

Az MMA művészetkritikai konferenciáján rövid beszélgetés alakult ki az építészeti szekció előadásai után a hallgatóság és az előadók között. Itt vetődött föl az őszinte kritika létjogosultságának, illetve szükségességének kérdése. Álláspontom szerint erre igen csekély a fogadókészség ma Magyarországon. Vámos Dominika történeti kutatásai – Petróczy Gábor kutatásait folytatva – éppen a tények feltárására irányultak. Vajon lesz-e rá fogadókészség?

## JEGYZETEK

- 1 VÁMOS Dominika: *Főszerepben az építész. DLA-értekezés.* Bp., Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2011, 6.
  - 2 „Mint nem gyakorló építész számára, testre szabott ez a megértésre koncentráló, egyidejűleg kívülről és belülről, közlő és távolról szemügyre vevő kritikai látásmód.” Uo., 10.
  - 3 VÁMOS Dominika: *Főszervezői bevezető = Arc'*, 1998, 1. sz., 1.
  - 4 VÁMOS Dominika: *Katolikus modern. Rudolf Schwarz (1897–1961) építészeti szemléletéről = Régi-Új Magyar Építőművészet. Melléklet: Utóirat. Post scriptum*, 2008, 5. sz., 30–36.
  - 5 VÁMOS Dominika: *Tézisek a hadigazdaság és a modern ipari építészlet természetrajzáról.* Kézirat. 2016, 1.
- Itt kell megjegyezni, hogy a Sorg cég történetét deskriptív módon, a levéltári források egy részének alapján földolgozta Fehér Csaba levéltáros. FEHÉR Csaba: *A Sorg család és a vállalatbirodalom rövid története = FONS. Forráskutatás és Történeti Segédanyagok*, 2014, 2. sz., 199–240.

Nyikolaj  
Nyikolajevics  
Kuprejanov:  
*Polgártársak,  
óvjátok a mű-  
emlékeket!*  
1918.



## Józsa György Zoltán Avantgárd a XX. századi kultúrában (1900 –1930). Elmélet, történet, poétika

Szerk. J. N. Girin, Moszkva,  
IMLI RAN, 2010<sup>1</sup>

■ A 2010-ben, az Orosz Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézete gondozásában megjelent, mintegy hétszáz oldalas kollektív monográfia tizenhárom fejezetben értelmezi az avantgárdnak a XX. századi kultúrában betöltött szerepét. A bevezető, az orosz avantgárdot áttekintő, újra-gondoló, tekintélyes tanulmányt követően a történetileg mintegy húsz, a korszakban létezett orosz irányzat közül az utópisták sorában a futurizmust és szuprematizmust tárgyalja, egy egészében ennek szentelt tanulmányban pedig az orosz futurizmus leágazásait. A kötet a neves tudósokból álló szerzőgárdának köszönhetően ezenfelül a nemzeti változatok specifikumainak felmutatását (az orosz futurizmust az olasztól például már a kortárs Lourie, Lifsic és Jakulov is okkal elkülöníti), történetük összefoglalását tűzi ki céljául, így a francia és angol változatok mellett az amerikai irodalmi avantgárd, a spanyol, portugál, brazil, lengyel, cseh és szerb, valamint latin-amerikai jelenségek részletes feldolgozásokban kapnak helyet. Jelen ismertetés ebből ragad ki néhányat.

Az orosz avantgárd hosszú időre – a kollektív amnézia parancsára – valóban a Léthé vizébe merült, nem véletlen, hogy az először a *Wiener Slawistischer Almanach* 1988-as külön kötetében, sok évtized múltán kiadott dokumentumválogatás *Az elfelejtett avantgárd* címen látott napvilágot. A Budapesti Műcsarnokban *Művészet és forradalom* címmel, 1987-ben rendezett, hétszáznál is több, részben betiltott, raktárak mélyére száműzött oroszországi alkotást felvonultató kiállítás óta keletkezett immár három évtizednyi távlat ehhez némi aktualitást, egyben distanciát nyújthat. Mellesleg a kiállítás címe annak idején hatalom és művészet konfliktusára nem világított rá. Köztudomású, hogy már 1923-ban, mikor a „filozófusok hajója” az orosz értelmiség kiutasított színe-javát már Szczezinbe vitte, a LEF-be pedig tömegével

