödő, kiforrott Kassáknál a következő: Whitman, Majakovszkij, Apollinaire, Gorkij, Tolsztoj, Malevics, Liszickij, Tzara, Matisse, Joyce, Rimbaud, Wilder.

Láthatjuk, hogy az átfedés semmi vagy minimális. Véleményem szerint Hamvasnak nem volt már szüksége arra az üzenetre és arról a világról kialakított véleményre, amit Kassák az életmódjában és műveiben képviselt. Fordítva pont az ellenkezője igaz. Kassáknak (és a többieknek) szüksége lehetett volna egy szellemi vezetőre, de ennek felvállalásához fel kellett volna áldoznia addigi művészeti koncepcióját, egész életvezetését.

Amíg az alkotóerő és szellemi potencia elsősorban a művészetbe áramlik, és az elismertség, híressé válás – vagy éppen az ellenkezője – ezt az állapotot még inkább megerősíti, sőt konzerválja, nem képes átváltani a Hamvas által is képviselt szellemi útra. Nem a művészeti tevékenység a kizáró ok, mert ez túl mélyen gyököző alapenergia az emberben, semhogy meg lehessen szüntetni, hanem ennek elhelyezése és a súlypontok megtalálása az élet egészében.

(E Kassák–Hamvas tengelyen helyezük el magunkat is, hogy hol tartunk kettőjükhöz képest, kerülünk a belsejükbe, s ez a pozíció alkalmas lehet az önfejlődésre, a célok konkrét megfogalmazására és realizálására.)

Kettejük viszonylatában a művészet csak felszínesen lehet közös pont, főleg Hamvas tradicionális fölfogása s így a művészetet teljesen más alapállásból eredeztető állásfoglalása miatt. Legcélszerűbb nem az elméletekből, hanem a létrehozott művekből kiindulni, s a fő viszonyítási pont – fajsúlyja és különlegessége miatt – a *Karnevál* lehetne.

Elkerülhetetlen megvizsgálni azt, hogy a művész mit vár el a kész műtől, mit vár el az alkotói folyamatától, az előkészítői fázisoktól! Ahogy a mű formálódik s fokozatosan telítődik, úgy alkotója is a fejlődés különböző fokozatait élheti át, s élményein keresztül szembesülhet önmaga tökéletlenségével és „részcsketermészetével”.

Az élmények összeroppantó, tágitó-feloldó jellege az élet számára szinte elviselhetetlen fájdalomtól egészen az ugyancsak szinte elviselhetetlen öröm-katarzisig terjedhet. Kétségtelen, ez a „léttágulás” illékony valami az alkotóban, a későbbiekben csak mint sóvárgás marad jelen, s így függést, kényszeres hiányérzetet teremt. A tökéletesedés és megistenülés víziója kábítószerként hat. Ez az a csapda, amibe szinte minden „izmus” és irányzat – így az avantgárd is – belesétál, gondolván, hogy az isteni recept kiváltságos és szerencsés birtokosa.

Állva maradni csak úgy lehet, ha – egészen paradox módon – az ember függetleníti magát mind a műtől, mind a teremtő aktustól, azaz eleve elengedi mindkettőt. A belső érintettség mű és alkotója között úgy álljon fenn, hogy ez ne befolyásolja a stabil alapállást. A Kassák–Hamvas relációban csak az utóbbi tudta megőrizni függetlenségét, úgy nevezetesen, hogy túllépett a „művész” kategórián, egy még nagyobb teljességbe integrálva azt.

Következő vizsgálandó terület a harmónia igénye a műben, a korban, az emberben. Miután a kor s a benne élő ember nem nevezhető harmonikusnak (ez nyilván nem szorul magyarázatra), honnan is jelenhetne az meg a műben? A harmóniátlanságnak ugyanakkor több fokozata van, enyhébb, mikor az ember magában elveszítette, de máshol még meglátja és értékeli azt, súlyosabb esetben már nem ismeri föl, végül saját diszharmonióját kanonizálja, teszi meg kiindulási- és viszonyítási ponttá, és megindul a hamis bálványok építése.

Az *Arkhai* kötetben, idézve Pannwitzot, ezt találjuk: „A harmónia, ami az antik szobron látható, az elemeknek ez a robbanásig fokozott elementáris ereje, amikor egymásnak rontanak, de oly irtózatos erővel, hogy egyik sem bírja le a másikat. Kiegyenlítődnek. Így támad a harmónia.”

A kor embere mit sem tud az elemekről és ezek arányairól, maga is rácsodálkozik, ha valami időnként – sejtés, megérzések, ösztön gyanánt – föltör a tudat alatti mélységeiből. Különben uralja őt a kibillentség, amiből korunk státuszszimbólumot és kívánatos célt csinál. Ez a figura pedig a zseni, akit Nietzsche így jellemez: „Akinek mindene túl kevés, csak eggye túl sok.” (Zarathustra). Íme, a kor magasztalt és ünnepelt embere. A kor tehát kiszelektálja az adott terület legjobbjait, és őket a „leszűkített perfekcionizmus” sajtolójába nyomja, elfeledkeztetve az emberben helyreállítandó mikrokozmosz egyensúlyról. A görög szoborelv nemkívánatos lett.

Amiből aránytalanul több van, még inkább hegemoniára vágyik, hogy minden mást kiszorítva teljesen kitöltse az embert. A domináns terület túlburjánzik és ömlesztetni kezdi az ötleteket, gondolatokat, végtermékeket. A *Patmosz I.* kötetből idézve: „Annak a káprázatos produktivitásnak, amit az emberiség e műőrületben alkotott és alkot, értéke csaknem semmi.”

Eszerint tehát szinte az egész XX. századi művészet zsákutca, ami egy szintig emel, de aki meg kívánja haladni, annak le kell mondania róla mint a további fejlődést gátló tényezőről, és visszanyúlni a görögökig, sőt az azt megelőző időkig, és lehet, hogy mindent előlről kell kezdeni.

Kassák a maga módján (és más megközelítésben) szintén érezte a veszélyt, úgyhogy az ő felkiáltásával zárnám e gondolatcserét:

„LE A MŰVÉSZETTEL: ÉLJEN A MŰVÉSZET”

Titanic Művészetelőre és Filozofikussági Iskola

A regényről és a személyességről

Hamvas Béla kései írásai alapján

1. Hamvas Béla a halála előtti utolsó néhány évben igen intenzíven dolgozott. Olyan jelentős munkákat vetett papírra, mint a *Patmosz* második és harmadik kötete, a *Scientia Sacra* második, kereszténységgel foglalkozó fejezete, illetve a *Karnevál* szellemében fogant három kisregénye, a *Szilveszter*, a *Bizonyos tekintetben* és az *Ugyanis* című.

Az említett írások mindegyike korábbi munkák folytatása, mindre érvényes, hogy érett, átgondolt mű.

Ezekben az írásokban Hamvas rendre elvárja a szálakat, megerősíti korábbi gondolatait. Tartalmilag nincs éles választóvonal a kései művek és a korábbi írások között, de ezekben a *Karnevál* utáni években észrevehetően bőszültebb, radikálisabb, még a korábban megszokottnál is szenvedélyesebb.

Az említett kései írásokhoz kapcsolódik egy tanulmánycsokor is, amelyet az 1964-ben induló *Látóhatár* című folyóirat felkérésére írt Hamvas. Ezek az írások azonban, *Az egzisztencializmus után* című kivételével nem jelenhettek meg. A Kiadói Főigazgatóság akkori vezetője, Köpeczi Béla Hamvas többi tizenkét – egy egész kötetet megtöltő – írásának közlését nem tartotta kívánatosnak, s a hírhedt harmadik „T” – tiltottak – körébe számúzta. (Ezeket a nemrég utólag kiadott írásokat a *Szarepta* című kötet tartalmazza (*Hamvas Béla művei*, 14. kötet, Medio Kiadó, é.n.). Annak ellenére történt mindez, hogy eredetileg a folyóirat e tematikus számát „a nyugati világban aktuális szellemi áramlatok kritikus hangvételű elemzéseinek” szánták. Úgy látszik, Hamvas szokatlanul őszinte stílusa, a nyugati és a keleti világra egyaránt radikálisan reflektáló kíméletlen kritikája megrémítette a szerkesztőséget. Ezzel az addig eltelt majd két évtizedes szilencium után további két évtizedre vált lehetetlenné Hamvas írásainak publikálása.

2. Felmerül a kérdés: mi kapcsolja össze a kései írásokat? Mi az a közös mondanivaló, amely zsinórmértékül szolgál a látszólag különböző témák és tartalmak kifejtésében? Változik-e a stílus? A kérdések jogosnak tűnnek, hiszen Hamvas életének utolsó éveiben az írások között találhatunk politikával, társadalmi problémákkal, filozófiai kérdésekkel foglalkozó esszéket éppúgy, mint szenvedélyesen megfogalmazott konfesszionális tartalmú írásokat, valomásszerű elemzést a kereszténységről, s a *Karneválnál* még radikálisabban megformált regényeket.

Mint már szó volt róla, a kései írások nem választhatók el élesen a korábbi évtizedek műveitől. Mi hát a lényegi összeköttetés?

Véleményem szerint az összefüggéseket és a szoros kapcsolatot az biztosítja, hogy az írások tartalmát egyetlen fő téma jelöli ki.

Az egész életmű tengelyében végig az a személyes törekvés áll, hogy miként élhető tiszta, igaz emberi élet, miként realizálható az autentikus egzisztencia, Hamvassal szólva a statusz abszolútus.

Ezzel magyarázható az, hogy újra felbukkannak régi témák, hogy új meg új oldalról nyernek megvilágítást már elemzett kérdések. Hamvas haláláig feszítette a fő kérdés, szinte önterápiás jelleggel helyezte újabb és újabb kontextusba. Ezért kutat tovább a hagyomány irodalmában, ezért találunk írásai között éles kultúrákritikát, korkritikát, tudománykritikát és társadalomkritikát egyaránt. Ezért keresi a legautentikusabb kifejezési formákat, s ezért bukkannak fel újra és újra az önfeltáró-önleplező, helyenként önapoteózisba hajló, kinyilatkoztatásszerű írásai.

Elemi erővel vágyik a normális emberi életre, az ép, defektusmentes létezésre. A *Patmosz II*-ben így ír erről: „Az idill elsősorban rend. Mindenesetre mérték, emberről, műről, dologról.” Majd így folytatja: „Életemnek minden bizonnyal legnagyobb eredménye, hogy erről a rendről tudomást szereztem. Nem ösztönzés nélkül.” (*Hamvas Béla művei 4. Életünk könyvek, 1992. 11.*)

A *Patmosz II*-ben sorra szóba hozza azokat a tanításokat, illetve autoritásokat – Plótinostól, Jakob Böhmétől és Russeltől kezdve Pascalon, Kierkegaard-on, Nietzsche-n át egészen René Guénonig –, akik építőleg hatottak rá, s akik éberségre tanították. A leltár igen figyelemreméltó, s lenyűgöző olvasottságról tanúskodik. Ezek a patmoszbéli szintézisszerű, meditatív szövegrészek leginkább egy naplóhoz hasonlíthatnak. Mintha valaki önmagának jegyzetelne tudományról, politikáról, nyelvről, fasizmusról, kommunizmusról, diktatúráról, komédiáról, nyárspolgáriságról, pszichológiáról, filozófiáról, vallásról, életről, szeretetről, egy pillanatra sem feledve az eredeti kérdést: miként lehet realizálni a normális emberi alapállást?

3. 1960 és 64 között a kereszténységgel foglalkozik. A kereszténységet a hagyomány kitüntetett formájának tartja, ami épp a személyesség és az autonómítás okán kitüntetett. Mint írja: „Először az újkorból a kereszténységbe tértem vissza anélkül, hogy az újkorral való közösséget, és nehézségeinek vállalását megtagadtam volna, (...). Aztán a kereszténységből a hagyományba tértem vissza, oda, ahol a kereszténység is otthon van, a héberek és hinduk, a kínaiak és az egyiptomiak, az indiánok és a görögök közé, oda, ahol a kereszténység is megszületett, ahol minden gondolat és szokás, rítus és eszme, törvény és tudás annyira hasonló, hogy felcserélhető, és mindaz, ami van, még egymáshoz egészen közel áll.” (*Hamvas Béla művei 4. 88.*)

A kereszténységgel kapcsolatos alapvető kérdése is az ember autenticitásával függ össze, s így fogalmazható meg: Miben áll a valódi keresztényi magatartás lényege? Az intézményesült formák, illetve maga a vallás eleget tesznek-e a követelményeknek?

Mindezekre a kérdésekre a *Scientia sacra* öt fejezetből álló tanulmányában keresi a választ.

Mint már jeleztük, a kereszténységet a *metafizikai hagyomány* egyik kitüntetett formájának tartja, ahol a hagyomány fogalma az egyes kultúrák fundamentumát képező egységes tanításra utal. Hamvas Guénon nyomán vallja, hogy az egyes szent könyvek, vallási tanítások tartalma egybecseng, s az egybecsengő üzenet a *normális emberi alapállásról*, az úgynevezett *statusz abszolútszról* tudósít.

A kereszténység fogalmát igen sajátosan határozza meg. Megkülönbözteti az úgynevezett „történeti kereszténységet”, illetve az eredeti evangéliumi kereszténység alapján meghatározott, „preegzisztens kereszténységnek” nevezett formát. A történeti kereszténység alatt azt érti, amikor már megjelentek a vallás intézményesült formái. A preegzisztens kereszténységet – mint a kereszténység elsődleges alakját – az eredeti evangéliumi kereszténységgel azonosítja. A két formát – bár egymásból következnek – egymással ellentétesnek véli, mivel, mint írja: „a vallás már igen korán saját forrásával szembefordult, ezt a szembefordulást századokig táplálta, végül sűrű válságok közepette saját alapjait megsemmisítette és az emberiséget abba a szcientifikus pszeudo-szellemiségbe sodorta, mely pszeudoszellemiség korlátoltságánál és immoralitásánál csak ízléstelensége nagyobb” (*Hamvas Béla művei 10. Medio, 1996, 32.*). A kereszténység (történeti kereszténység) modernítésben elfoglalt helyét Hamvas Kierkegaard-hoz és Nietzschehez hasonlóan látja, hiteltelennek tartja, s a problémák egyik forrásának véli, amely ellentétes az eredeti evangéliumi kereszténységgel (preegzisztens kereszténység). Kierkegaard nyomán vallja, hogy a „kereszténységnek külső útja nincs, csak belső”. Szerinte a történeti kereszténység gyakorlatában a „belső út” szerepe háttérbe szorult, s a külsőségek, azaz a „külső út” dominanciája révén elveszett a kereszténység igazi lényege, a *személyesség*. A Nietzsche *Antikrisztus*ában megfogalmazottakhoz hasonlóan soraköztolja fel a torzulásért felelős három fő problémát: „A keresztény hagyományak Európában három ellensége volt: először a belülről való ellenség, a klérus (nem az egyház!), másodsor a politikai hatalom, harmadszor a szcientifizmus” – írja (*Hamvas Béla művei 10. 33.*).

Hamvas megközelítésében az a kierkegaard-i gondolat jelenik meg, amely szerint a kereszténység modern formája, az úgynevezett „racionalizált kereszténység” eltért az eredeti célkitűzéstől, eltért az úgynevezett evangéliumi kereszténységtől.

Hamvas egyház- és valláskritikájában inkább a nietzschei hatás dominál, míg a kiütkeresés vonatkozásában inkább a kierkegaard-i gondolatok éreztetik hatásukat. Némi túlzással az mondható, hogy a kereszténység témakörében összegződik, involválódik leginkább a kierkegaard-i-nietzschei hatás, hiszen ez az a témakör, ahol az emberi élet értelmére és lehetőségeire irányuló kérdések terítke kerül.

Hamvas a *Scientia sacra* kereszténységgel foglalkozó fejezetében hangot ad radikális nietzscheiánus véleményének. Az *Antikrisztus* című fejezetben – amelynél nem lehet nem észrevenni, hogy a címet Nietzsche-től kölcsönözte – azt elemzi, hogy miként torzult el az eredeti evangéliumi kereszténység. Hamvas szavá teszi, hogy az emberek az „egyetlen azonosság” gondolatát nem értik, s „ha Európában az egyetlen azonosság tudata néha áttört, abból csak bonyodalom és botrány támadt” (*Hamvas Béla művei 10. 81.*). Az egyetlen azonosság gondolata itt arra a bibliai mondatra reflektál, amelyben Jézus önmagát Istennel azonosítja („Aki engem lát, látja az Atyát.”; „Én az Atyában vagyok, az Atya énbennem.” /*János evangéliuma 10. rész, 30–38. pont*). Ez az azonosság azonban Hamvas értelmezésében nem valamiféle kisajátítása egy viszonynak, hanem kijelentése annak, hogy Isten valósága és a lélek valósága egy, s hogy „Istennel az embernek minden fia azonos” (*Hamvas Béla művei*

10. 78.). Hamvas szerint az egyetlen azonosság gondolata a keresztény hagyomány legfontosabb, fundamentális mondanivalója, de ez a gondolat a vallásból nézve maga a rettenet.

Az egyén és Isten distancia nélküli kapcsolatának problematikájáról Hamvas Kierkegaard szellemében ír. Ez a vágyott, *közvetlen kommunikáció* Hamvasnál sem tanítható, nem tűr nyelvi közvetítést, nem szorítható szigorú értékrendbe, nem prédikálható. Isten és ember viszonya személyes én-te viszony, amelynek lényege a *Scientia sacrában* az isten-azonosság, az alázat tudata, az önmegtagadás (áldozat), erejének és hatalmának felismerése. S hogy a kései írásokban mennyire jelen van a kereszténység ilyen szellemű felfogása, arról a *Patmosz III.* is tudósít: „A kereszténység nem vallás – írja. – A vallás történeti és társadalmi és szellemi eredetű, dogmatikával, papi szervezettel és szertartásokkal. A kereszténység a normális létben való magatartásról szóló tanítás.” (*Hamvas Béla művei* 4. 239.).

4. Az életmű egészén átívelő fő problémát, a normális emberi alapállás, a status abszolútusz realizálásának problematikáját azonban Hamvas nemcsak a kereszténység felől gondolja végig. Ahogyan a kereszténység igazi lényegét a személyességben látja, úgy az írás vonatkozásában is *megtalálja a személyeséget leginkább kifejező formát, a regényformát*. Az 1948-ban írott *Regényelméleti fragmentum* című írásában a regényforma történeti és elméleti kérdését taglalja, sorra veszi a regény nagy korszakait és a kiemelkedő regényírókat. Arra a következtetésre jut, hogy számára attól a pillanattól kezdve érdekes a regényforma, amikor megjelenik a személyesség, s ezzel együtt a konfesszionális tudat. Szerinte ettől kezdve „a regény az ember személyes sorsra való igényét mondja ki” (*Hamvas Béla művei* 7. Medio, 1994).

A személyesség áttörését – mint sokan mások, például később Kundera (*A regény művészete*. Európa, Bp., 2000) – Cervantes *Don Quijoté*jének megjelenéséhez köti. „Mi európaiak csak egyet tudunk biztosan – írja Hamvas –, hogy szabadok vagyunk, személyek. Ezért az, amit meg kell valósítanunk, az a tökéletes személy és a tökéletes szabadság.” (*Hamvas Béla* 7. 298.) Hamvas itt persze a klasszikus német filozófia, illetve a romantika abszolútumkeresésének előfeltétel-rendszerét fogadja el, hiszen ma joggal kérdezhetnénk tőle, miért kell az embernek törekednie a tökéletes személy realizálására? S egyáltalán, mit jelent az, hogy tökéletes személy? Azzal együtt azonban, hogy a személyesség az európai ember számára megjelent, egy skizoid kettősség tételeződött. Hamvas meg is fogalmazza ezt. „Dupla sorsunk lett egy »macbethi és egy hamletti, illetve egy Don Quijote-i és egy Sancho Panza-i«, azaz egy hivatalos/nyilvános és egy privát/„szélmalom-történetet”. Ezt a skizoid állapotot jeleníti meg Hamvas a *Karnevál* több fejezetében is, például Bormester Mihály kettős történetében. Ebben a kettős történetben Bormester Mihályból két külön karakter lesz, Mike és Michail, akik egyszerre indulnak el katonaként az északi és a déli frontra. Ez a dupla tudat – amelyen Hamvas szerint „az egész addigi államvezetés csődött mondott” – a szent és a bolond, az aszkéta és az arlequin regénybeli megjelenítése, ami valójában a XX. század emberének skizoid állapotát hivatott bemutatni. A kettős tudat másik gyakori példája a szövegben a zárójeles megjegyzések alkalmazása. A zárójelbe

tett „hátsó gondolatok” zavarba ejtő őszinteséggel mintegy ellenpontozzák a szavak maszkírozottságát.

A személyesség ugyanakkor nem lehetséges konfesszió nélkül, ezért Hamvas számára az egyetlen lehetséges forma mindahhoz, amit el szeretne mondani, a regény. Ennek fényében tanulmányozza az európai regényt, s azt állapítja meg, hogy a személyesség megjelenése szempontjából a *regénynek három történeti szakasza van: az első a cervantesi*, amely révén visszavonhatatlanul a személy üdvtörténete került a középpontba, *a második a Sterne-i*, „az emberi sors feloldása a szubjektumban”, *a harmadik pedig a Kierkegaard-i*. Kierkegaard Hamvas szerint „*pseudoregényeket*” írt. „Kierkegaard volt az – írja –, aki a gondolkozást teljes egészében személyessé tette” (i. m. 305.). Ő mondta először, hogy a történet középpontja a személy, és a személy középpontja az üdvtudat. Visszafelé ily módon nyer értelmet Hamvas számára Don Quijote és Hamlet, „így válik világossá Pascal, Sterne, Rousseau és Goethe” (i. m. 306.). Hamvas a *Karnevál* írásakor alapul vette a *Regényelméleti fragmentumban* megfogalmazottakat. A *Karnevál* főszereplője, Bormester Mihály úgy egzisztál a regény hét fejezetén keresztül, hogy a személyiség formálódása szempontjából felvetődő minden lényeges kérdés – legyen az filozófiai, etikai, szociológiai vagy politikai természetű – megfogalmazást nyer. Bormester Mihály mindvégig azon fáradozik, hogy „új létet alapítson”, hogy helyreállítsa az úgynevezett „*eredeti egységet*” vagy másképpen fogalmazva a „*normális emberi alapállást*”. Mindeközben bonyolult élethelyzetek – háború, nősülés, álmos polgáriság – szülte tragikomikus történetek sokaságának lehetünk tanúi, amelyek gyakran az abszurdig fokozódnak. Hamvas „*tripla örületnek*”, illetve „*humorisztikai alapállásnak*” nevezi ezeket az élet szülte paradox helyzeteket.

A *Karnevál* megírása előtt nagy hatást gyakorolt rá Cervantes és Kierkegaard mellett Sterne és Joyce is. Sterne *Tristram Shandy*-jének melankóliával átszőtt kacagtató humora, a regényben alkalmazott úgynevezett „tudatfolyam technika”, a nyelv fogyatékosága okozta emberi problémák ábrázolása, a mérhető és a megélt idő közötti szakadék következményei mind-mind hatással voltak Hamvasra, s így a *Karneválra* is.

Joyce *Ulyssese* még tovább fokozta ezt a hatást. A *Regényelméleti fragmentumban* Sterne mellett Joyce jelentőségét is méltatja. Hamvas felismeri, hogy Joyce *Ulyssese* minden korábbi regényírás tagadásaként kijelöli a műfaj új határait is. A modern világ értékválságának olyan krónikáját látja a műben, amely fittyet hányva a szerkezeti kötelmekre szürreális tudati állapotokat és hangulatot képes nyelvi formában közvetíteni. Hamvast megihlette Joyce írói szabadsága, kihívó normasértése. A *Karneválban* számos jelét láthatjuk mindennek. Hamvas szabadon társítja hőseinek képzetait, elmélkedéseket iktat közbe. A *Karnevál* dinamikája sok tekintetben hasonlatos az *Ulysses* Valpurgis-éjszakájának pokoli kavargásához. A monomániák felvonultatásával Joyce-hoz hasonlóan ő is sorra veszi az emberi létezés majd’ minden eseményét és formáját: születés, halál, szerelem, barátság, közöny, hit, unalom, kétely, vágy, bűn, ostobaság, felszínesség, tudálékosság, fontoskodás, érdektelenség, önzés stb. Mindezt Hamvas is a hagyományos nyelvi formák felrobbantásával írja le.

A kései kisregények – s közülük is leginkább az *Ugyanis* című – még tovább feszítik a *Karnevál* mondanivalóját és hangulatát, az irracionálisig fokozva az

emberi gyarlóságok tárházát. Hamvas nem vázol perspektívát, nem kínál kiutat, hanem úgy láttatja a „realitást”, hogy az általa bemutatott erkölcstelen, minőségtelen világban már a humor sincs jelen. Nem mutat föl alternatívát, nem oldja föl humorral a világról festett iszonyatos képeket. Eltűnnek a morális értékek, csak tömegtájékoztató van, reklám, manipuláció. Érzéletes képekben írja le az erkölcstelen csőcselék (a „szamojédok”) viselt dolgait, a hatalom és az irányítás abnormális módszereit. A történelem „fullasztó bűze” mindent beborít. „A modern társadalomban minden eladható és megvehető” – írja (*Hamvas Béla művei 2. Életünk könyvek 1991, 475.*).

A regény egésze úgy van megszerkesztve, hogy még kapaszkodó sem marad. Kommentátor-fejezetek és fikciós fejezetek változtatják egymást, a narrátor belekerül mondandójának szövegébe, maga is az elmondott események részévé válik. Olvasóként magunkra maradunk, eltűnik a realitás és a fikció közti szakadék, a regényben a kommentár és az idézet már nem különíthető el.

Úgy tűnik, hogy Hamvas öntudatlanul is az elsők között írt Magyarországon posztmodern regényt, halála előtt egy évvel, 1967-ben. A végső konklúzió igen lehangoló. Hamvas, akinek az írás volt a lételeme, aki bevallottan az írásban re-alizált, s aki a regényben megtalálni vélte a személyességet leginkább kifejező autentikus formát, *Ugyanis* című kisregényében a púpos zongorista szájába adja egyik, – az 1956-os események után – papírra vetett saját gondolatát: „Most tudom, hogy nem írni több mint írni” (*Hamvas Béla művei 2. 488.*).

Hagyomány és tanúbizonyság

Amikor Mikolával megállapodtunk a mai témánkban, mármint arról, hogy az avantgardizmusról és a hagyományról, így Hamvas Béláról lesz szó, a *Three points* című esszé jutott eszembe a *Patmosz* című kötetből. Ebben Hamvas Henry Moore azonos című szobráról ír, amelyben három geometriai alakzat tűhegye összehajlik, de nem ér össze. Ám ebben az összehajlásban hasonló erejű feszültség van jelen, mint Michelangelo mennyezeti freskóján a Sixtus-kápolnában, ahol Isten a teremtésben nem érinti meg az ujjá hegyével a teremtett Ádám kezét. Nos, hát ezt az élethelyzetet fogjuk most körüljárni, hogy az avantgardizmus, a hagyomány és Hamvas Béla milyen pontokban találkozhatnak.

Rögtön éreztem, hogy a *Patmoszon* keresztül bontom ki mondandómat. Ehhez egy rövid kitérőt kell tennünk Patmosz kopár, terméketlen sziklaszigetére az Égei-tengernél, ahová Domitianus császár száműzte János evangélistát, a kiváltképpen kedves tanítványt. Ma is őrzik a barlangot, látomásai színhelyét. Föléje emelték az Apokalypsis nevű kolostort. A hegy tetején pedig a citadella-szerű St. Christodulos kolostor áll.

A *Jelenések Könyve* 1. rész 9. versében olvashatjuk: „Én, János, aki néktek atyátok fia is vagyok, társatok is a Jézus Krisztus szenvedésében és királyságában és tűrésben, a szigeten valék, amely Patmosznak neveztetik, az Isten beszédéért és a Jézus Krisztus bizonyosság tételéért.”

Jézus tanúságot tesz az Úrról, János evangélista Jézusról, hogy Ő Isten fia, Hamvas Béla pedig János evangélista szellemét idézi a *Patmoszban*.

Idézi az evangélista alétheia kifejezését, amellyel az igazságot jelöli. A szó a valóságot, a valóságban való létezését is magában foglalja. Az életszentséget, amelyen minden személy létezése nyugszik. Szemben a léthazugsággal, amelyet – igazi hamvasi szóval – pseudoegzisztenciának nevez.

Mindez az evangéliumi „Én vagyok az ÚT, az IGAZSÁG és az ÉLET” jelenkori megfogalmazása.

Vissza-visszatérő gondolat a *Patmoszban* a pseudoegzisztencia mint világtény, mint démoni mótely, amelyben egyik hazugság szüli a másikat, míg nem állandósul a hamisban és lényegtelenben való tévelygés, amely olykor az igazságon való bosszúhadjárattá változik. A nyelvünk is korrumpálódik ebben a folyamatban, hiszen a valóságot látni és megnevezni csak az igaz ember képes.

A jelenkor értékválságában a normalitásról való tudás elveszett. A normalitásról való tudást a bódhiszattva tartja ébren.

A bódhiszattva az eredendő istenhasonlóságot az egész életben helyre akarja állítani.

Elete a biológiai határokon és a mulandó időn túlemelt élet és szolgálat. Visszajön a Földre és a létrontásban nem vesz részt.

Hamvas Bélát is bódhiszattvának tekintjük.

Írói hitvallása túl az írói teljesítményen, a profetikus vízió a törekvés, hogy ne legyen szakadék és összeférhetetlenség aközött, amit az ember mond és cselekszik.

Mert nem várni vagy mondani kell az igazságot, hanem igaz életet kell élni. Sugárzóvá tenni azt lelkünkben.

Mint látjuk, a nagy kérdés minden korban az, hogy „a lélek az örökléten lemerve miként legyen igaz”.

Itt kapcsolódhatunk az avantgárd kérdésköréhez, annak megújító, formabontó, élcsapat jellegéhez, előremutató lendületéhez. Ez nagyon fontos és segítő az idejétmúlt, megcsontosodott nézetek, értékek szétrobbantásában. Ám sokszor ezek ifjonti lázadásoknak tűnnek csupán, a megtört lendület, félbemaradt törekvés, kiforratlan éretlenség, amelynek a vége valamiféle behódolás. Egy hasonlattal élve: zavaros mustnak mondható a tömény óbor mellett, amelyhez a hagyományt hasonlíthatjuk. Talán a bölcs öreg és az ígéretes ifjú párosban rajzolható meg leginkább a hagyomány és az avantgardizmus kapcsolata, hasonlósága és különbsége.

Úgy vélem, Hamvas Béla nem tartotta magát avantgárdnak.

Az ő társadalmon kívüli helyzete és a meg nem értettség, amely övezte, túlmutat a stíluskérdésen és nem a formáról szól. Az ő egyetlen élettémája: az Istennel való személyes kapcsolat, Isten megismerése. Ennek a megvalósítása egy olyan megigazulás, amelyhez képest még a vallások megszólító ereje is gyenge.

Éppen ebből kifolyólag nevezi a kereszténységet is hagyománynak, és nem vallásnak.

Hagyomány csak egy van, miként ISTEN is EGY. Ám minden korban, minden nemzedéknek és minden embernek újra kell fogalmaznia. Az avantgárd törekvésekből ez a fajta egylényegűség, tisztaság hiányzik. Inkább afféle viharzás és forrongás jellemzi próbálkozásait.

Hamvas az Evangéliumot léteseménynek mondja, a valóság elszenvetésének. A kereszténység: hagyomány, kinyilatkoztatás, beavatás.

Amikor tehát a tanúságtevő szemszögéből idézzük meg vagy beszélünk róla, fontos elemeznünk az egyetemes létezésről és a személyes életről vallott nézeteit.

Számára az egyetemes lét maga a Teremtő, az éltető erő lüktetése, áradása, maga az egyetlen létező valóság, a láthatatlan dimenzió.

Ha ábrázolni akarnánk, függőleges vonallal ábrázolhatjuk a létezést, amelyet a személyes élet vízszinteségben metsz. Az embert ez a metszéspont teszi személyiségében megszólítható egyedi és egyszerű létezővé.

Ilyenformán lehet az ember jelképe a kereszt.

A keresztet a függőlegesség és vízszinteség együttesen alkotja. Egyik sem tagadható meg vagy hagyható el a másikért. A középkori aszkézis az életet tagadta meg a túlvilágért, a mai ember a létet a biológiai gyönyörökért. Mindkettő pseudoegzisztencia, a szörnyű mérgezettség beteg állapota.

A vízszinteség és függőlegesség nem választható szét, mert egymás kiváltói, ama koordináták, amelyek a tér és idő viszonyítási pontjait megrajzolják. Szétválasztásuk a hasadtság, pszichológiai értelemben a meghasonlottság.

A létről való tudomásulvétel keresztényi értelemben a megváltás, hagyomány szerint a beavatás.

Nevezhetjük ezt a mulandóság és öröklét körforgásának is.

Hamvas az *Interview* című esszéjében, amely egy roppant szellemes önterjű, ír arról a kétségbeesésről, hogy itt a földön az egész hazugságáradat révén az egész világ életté fokozódhat le. A mulandóság és hiábavalóság példaként szubegzisztenciává, éberség nélkülivé, káprázattá foszlik, szemben az örök Logosz vagy atman valóságával.

Művészet, vallások, államok, tudomány csupa végig nem gondolt rögtönzés. Az egocentrizmus naiv és gyilkos önzése. Infernális félelem, gyávaság, kétségbeesés, kevélység, irigység és rögeszmék. De van maradéktalan megoldás. A reinkarnációs gondolat is ezt sugallja.

Ez a metszéspont az egyetemes és egyén között – miként a mindkét szóban benne rejlő EGY kifejezés – visszavisz bennünket saját közepünkbe, ahol az isteni szikránk van.

René Guenonnál is szerepel abban a vonatkozásban, hogy a szent könyvekben egyszer és mindenkorra minden megvan. Hitelesen, de nem véglegesen. Véglegessé a tanúbizonyosság teszi. Vagyis a hiteles ember életével tett tanúság. Más szóval annak realizálása minden korban és minden ember által.

Ugyanitt írja Hamvas, hogy egy időben ő is azt gondolta, hogy életét ő is tisztán a realizálásnak szentelheti, és az írást is abbahagyja. De nem így történt, mert felismerte, hogy az írás által jut azokhoz az erőkhöz, amelyek a realizáláshoz kellene.

A lét és az élet kettészakítottsága veszélyes út, mert abban a pillanatban, amikor az egyikért a másikat eldobná az ember, mindkettőt elveszíti.

A KERESZT az a metszéspont, amely a vízszintest a meddő terebélyből a függőleges végtelenbe irányítja. Ez a feltámadás, az evangéliumi örömhír, amely az élet örök voltáról, elpusztíthatatlanságáról szól.

Hihetetlen, mennyire el tud sikkadni a lényeg a látszatok káprázatában, a struktúrák merevségében, a pillanat, a jelen, a most elszalasztásában, meg nem élésében.

Másik fontos fogalom Hamvasnál a hagyomány kapcsán a status absolutus, az alapállás. A teória helyett a tényleges életrend. Valamiféle szellemi kaszt utáni vágy, mint a püthagoreusok voltak.

A szellemi társulásokra irányuló törekvések általában az ego szintjén megfeneklenek.

Hamvas orfikának nevezi a brahmani beavatást. Ez kötődik a számok misztériumához is: az egy megfelelődik és létrehozza poláris párját, majd a kettő a háromban magasabb szinten újból egyesül.

A Patmosz is három kötetből áll, a második rész harminc gondolatmenetből épül, a Hamvastól megszokott intenzív stílusban és témavezetésben. Az orfikának nevezett primordiális rendről azt írja, élete legnagyobb eredménye, hogy erről tudomást szerzett.

Ez az őskép, a lélek élő emlékezete, az *archetype of being*. Ha erről tudomást szerzünk, a renormalizálódásnak kell következnie.

A rendezett világgyetemről való tudás képes a káoszt kozmosszá teremteni, a sötétségből világosságot, a gyűlöletből szeretetet, a bősziúségből áldozatot, a görcsből oldottságot, az elrejtőzöttből megnyilatkozót létrehozni.

Ez az életben a lét és a létben az élet jelenvalósága.

A hagyomány három íve: az alapállás, a korrupció és a renormalizálódás.

Ne váltsunk a szorongásból a nem létezőbe való szétszórtságra.

Helyre kell állítanunk az eredeti istenhasonlóságot.

A bódhizattva magatartása metafizikus.

Igaznak kell lennünk az igazság sugárzásában.

Nem beszélni kell az igazságról, hanem igaznak lenni.

Szellemi paráznaság nélkül. Az eklekticizmust nevezi annak.

Fájdalmasan ír az elaljasodás apoteózisáról, a nagy történelmi botrányokról, az infernális atmoszférában lévő otthonosságról, a botránykrónikásról, aki a megbocsájtást szembeköpi, a katarzis hiányáról, az árulások virágzó üzletéről és a korrupció démoni hatalmáról.

De a kristály az élet mirákuluma.

Szólnunk kell még a wunderline-ról, az Úrral való szövetség mágikus vonaláról, amely Henochtól Keresztelő Szent Jánosig tart.

Befejezésül az orfikus rend szent geometriájának jegyében – némiképpen avantgárd módon – ábrázolhatjuk az itt elhangzottakat három pontból. Ebből jön létre a háromszög. Ha minden oldalára egy-egy háromszöget szerkesztünk, ezek egy csúcsban találkozni fognak. Az oldalakra tetszés szerint írhatunk kulcsszavakat. Például: pseudoegzisztencia, életszentség és léthazugság, wunderline. És egy haikut:

Tao és via,
A lét nem cél, hanem út,
Veritas, vita.

Miklóssy Endre

Hamvas Béla hagyományfelfogása

Minden ismeretünk az érzékelésből származik, mint már Aquinói Szent Tamás is megállapította, azonban a dolog nem áll meg itt. Hamvas Béla a Hermész Triszmegisztoosz-kommentárjában mindenestre szintén ebből indul ki, szervesen kiegészítve azzal, amit ő a „látás logikájának” mond, és ami valamiképpen meg kell egyezzen a külvilág szerkezetével, hiszen a célja éppen az abban való eligazítás:

– Egység, vagyis amit látunk, az valamiképpen egy dolog, hiszen különben nem igazodnánk el benne.

– Hierarchikus reláció, vagyis a látottaknak fontossági sorrendje van.

– A valóság szintjei közti megfelelés. Ezek a hierarchikus szintek szervesen összefüggenek egymással, az egyik szinten szerzett tapasztalat eligazít a másikban is, illetőleg döntően befolyásolja azt, hogy ott mit látunk.

„A szem rendszerben lát: az egyik szem a fegyház rendszerében, a másik a bordély rendszerében, a vásár rendszerében, a gyerekszoba, a statisztika, a ket-tős könyvelés, a grafikon rendszerében. Hihetetlenül kevés a tiszta szem, amely a tenger és a csillagos ég rendszerében lát” – teszi hozzá (*Patmosz II.*, 100.). Az ember végeredményben azt látja, amit megtanult látni, ez bizonyos fokig érvényes az állatokra is. Amit „megtanultam”, az pedig rögződik az emlékezetemben.

Maga a „világ” eseménysor, az érzékelés azonban csak a pillanatnyi állapotot észleli. Ez rögződik valahogy abban a folyamatosságban, amit az emlékezet jelent a létezésünk számára. Az az egység, amiben pedig rögződik, a léttapasztalatunk, nem egyéb, mint az a rendezett belső világ, amihez viszonyítanunk kell a velünk történeteket, az általunk megfigyelteket.

Így érti Loszev azt, hogy a világról kialakított minden felfogásunk alapján véve mítosz. (Kivételt tesz némi habozással a matematikával és a rá alapozott természettudománnyal, de csak ameddig meg tud maradni fenomenológiának, vagyis kívül tud maradni a létezés érzékelésén.) S ennek a megteremtője a nyelv, a szimbólum formájában. A szimbólum nem fogalom, más és több is annál, ám-bár a fogalmi nyelv természetesen szintén szimbolikus. A mítosz sem eszme, vagyis fogalmi nyelven nem írható le megfelelően, és nem is kép, mivelhogy nem statikus, hanem egy sajátosan rendeződő eseménysor. Párhuzamos a külvilág eseménysorával mint annak megnevezése (értelmezési lehetősége).

Ekképpen, mint Hamvas írja a *Pert em Heru*-kommentárjában, a név ré-gibb, mint a fogalom, vagyis az egyedi megelőzi az általánost. Amint a világot megismerő egyed is megelőzi megismerésének a tárgyát.

A mítoszt a kultúránkból örököljük, de a személyiségünk felépülése során individualizálódnia kell, hiszen meg kell feleljen a saját életünk eseménysorá-nak. Ezért mondhatja Kierkegaard, hogy minden ember önmaga, de egyúttal az egész emberi faj is.

A kultúra válsága éppen ezért azonos a mítosz valóság-távolságával, vagyis a rendezés a mítosz formája és a külvilág eseményei között egyre kevésbé lehetsé-

ges. Az újkori ismeretelméleti dualizmus nagy tévedése az „objektív világ” szembeállítás a mi „szubjektivitásunkkal”. Ez a széthasadás nem más, mint az összefogó mítosz esetlegessé válása. Veszedelmes, mert az alapja lehet az ember önkéntes alárendelődésének. Amikor Ferdinand Ebner a kultúráról azt a meghatározást mondta, hogy „álom a szellemről”, ez egy olyan korjellemző definíció, amelyben a széthullást a világháború élménye világossá tette mindenki számára. A mítosz immár nem értelmezhető a kialakult kultúránk formáján keresztül.

Hamvas megvilágosító háborús olvasmányélménye egy Kierkegaard-válogatás volt, *A kor bírálata*. „Nincs társadalom, nincs állam, nincs költészet, nincs gondolkodás, nincs vallás, ami van, az romlott és hazug zűrzavar” – foglalja össze ezt az élményt.

Mi van hát akkor? Ez a misztikusok nox atrája, az Istentől való tökéletes elhagyatottság átélése. Hamvasnál a keresztény megalapozottságú magyar polgári kultúra összeomlása, vagyis a számára lehetséges minden eddigi viszonyítási ponté. Káosz, amidőn csak a pillanat létezik, elmúlik, következmények nélkül, mondani nincs mit róla, hiszen az érvényessége rögvest megszűnt. (A teremtes lényege pedig a rendezés, Szabó Lajos mély értelmű megjegyzése szerint.)

Franz Kafka kísérteties novellájában, az *Ítéletben*, az apja által kiátkozott fiatalember a prágai Károly hídról a Moldvába veti magát, és ezzel a rejtélyes mondattal zárul a történet: „Ebben a percben szinte végtelen forgalom hullámzott a hídon.” Ez a rendezhetetlenné vált külvilág metaforája – amelyben tényleg pusztulás a sorsa annak, akinek immár nem létezik semmiféle belső összetartó energiája.

Kierkegaard számára a káosz ellenpontja Isten változatlansága. De ez a redukció elzárta őt a világtól, mert nem kommunikálható. (Meghalt 42 évesen, mint valóságos orvosi rejtély.) Hamvas számára viszont ez a káosz mint életünk valósága, kiindulási ponttá vált. Kései nagy esszéje, a *Zöld és lila*, ezt a problémát járja majd körbe. Az eligazító 'látás' szerkezetének a felbomlásával előáll egy „érezkőfölötti bizonytalanság, amelyben semmi sem megfogható, semmi sem anyagi, hanem minden hatás, a felbomló forma félhomálya”, és amelynek az ellenpontján előáll „az élet fájának dühödt kirablása” (*Patmosz I.*, 175–177.).

De ha ez, a kultúránk által közvetített valóság egy absztrakt és értelmetlen meghamisítás, akkor le kell belőle ereszkedni a konkrétéhoz, a láthatóhoz, hogy az ő felfoghatóságán keresztül jussunk hiteles valóságismerethez. A feladat egy tényleges tárgyat megfigyelni, és ezáltal megérteni azt, ami „mögötte van”. (Észrevehető ebben Rudolf Kassner és az angol romantikus természetlira hatása.) Az érzékelt világ olyan bizonyosság, amiről mindenképpen beszélni tudunk a kultúra által megszentelt nyelven.

Az újkori európai ember számára ezt a görög kultúra jelenti, Goethétől Georgéig, vagy minálunk Németh Lászlótól Kerényi Károlyig. Hamvas is erre indul el, az aiginaiai Aphaia-templom vagy az Esquillinusi Venus leírásával, ami egy konkrét műtárgy „lelke”, és a megértése elvihet az egész élet megértéséig (rendezettként való felfogásáig – hiszen ez volna a cél). Később kiterjeszti és tökélyre fejleszti ezt a „pars pro toto”, cseppben a tenger világábrázolási módszert. Úgy ír a fákról, a rántott levesről, a földieperéről, a halvacsoráról, hogy mögötte érezni az egész világmindenséget. „Egyetlen gondolat betölti a végtelent”, mondja William Blake, csak persze ehhez végig kell gondolni.

Európa egyszer csak elkezdte felfedezni a nem-görögöt, vagyis az emberiség egyetemes örökösének tekinteni magát, így újíította meg a japán fametszet például az 1880-as években a nyugati festészetet. André Breton pedig a hűsvét-szigeti szobrok láttán kiáltott fel úgy, hogy „Hellas sohasem létezett!”, vagyis leszámolni kívánt a nyugati kultúra alapjaival. Hamvas szemhatára is kitágult ennek megfelelően – „belső szem”-ről kell beszélnünk persze, hiszen ténylegesen alig valamit láthatott e világból. Mégis jóval többet, mint az említett szürrealisták, akiknek már a kiindulópontjával sem ért egyet. „Tolsztoj a legnagyobb szürrealista”, mondja, mert nem a fantasztikum a lényeg, hanem a világ láthatatlan lelkének az érzékeltetése. Ha azt mondjuk, hogy „Hellas nem létezett”, azt jelenti, hogy a mi számunkra irreleváns. Nem létezik a saját gyökerünk, vagyis elérkezett a Pillanat uralma, a káosz.

Halott hagyomány, szemben az élő pillanattal? A huszadik század kultúrájának ez az alapkérdése. Mint láttuk, ez tulajdonképpen beszédhiány, hiszen az „élő pillanat” elműlik, a kultúrája meg eldobandó, akárcsak az egyszer használt injekciós tű.

Kierkegaard nem tudta Isten változatlanóságát egyeztetni a világ változandóságával. Hamvas felismerte, hogy ez a feladat. De hogyan? Az biztos, hogy a szükséges egység-látás a mi korszakunk kultúrájában valóban nem lehetséges. Ezért is került Európát és oly sokáig a kereszténységet is mint kiüresedett formát. Viszont a mítoszt mégiscsak a formán keresztül ismerhetjük meg, juthatunk el lényegének megértéséig. Ez az őshagyomány, egy elég rossz, de nehezen helyettesíthető szóval a metafizikai tradíció. (A szót Arisztotelész-komentátoroktól örököltük, de még René Guénon se tudta kiküszöbölni.) Hamvas maga utóbb szívesen mondta a „létezés alapállása”-nak (status absolutus).

„A hagyomány nem vallás, hanem a létezés rendjének a tudása” – mondja róla (*Patmosz II.*, 171.). A megkülönböztetés értelme, hogy meghaladja (nem megtagadja!) a vallás elválasztó formáit, és értelmi erőfeszítést igényel. Ennyiben viszont fogyatékos is realizáció nélkül. (Hamvas szerint Nyugatot éppen az eszméinek a realizálatlansága pusztítja el, illetőleg az, amit a hagyomány irrálisnak ítélt magasrendűsége helyett mint „megvalósíthatót” próbál követni.)

Mivelhogy a hagyomány kifejezési formához (mítoszhoz) kötött, közvetlenül nem írható le. A vallástudomány pozitivista módszere, amely absztrahál a mítosz formájától, hogy megtalálja mögötte a „lényeget”.

Vagy kívül marad, a megértés híján, mint fenomenológia (ilyen például Glasenapp könyve a világvallásokról). Vagy önmagát tekinti szintetikus „csúcs-hagyománynak”, és így belevész a szubjektum ítélkező erejébe, végsőleg az Én-kultuszba. (Legismertebb példája ennek a teozófia.)

Mit lehet akkor tenni? Minden egyes formát belülről értelmezni és nem relativálni valamiféle „magasabb rendű” felfogó értelmezéssel. Hamvas Kung Fu-Cse-fordításában van a következő történet (*Lun Yü*, 34.).

„Amikor a mester a szentélybe lépett, minden tárgy jelentőségét megtudakolta. Valaki azt mondta erre: Ki mondja azt, hogy a vallást ismeri? Hiszen minden tárgy jelentőségét megtudakolta! Ő meghallotta és így szólt: Ez éppen a vallás.”

A hagyomány Hamvas értelmezésében az élet megmaradásának az alapfeltétele, azzal megegyezik hatásának a lényegében. „A hagyomány nem rendszer, hanem rend. Organizmus, amely önmagát ki tudja javítani” (*Patmosz II.*, 172.).

Kétféle utat választott arra, hogy a fentiek szellemében e hagyományt áttekintse. Az egyiknek René Guénon nyomán a *Scientia Sacra* címet adta. Ez a világ hat alapkérdésének a körüljárása a status absolutus szemszögéből: *Hagyomány, Archaikus ember, Kultusz és kultúra, Beavatás, Analógia, Király és nép*. A másik útja pedig a hagyomány eredeti könyveinek a megértése, fordítással és kommentárokkal, ez a nagy terjedelmű, bár még így is befejezetlen mű az *Ősök nagy csarnoka* összefoglaló címet kapta.

Mivel azonban a létezés értelemmel felfoghatatlan, ezért a rá vonatkozó folyamatos kérdés egyúttal folyamatos nyugtalanság is, visszaérkeztünk hát Kierkegaard problémájához, Isten változatlanságához. Fülep Lajos idézi ekképpen Szent Ágostont: „Nyugtalan az én szívem, amíg meg nem nyugszik tebened.” Vagyis a nyugalom – elszakadás is az életfolyamtól.

Hamvas úgy ismerkedett meg Szabó Lajossal, egy másik nagy nyugtalanul, hogy az a fővárosi könyvtárból hetente vitt el nagy tömegű könyvet, és amikor a könyvtáros Hamvas megkérdezte tőle, hogy miért, ő azt válaszolta. „kontroll”. Nos, Hamvas Béla fáradhatatlan hagyománykutatása is efféle kontroll volt a számára.

Kung Fu-Cse mondja a hivatkozott kis könyvben (45. o.): „Aki tud, nincs olyan messze, mint aki keres. Aki keres, nincs olyan messze, mint aki derűs.” No jó. De hogy lehet valaki derűs a XX. században?

Ez a lehetőség az irónia, ahogyan Kierkegaard szerint a humorista látja mintegy Isten szemével a világot. A hamvasi életmű jelentékeny része kórkritika – hiszen ebből is indult el. Hogy lehet derűs? Abból a látás-biztonságból, amit a számára a hagyomány ismerete jelentett – és éppen ezért folytatta élte végéig a hagyomány megmutatását, mint biztos pontot a Pillanat káoszában. „Azok után, amiket megéltem itt, szeretném én látni, van-e olyan dolog a világon, ami elvehetné a kedvemet?” – humorizál a század nyomorúságai fölött.

„A felvilágosultság azt jelenti, hogy tilos a történetről beszélni, csak a kultúráról szabad” (*Ugyanis*, 467.). Így előlegezi meg a mai kor meghatározó fogalmát, amit mi „politikai korrektségnek” (PC) szoktunk mondani, s ami mögött, mint látható, eltűnik az igazság is, amennyiben „nem korrekt”. (No, ez valóban újdonság, ilyen fogalom, hogy „inkorrekt igazság”, mindeddig nem létezett, volt olyan, hogy igazság, részigazság, tévedés, hazugság – de ez valami új dolog.)

A primer valóság, a status absolutus alapja a hagyomány. Minden történet a hagyományhoz fűző viszonyban játszódik, vagyis mindig van lehetősége oda fordulni helyreigazításért. Ami a rend kritériuma a rendszerrel szemben. (Az organizmusé az organizációval szemben.) Ez tehát a realitás második foka, erről beszél például René Guénon *A modern világ válságában*.

Az újkori kultúra viszont csupán harmadik foka a valóságnak. Alapjában véve csupán kultuszpótlék. Könnyen hatástalanná tehető a valóság elkendőzése céljából azzal, hogy tükörfolyosóba helyezzük (azaz önmagára való reflektálásba, ami végteleníthető, akár a „kutya a konyhából a kolbászt ellopta” kezdetű ének). Ez a valóságtól távolodásnak a negyedik és immár reménytelen fokozata.

Az ifjú Hamvas Béla által felfogott válság a Kulturmenschnek a történettől is elszakadt válsága volt. A szépíró Hamvasnak azután ez lett a meghatározó témaköre, és hogy az itt létrejött tükörfolyosók káoszáról világosan szólhasson,

ezt tette lehetővé a számára a valóságnak, vagyis a hagyománynak az ismerete. „A huszadik század közepén túl a lényeges esemény minden egyéb előtt és fölött a hagyomány megértése lett” – mondja (*Patmosz II.*, 201.). Elérkeztünk ugyanis a megkerülhetetlen személyesség korszakába. Lehetetlen, megoldhatatlannak tűnő élethelyzetekre kell reagálnunk, pusztulás terhe mellett, csakis önmagunkra támaszkodva. A szokásrenddé zsugorodó kereszténység ebben a helyzetben kiszabadulhat az önmagára vonatkoztatás 'tükörfolyosójából', mivel, mint Hamvas mondja, „a kereszténység mint hagyomány, kinyilatkoztatás a *mindenkori létezés* alapállásáról”. Vagyis meghaladja a forma kötöttségét anélkül, hogy a formát megtagadná. (A forma az Én és a nem Én közötti kapcsolat lehetősége, amint azt Karácsony Sándor kifejtette.)

A mítoszkutató Loszev a hagyomány változatlansága és az élet folyamatos változása közötti kapcsolat folyamatos tartalommal váló formáját látta meg a mítoszban, ami „szavakba öntött személyes történelem” (*A mítosz dialektikája*, 272.). Korunk specifikuma azonban, Kafka legyen tanú rá, a gyorsaság. Fel tudja-e venni a hagyomány bármiféle formája ezt a tempót, ami úgyszólván állandóan a világlátásunk átértékelésére kényszerít?

„Tavalyi szó tavalyi nyelvbe illik,
S jövő évi szó új hangra vár.”

– így írta a XX. század nagy költője, Eliot. Az igazság nevében szükségessé vált folyamatos költői megújulás, vagyis a frázisszerűség elleni folyamatos küzdelem e programjának sajnos van egy másik oldala is. Szemléltetném minapi nagy emberünk, Kovács László pártvezér/miniszter szavával. 2000-ben, államalapításunk millenniumának az évében, többek között őt is megkérdezték, mi jut az eszébe Szent Istvánról. Mire ő: „Nagy királyunk példája arra tanít minket, hogy a haladás érdekében az embernek időnként meg kell változtatnia a meggyőződését.”

Lehetséges, hogy a 'haladás' szó értelmezhető úgy is, mint a világnak a minőség-elv kiküszöbölésével történő megváltoztatása, 'haladásnak' akár a koncentrációs tábor is tekinthetjük, hiszen megvalósította a társadalomszervezés egy hatékonyabb formáját. Lehetséges, hogy a 'meggyőződés' annyit jelent, hogy most éppen előnyös a számomra, ha ezt és ezt mondom. De az világos, hogy ebben az esetben 'személyiségről' nem beszélhetünk.

Ez a dilemma az időtlen és a pillanatnyi ellentétének a kétféle feloldását tartalmazza, az emberit, vagyis a megőrzőt, és az ember alattit, vagyis az elpusztítót („Abandonnak” mondja a bibliai hagyomány). Megoldása csak azon a szinten létezik, ahol Pál apostol ezt mondja: „Élek többé nem én, hanem él bennem a Krisztus.”

Az emberélet e mítoszának a tartalma Dante óriás művének a befejező sorával:

„Csüggedtem volna, lankadt képzelettel,
De folyton-gyors kerékként forogtatt
Vágyat és célt bennem a szeretet, mely
Mozgat Napot és minden csillagot.”

Szathmári Botond

Arlequin a karneválban

(Hagyomány és avantgárd problematikája
Hamvas Béla nyomán)

*„Az ég és föld nem emberi:
neki a dolgok, mint szalmakutyák.
A bölcs ember sem emberi:
Neki a lények, mint szalmakutyák.
Az ég és föld között tér,*

*Akár a fújtató,
Üres és nem szakad be,
Mozog és egyre több száll belőle:
Kell rá szó ezernyi,
Jobb némán befelé figyelni.”*

Lao-ce: *Tao te tyhing*

A hagyomány és avantgárd két egymásnak ellentmondó szellemiség, vagy van átjárhatóság közöttük? Erre a kérdésre keressük a választ a XX. századi magyar kultúra két enigmatikus alakja mentén. Hamvas és Kassák két, első látásra ellentétes személyiség, életművük is távoli vidékeknek tűnhet, hiszen Hamvas bölcséletének központi gondolata az egyetemes hagyomány, amit egész életében szigorú következetességgel használt zsinórmértékül, míg Kassáké az avantgárd folytonos újításának konok képviselője, a permanens művészi forradalom eszménye. Hamvas egy majd tucatnyi nyelven olvasó könyvtárosból lett spirituális bölcselő, míg Kassák egy idegen nyelvet nem beszélő munkásból lett mesterember-költő. Életükben mégis van néhány hasonlóság, nevezetesen a következetes egyenes jellem, amely egyiknek sem engedte meg, hogy a lavinaszerű külső koráramlatok eltérítsék választott útjukról. Egyikük sem alku-dott meg soha a politika kísértő démonával, egyikük sem ment bele az egyéni karrierépítés kompromisszumokkal teli zsákutcájába, mindketten halálukig szabad és független alkotók tudtak maradni, megőrizve hitelességüket. Mindennek jó példája, hogy az ötvenes évek fojtó légkörű politikai érájában sem kötöttek kompromisszumot, amire alig akad példa a magyar írástudók között. Ők valóban rendelkeztek az írástudók felelősségével.

Kassák bizonyosan nem figyelt fel Hamvasra, hiszen érdeklődése más irányba orientálódott. Hamvas viszont nagy érdeklődést mutatott a képzőművészet iránt, egy helyütt, a feleségével közösen írt *Forradalom a művészetben* című könyvükben egy rövid esszét is szentelt az avantgárd költő körének. A Ma folyóiratot Hamvas korszerű, európai szellemiségű lapnak nevezte, amely a forradalmi tudatosságban valamennyi művészetet egyesíteni kívánta, éppen ez utóbbi ragadhatta meg, hogy tanulmányt szenteljen neki. A Ma köréhez tartozó művészek érdeként azt emeli ki, hogy nem voltak hajlandók magukat a mindenkorai politikai irányzatoknak áruba bocsátani. Felismerték, hogy a progresszív művészet a társadalmi forradalomnak felel meg. Hamvas tehát elismerte Kassák és társai művészi tevékenységét.

A hagyomány és avantgárd viszonyának feltárásához röviden tisztázni kell a két fogalmat, valamint a hagyomány speciális hamvasi felfogását.

A hagyomány fogalma a kultúrában. A hagyomány fogalmát megközelíthetjük egyfelől etnológiai, szociológiai, másfelől művészettörténeti nézőpont szerint. Az első értelmében a közösségi tudások és magatartásformák nem örökletes foglalatok, ami nélkül emberi közösség nem létezhet. A hagyomány szimbolizált jelrendszerei irányítják az emberek mindennapi élettevékenységét. Az etnológusok jól tudják, hogy a hagyomány folyamatosan változik, s nem azonos az őszelével. A művészettörténet értelmében, minden kialakult stílus hagyomány is egyben. A hagyomány-szemlélet a művészetben bizonyos konzervativizmust jelent. Azonban a művészetben sem igazán lehetséges hagyománytalanul alkotni, még a leg-radikálisabb újító paradigmák is kapcsolódnak valamikori hagyományokhoz.

Az avantgárd fogalma. A művészetbeli fogalomhasználat előzménye, hogy Mihail Bakunyin, az anarchoszindikalizmus gondolkodója, 1878-ban elindította a *L'Avant-garde* című forradalmi folyóiratát, amely a polgári világrénd radikális kritikáját és elutasítását tűzte zászlajára. Mario de Micheli szerint a művészeti avantgárd a XIX. század szellemi és kulturális egysege széttörésének, belső lázadásainak következménye. A szó élcsapatot jelent, amit a művészettörténet a századelő izmusaira ért. Az avantgárd alkotók központi vezérelve volt a szüntelen újkeresés, a forradalmi lázadás. Eltekintve az avantgárd korstílusként való használatától, a fogalom általánosítható, hiszen minden korban megtalálhatók azok a kísérletező kedvű alkotók, akik koruk élcsapatát alkotják, és akik számtalan újításuk révén sok követőre találnak. Azonban ne tévesszük szem elől, hogy előbb-utóbb minden avantgárd törekvés hagyományává válik.

A hagyomány fogalma Hamvasnál. Hamvas azonban mást értett hagyomány alatt, mint a fentebb említett művészettörténeti vagy etnológiai meghatározás. Mivel Hamvas számára a modern európai életmegoldás közül egy sem bizonyult a válságból kivezetőnek, tovább keresett. A keresési útjáról így ír: „Visszatérni csak oda lehet, ahol az ember már volt. Először az újkorból a kereszténységbe tértem vissza, anélkül hogy az újkorral való közösséget és nehézségeinek vállalását megtagadtam volna, anélkül hogy hozzá hűtlenné lettem volna, hiszen méltónak találtam a gyűlöletre és az ellene való lázadásra, soha nem vettem meg annyira, hogy dicsérjem.

Azután a kereszténységből a hagyományba tértem vissza, oda, ahol a kereszténység is otthon van, a héberek, a hinduk, a kínaiak és az egyiptomiak, az indiánok és a görögök közé, oda, ahol a kereszténység is megszületett, ahol minden gondolat és szokás és rítus és eszme, törvény és tudás annyira hasonló, hogy felcserélhető, és mindaz, ami van, még egymáshoz egészen közel áll.

Azután a hagyományból visszatértem az alapállásba, a fundamentumba, a status absolutusra, anélkül hogy megtagadtam volna akár az újkort, akár a kereszténységet, akár a hagyományt, az egészet magammal hoztam és helyére visszatettem, és a létbe visszatértem anélkül, hogy az életet megtagadtam volna, oda, ahol semmi sem hasonló és nem rokon és nem felcserélhető, hanem egy, ahol semmi sem szabálytalan, hanem normális, amihez képest minden egyéb viszonylagos és esetleges és mulandó, ahol az ellentétek összetartoznak, kint és bent ugyanaz, tűz és víz egymásban nyugszik, mert középpont, egyetlen, lét, mozdulatlan és örök.” (*Patmosz II.*)

Hamvas az emberiség szent könyveiben felfedezhető közös tanítást tekintette hagyománynak, amiről ezt írja: „A hagyomány tudás, és pedig tudása

annak, hogy az élet nem önálló és nem egyetlen és a lét többi körétől nem független állapot. (...) a lét lényegének megszerzésére nyíló alkalom.” (*Scientia sacra II.*, 17.). Később így folytatja: „a hagyományban az emberiség az alapállás végleges állandóságában, vagyis az abszolút időben él. A történet a korrump időn alapszik, (...) Nincs stabil halhatatlanságeszmény, hanem individuális önkény. Történet annyi, mint egyetemesen kivette lenni a centrumból” (*Scientia sacra II.*, 30.). Másutt Szabó Lajos fogalmával, az alapállással kapcsolja össze a fentieket: „Az alapállás mindennemű etnográfiai különbséget és történeti alakzatot és pszichológiai szövevényt megelőző antropológiai *status absolutus*.” (*Scientia sacra II.*, 21.). Hamvas hagyományfelfogása leginkább René Guénon „*etat primordial*” fogalmával rokon, azonban szoros kapcsolatban áll a kultúra általános hagyományfogalmával, hiszen mint írta: „A hagyomány gondolata lehetővé tette az eddigi kollektív kategóriák téves voltának felismerését. Csak egyetlen közösség van: az emberiség. Nép, nemzet, osztály, kaszt, vallás, világnézet csakis ezen belül, nem mint elválasztó, hanem mint gazdagság és sokszínűség van jelen” (*Patmosz II.*), másutt viszont azt is mondja, „Hagyomány egy van, ahogy egy emberiség, egy szellem (...) ez azonban bár mindenütt ugyanaz, időkre, népekre, nyelvekre alkalmazva a hagyományok sokféleségében jelentkeznek.” Mindez érzékelteti, hogy az egyes kulturális és népi hagyományok magukban rejtik az egyetemes hagyomány fogalmát. Hamvas tradícióhoz való ragaszkodása egyáltalán nem jelent konzervativizmust, pusztán egy szellemi orientációt, amelyet a hagyományos művészi formák éppen úgy kifejezhetnek, mint az újítóak.

A művészet eredeti rendeltetése. A hagyomány és avantgárd viszonyának tisztázásához elengedhetetlen a művészet eredeti funkciójának a feltárása. Hamvas, amikor a művészetről gondolkodott vagy amikor maga is műveket írt, soha nem tévesztette szem elől ezt a szempontot. Ezt talán a *Poeta sacer*-ben fejtette ki a legkristálytisztábban, ami így hangzott: „A költő (...) feladata: az ember és a transzcendens világ között levő kapcsolat folyamatosságának fenntartása, az emberiség isteni eredetének a tudata, s az istenhasznóság, mint az emberi sors egyetlen lényeges feladatának megőrzése.” Mindez természetesen nem előzmény nélküli, hiszen csak ismétli a Friedrich Hölderlin egyik versében írtakat, amely így hangzik:

„Ránk költőkre, ám az szabatott, hogy álljunk
födetlen fővel isten zord viharában,
atyánk villámaihoz kezünkkel érjünk,
s dallá formálva át,
a népnek nyújtsuk az ég adományát.
Mert tiszta szívűek csak,
s vétlén kezűek, gyermekként, mi vagyunk.”

(*Minthygyha ünnep hajnala nyílna föl...*)

Hamvas szerint a művészet igazságkeresés, azaz társkeresés, ami rárimel Heidegger azon gondolatára, hogy a művészet lényege az aletheia (a fogalmat Hérakleitosztól kölcsönzi, s a görög szó jelentése elrejtetlenség), el nem rejtettség. A művészet tehát nem más, mint valami rejtett felszínre hozása, feltárása, megmutatása. A német filozófus szerint a művészet történelmi világokat megalapozó tett, a költészetről pedig egyenesen azt mondja, az az igazság alapí-

tása. A művészet, különösen az eredeténél, amikor még a mágikus funkciója dominált, mindezt nagyon jól példázza.

Hamvas szerint a XX. század elején sok író elárulta a művészetet, és az írói egzisztenciát morálisan diszkreditálta. Hamvas a feleségével, Kemény Katalinnal közösen írt könyvükben kétféle művészetről beszél:

a) A szenzualista művészet az individualisztikus korra jellemző és a racionalisztikus tájékozódásra épül. A művész néz, a szeme reprodukáló, passzív. A létrehozott alkotások műtárgyak, ennek következtében a kép látvány. A cél itt mindig a gyönyörködtetés. Bizonyos tekintetben ez a művészet köthető Nietzsche apollóni fogalmához.

b) Az imaginatív művészet a kollektív univerzalisztikus korra jellemző és az imaginatív tájékozódás határozza meg. A művész lát, a szeme aktív, azaz teremtő, ami felszabadítja az aktivitást. Ennek következtében az alkotó éber. Az így született művek tremendumok. Ennek következtében az ember válik látvánnyá, és nem a kép. A cél a felfokozott megszólító erők felébresztése. A kép így mágikus középponttá válik. Ez a művészet bizonyos tekintetben köthető Nietzsche dionüszoszi fogalmához. Mind Hamvas, mind Nietzsche az utóbbi művészeti megnyilvánulást részesíti előnyben.

Hogyan viszonyult a hagyományhoz a XX. század első felének avantgárdja. Nietzsche XIX. század végi súlyos mondata: „Isten halott” tulajdonképpen diagnózis, amely a művészetben is földcsuszamlást okozott, odáig vezetett, hogy a XX. század fordulójára, miután már nem volt lehetséges a művészet területén az egyetemes értékek teremtése, így a görög fogantatású művészeti normarendszer szertefoszlott. Ahogy Ady Endre írja a *Kocsiút az éjszakába* című versében, „Minden Egész eltörött”. E törés nyomán kialakultak az izmusok, amelyeknek vezető művészei az újítási kísérletekben részben a görögség előtti, részben az Európán kívüli kultúrákból merítettek. Pablo Picasso és Amedeo Modigliani az afrikai maszkművészetért rajongott, Antonin Artaud a Bali-szigeti színjátászához, Steve Reich az afrikai törzsi zenéhez, Joseph Beuys az eurázsiai samanizmushoz fordult – hogy csak néhány példát említsünk. Ami sok tekintetben közös e törekvésekben, az, hogy Nietzsche ifjúkori műve, *A tragédia születése a zene szellemből* egyik üzenetét hordozzák, nevezetesen azt, hogy a művészet a dionüszoszi misztérium örököse. Ennek nyomán több alkotó úgy vélte, a művészet megújíthatja az ősi misztériumokat (amit Nietzsche egyébként lehetetlennek vélt), s romantikus hittel a művészet újraszakralizálásán fáradozott. Vaszilij Kandinszkij szerint a XX. század művészetének kétféle egymással ellentétes irányultsága van, az egyik a művészetfogalom minimálisra szűkítését, a másik ugyanennek a végtelen kitérítést tűzte ki célul. Az avantgárd művészetben a fenti elitista és a demokratikus mozgalmak egyaránt jelen voltak és vannak. A XX. század művészetében egyre inkább jelentkezett az archaikus művészetszemlélet elvesztett funkcióinak a visszavétele. Az „Isten halála” életérzés helyzete, a tudománynak és a politikának a vallástól független megerősödése lehetővé tette a művészek számára, hogy a rituális áldozati jelleget újra gyakorolhassák. Nem véletlen, hogy a képzőművészetben volt a legnagyobb igény ezek iránt, mivel e műalkotások a fogyasztó pénzarisztokrácia számára befektetést, jobb esetben lakásdekorációt jelentettek, s eluralkodott a műtárgytermelés, amire a legjobb példa az idős Picasso tevékenysége. Kandinszkij 1907-ben megfestette az első absztrakt képet.

Az áttörést mégis Marcel Duchamp *ready made*-jei jelentették, ami után bármi lehetett műtárgy. Jóval megelőzve Paul Feyerabendet, aki a tudományban csak a hetvenes években mondta ki az „*anything goes*” elvét. Boccioni hamarosan egy ablakkeretet tett az egyik plasztikájába. Aliester Crowley 1910-ben, a Caxton Hallban okkult rítusokat rendezett az eleusziszi misztériumok jegyében, melyekbe a közönséget szexuálisan is igyekeztek bevonni. Alekszander Rodcsenko saját apját állította ki élő szoborként. Jackson Pollock gesztusfestészete már rituális alkotás volt, amelyben a festői önkifejezés folyamata dominált. A kész műalkotás pusztán lenyomata a művész átszellemült alkotói pillanatainak. Az akciófestészet mindenfajta esztétikai, ízlésbeli, etikai, ideológiai konvenciót tagad, pusztán az alkotó belső gesztusainak spontán kifejeződéseit szentesíti. A neoavangárd anti-művészi tendenciái sok tekintetben az avangárdot, már hagyománynak tekintették. Az ötvenes években John Cage a zenében is megteszi a duchamp-i lépést, és kimondja, hogy minden hang zene, majd az amerikai pop-art művészekkel közösen megteremti a *happening* műfaját. Ez a műforma térben, időben és szereplőkben nyitott történet, ami gyakran behatol a mindennapi valóságba, esetleg provokatív jellegű. Yves Klein testfestésze az emberi testet használta ecset helyett. E módszer a Torinói leplet vagy a Veronika kendőjének történetét juttatja eszünkbe: „*vera ikon*” – igaz kép. A hatvanas években kialakult a body art (testművészet), melyben a művész saját teste a médium, és így igyekszik felszámolni az Én és a műalkotás közötti különbséget. Günter Brus a saját maga vászna, ecsetje és modellje volt. A bécsi Akcionizmus csoport materiálakciói jelentették a legradikálisabb szakítást a fennálló társadalmi és művészeti normákkal. Lázadásuk alapja az ösztönösség, Hermann Nitsch Jézust és Dionüszoszt próbálta egyensúlyba hozni Orgia-Misztérium Színházában, amelyben az idő haladtával egyre több áldozati állat vére folyt el, és vele párhuzamosan egyre borsosabbá váltak a jegyárak. Mindezek a példák egyértelműen bizonyítják, hogy az avangárd megannyi irányzata és a legnagyobbjai éppoly szervesen kapcsolódtak a hagyományhoz, mint a korábbi művészek. Az avangárd nincs meg a hagyomány nélkül, egyfelől tagad egy hagyományt, de ezt egy másik hagyományból merített eszme segítségével teszi.

A helyes viszony a hagyományhoz és az újításhoz a művészetben.

A hagyomány nélküli művészet elképzelhetetlen, azok, akik a múltat végképp eltörölni szándékoznak, a káprázat világában élnek. Aki azt képzei, hogy alkotása szakított minden hagyománnyal, egyszerűen tudatlan. Minden újító műben fellelhetők a hagyomány bizonyos szálai. A múltba révedő, annak jelrendszerét egy az egyben követő, másoló művészet pedig nem felelhet semmire a kora kihívásai közül, ezért érvényét veszítette, nem is illeti meg a művészet kifejezés. A valódi alkotó ember nem képzelhető el mint pusztán kitaposott utak követője, szolgálja másolója, hiszen ha ezt teszi, nem teremt, csak reprodukál. Ahogy Babits szerényen írta, amit mi, XX. századiak megírunk, annak már 90 százalékát leírták. Ha úgy tesz alkotó, mintha nem törődne a hagyománnyal, csak magát csapja be, azt az illúziót kelti, mintha valami teljesen eredetit, teljesen újat hozna létre. Ez pedig, mivel emberi kultúrában élünk, lehetetlen. A kultúra egyes szálai ugyan eltűnhetnek a korszellem felszíne alatt, de rejtetten tovább élnek a lelkekben, a kollektív tudattalanban, és időről időre újra felbukkannak. A művészi intuíció egyik fő forrása éppen ez a kollektív tudat alatti szféra.

Hamvas ars poeticája a hagyomány és újítás tekintetében jól kirajzolható. Az *Interview*-ban ezt írja: „Amit szeretnék megvalósítani, az a hűség a helyhez és az időhöz, korhoz és a néphez”. Ebben benne van a múlthoz, kultúrához, és ugyanakkor a korhoz, az időhöz való hiteles viszony, amelyben egyaránt felfedezhető a hagyománytisztelet és a jelenlét aktuálisának éber figyelme. Az *olimpiai Apollónban* pedig egyenesen így ír: „És százszor és ezerszer meg kell bukni és össze kell törni és meg kell semmisülni mindannak, amit az ember hitt és gondolt és tudásnak tartott”, tudatosítva az állandó újítási kényszert, amely minden hiteles alkotó kötelessége, ha igazságkereső művészetet kíván folytatni. Hamvas nem az újító szándékú művészetgyakorlatot utasította el, csupán a század eleji avantgárd izmusait, mivel azok erősen szektáriánus felfogást képviseltek. Művészetelméleti írásaiban azonban nagyon pozitívan értékelt jó néhány, izmusok valamelyikébe besorolt alkotót, ha azoknál megtalálta az igazságfeltárás mozzanatát.

Hamvas megállapítása szerint az ember létezése már a XIX. század végén annyira borotvaélen állott, mint ma, amit teljességében csak Dosztojevszkij tárt föl. Ebben a létszituációban a zeneszerzők gyerekdalokat írtak, a festők elkezdtek úgy rajzolni, mint a gyerekek. A lelki szegény bibliai fogalmát Hamvas úgy értelmezi, mint aki éhes és szomjas a szellemre, azaz szellemi szegény. Szerinte ennek képviselői a magyar képzőművészetben: Ferenczy Károly, Gulácsy Lajos, Csontváry Kosztka Tivadar, majd Vajda Lajos. E művészek nyomán eljut az *arlequin*hez, amely szerinte a létezés központi figurája. Hamvas utal még számtalan más művészre, akiknek műveiben feltűnik e figura, mint Velazquez bolondjai, Schumann *Karneváljának* paillonja, Picasso bohócái stb. Hamvas, aki hazánkban talán elsőként értette meg Joyce regényeit, mondja, hogy őt a bolond nélkül nem érthetjük soha. Megjegyzendő, hogy az egyébként kiváló irodalmi vénájú Szerb Antal nem tudott mit kezdeni Joyce regényeivel, s a *világirodalom történetében* blöffnek nevezte munkásságát. Hamvas kiemeli, hogy a XIX. századtól a művészet teli volt örültekkel, mint Hölderlin, Schumann, Gogol, Baudelaire, Nietzsche vagy Van Gogh, azonban kis örülettel szinte mindenkinél találkozunk (Tolsztoj, Dosztojevszkij, Rimbaud, Jarry, Flaubert, Strindberg). Mit is jelenthet itt az örület. Azt, hogy a bolond bizonyos tekintetben az időn kívül áll. Miért? Azért, mert ő állandóan a jelenben tartózkodik, van jelenléte, arra reagál, ami történik, nem régi sémák szerint cselekszik, de nem is akar egy jövőbeli fikció értelmében erőszakot gyakorolni a valóságon. A bolond még tud valamit, „csak arról érdemes beszélni, amiről nem szabad” (*Paradoxon az igazságtalanságról*). Ahogy a keleti vallások tanítják, az embernek mindig jelen kell lennie. *Tadaima*, mondja a japán zen, itt és most, azaz ha megvalósul a jelenlét, eltűnik az idő kényszere. Buddha szerint szabaddá válik a személy. Hát éppen ez az, ami a művész számára is alapvető követelmény. Az ilyen *arlequin* művész nem réved és nem él a múltban, hiszen az már nincs, de nem is fantáziál és nem is aggódik a jövő miatt, hiszen az ismeretlen. A hiteles művész jelen van a világban, az alkotás folyamatában már nem köti őt se a múlt kényszerének nyűge, sem a jövő bizonytalanságának szorongató terhe, szabad, alkot. Az *arlequin* művész úgy van jelen a létkörforogtatag, a *turba* karneváljában, hogy nem vesz részt benne, szabad attól. Mindez nem azt jelenti, hogy az így létrehozott mű függetlenül áll a múlttól és jövőtől, nem. A műalkotás már belekerül az időbe, felfűződött egy áthagyományozódási

fonalra, de éppen az alkotói jelenlét által biztosított az időtlensége, azaz képes éppen úgy megszólítani a több száz vagy több ezer évvel későbbi közönséget, mint a saját koráét.

Mindezek fényében állíthatjuk, hogy a hagyomány és avantgárd nem kizárólagos ellentétek, a művészetben és az alkotásban csak együtt érvényesek. Ahogy Kierkegaard fogalmazott, a létezés logikája paradox, az arlequin mindent tudja, s ezért tűnik bolondnak. Hamvas a *Karnevál* című regényében jól példázza, hogy hogyan lehet egy mű egyszerre a hagyomány talaján álló, és ugyanakkor avantgárd is. Mindennek fényében Hamvas és Kassák művészete, legalábbis az avantgárd újítási kedvét tekintve, nem is áll olyan távol egymástól, mint az elsőre tűnik. *A ló meghalt, a madarak kirepülnek*, valamint a *Karnevál* egyaránt a XX. századi magyar irodalmi avantgárd csúcsteljesítményei. A művészet világa szerencsére soha nem állapodik meg, hiszen ahogy Hamvas írja: „Nem akkor érsz célhoz, ha mindent kimerítettél, hanem ha megtaláltad a kimeríthetlent” (*Unikornis, Summa Philosophiae Normalis*), így minden korban szükség lesz élcspatra, amely a művészet hiteles igazságkereső szellemében alkot.

Befejezősképpen mondhatjuk, hogy a valódi nagy művészek alkotói tevékenységét nem a hagyományhoz vagy újításhoz való tudatos elkötelezettség, hanem az alkotás öntörvényűsége határozza meg. Ők úgy állnak a történelem forgó karneváljában, mint egy *arlequin*, bizonyos értelemben kívül kerülnek a múlt időn, s a hétköznapiokból nézve, gyakran érthetetlen bohócokká válnak, akik nem vesznek tudomást a „józan ész” diktálta kötelmekről.

Felhasznált irodalom:

Földényi F. László: *A túlsó parton*. 1990, Pécs, Jelenkor

Hamvas Béla: *Az írás platonizmusa*. Sziget 1935, I. köt., 100–111.

Hamvas Béla: *Poetica metaphysica*. Esztétikai Szemle 1939/1–4., 370–384.

Hamvas Béla: *Arlequin*. Vigilia 1986/1., 41–51.

Hamvas Béla: *Silentium*. *Titkos jegyzőkönyv. Unikornis*. 1987, Bp., Vigilia

Hamvas Béla: *Scientia sacra I–II*. 1988, Bp., Magvető

Hamvas Béla: *Interview*. In: Hamvas Béla: *Patmosz I*. 1992, Szombathely, Életünk

Hamvas Béla: *Hexakúmion*. 1993, Bp. Medio

Hamvas Béla: *Scientia sacra III. A kereszténység*. 1996, Bp., Medio (*Hamvas Béla művei 10.*)

Hamvas Béla–Kemény Katalin: *Forradalom a művészetben*. 1947, Bp., Misztótfalusi

Heidegger, Martin: *A műalkotás eredete* (ford. Bacsó Béla), 1988, Bp. Magvető

Hérakleitos műzsái vagy a természetről (ford. Kövendi Dénes), 1983, Bp. Helikon

Hölderlin, Friedrich: *Versek*. 1961, Bp., Magyar Helikon

Kassák Lajos: *Összes versei I–II*. 1969, Bp., Magvető

Kemény Katalin: *Az ember, aki ismerte a neveit*. 1990, Bp., Akadémiai

Lao-ce: *Az út és erény könyve* (ford. Weöres Sándor), 1980, Bp., Magyar Helikon

Micheli, Mario de: *Az avantgardizmus* (ford. Szabó György), 1978, Bp., Képzőművészeti Alap

Nietzsche, Fr. W: *A tragédia eredete vagy görögség és pesszimizmus* (ford. Fülep Lajos), 1910, Bp., Franklin T.

Nietzsche Fr. W: *Imigyen szóla Zarathustra* (ford. Wildner Ödön), 1988, Bp., Göncöl

Szathmári Botond: *A halálélményről a XX. századi performance kapcsán*. In: Pócs Éva (szerk.): *Lélek, halál, túlvilág*. 2001, Bp., Balassi, 526–531.



Az Ekszpanzió XXII–XXIII. Kassák–Hamvas Hamvas–Kassák-szimpoziumának résztvevői 2010 nyarán a Duna-kanyarban, Nagymaroson, majd később, ősszel az „északi géniuszban”, Egerben az „avantgárd és hagyomány >< hagyomány és avantgárd” meglehetősen ambivalens összefüggéseire kerestek hiteles válaszokat. Arra a közös nevezőként elfogadott alapállásra építették elmékedéseiket, hogy a klasszikusok teljességigénye, valamint az avantgárd művészetek töredékessége minden eddigi művészetelméleti, filozófiai és filoló-

giai megállapítás ellenére bizonyos értelemben összeegyeztethető, miként az már a múlt század előterében, a magyar avantgárd hajnalán, Kassák Lajos *Eposz Wagner maszkjában* című opusa megjelenésével érzékelhetővé vált. Ezúttal az Ekszpanzió alkotói, gondolkodói harmadik alkalommal tesznek kísérletet arra, hogy a feloldhatatlannak tetsző ellentmondásokat, a hagyomány és avantgárd összefüggésében, a feloldhatóan kibékítő ellentétekre építsék.

Németh Péter Mikola

Napkút Kiadó Kft.
1014 Budapest, Szentháromság tér 6.
Telefon/fax: (1) 225-3474
E-mail: napkut@gmail.com
Honlap: www.napkut.hu

Felelős kiadó: Szondi György
Szerkesztő: Németh Péter Mikola
Szöveggondozó: Kovács Ildikó
Tördelőszerkesztő: Szondi Bence