integrálódtak jeles művészek, Lunacsarszkij kirohanást intéz a forradalom után „megmaradtak” ellen: heves általánosítással a dekadenseket, futuristákat és imaginistákat egyaránt „bohóckodásuk” ürügyével intézi el, Rimbaud esetében az „érthetlenség” gőgjét emlegeti fel, végül az expresszionistákat a mondanivaló hiányáért rója meg.<sup>2</sup> 1932 minden szabad művészi szerveződés betiltásának éve. A repressziók a 30-as évektől becslések szerint ötszázhatvan képzőművészt érintettek, sokan végezték lágerben.

A kötet indító szintézisében Bobrinszkaja nem csekélyebb feladatot vállal, mint az orosz avantgárd soha nem látott pezsgést hozó, az orosz kultúra igen merész és termékeny korszaka történetének újraírását: képzőművészet és irodalom, a művészeti élet fórumai egyképpen tárgyát képezik vizsgálódásainak. (Az epika műfaját a tanulmány nem véletlenül nem érinti, az orosz avantgárd szépirodalmában a líra ugyanis a vezető műnem, korlátozott számú drámai alkotástól eltekintve.) Röpiratok, kiáltványok, esszék, deklarációk tengerével szembesül az olvasó, amelyek *épater*-és tónusa rendszerint túlon túl evidens. Bevezetésképpen a kutató leszögezi a tipológiai megközelítésben rejlő veszélyt,<sup>3</sup> a sematizálódás csapdáját, egyúttal felidézve, hogy az elitizmus és a tömegjelleg is meghatározó az avantgárdra jellemző, ambitendens jegyek sorában. A tiszta forma kultuszáról elhíresült irányzat *arculata* – jóllehet az avantgárdot a filozófiai esztétikára következő gyökeres váltásnak, az eszméktől való függetlenedés, a tökéletes autonómia eljövételének szokás tekinteni – a kutató túlnyomórészt szellemtörténeti tárgyalása folyamánaképpen viszont ugyancsak jelentős metamorfózison megy keresztül: a szakrális, a vertikális elengedhetetlen részévé válik.<sup>4</sup> Az orosz avantgárd kereszténységhez fűződő viszonyát ugyanakkor időről időre ketősség uralja. Individualista orientációja (ez csak később billen a kollektivizmus felé, ennek közvetlen előzményét bizonyos értelemben a kortárs Vjacseszlav Ivanov szimbolista költőnek a dionüsziai extatikus rituáléjának a pravoszláv gyülekezetiiséggel történő összekapcsolására irányuló elmélete képviseli) a repetitívitás, az azonosság kiküszöbölését célozza; a deperszonalizáció igényét fenntartva a műalkotás abszolút egységét hirdeti, rokon módon Jevreinov színházával, a hasonló tőről fakadó, Malevics által felmagasztalt egyedi belső tapasztalat mindenhatósága mellett az alogizmust és antiintellektualizmust hangsúlyozza. A fekete négyzet megalkotóját a kortárs vallásfilozófus Szergij Bulgakov atya intette, mondván: képe alkalmatlan arra, hogy az ember imádkozhasson előtte,<sup>5</sup> Bahtyin viszont szerfelett olvasott, művelt embernek nevezte. Utóbbi racionális úton kimutatható. Az artefaktum dinamikus voltáról megalkotott avantgárd művészeti elvet, az alkotó tevékenység lezárat-

lanságát már egyébiránt Vlagyimir Szolovjov, a nagyhatású vallásfilozófus, szofiológus és költő is kinyilatkoztatja, az orosz szellemtörténetnek tehát ekkorra már része. Az alkotás a korszakban viszont elsődlegesen szakrális tevékenységgé minősül, primátusa megkérdőjelezhetetlen. Ezt igazolandó a tanulmány szerzője Nyikolaj Bergyajev *Az alkotás értelme* című spirituális esztétikájából idéz: „Az alkotó tett maga fölötte álló, külső bírót nem ismerő, önmagában való érték.”

Az új művészet eszköz, keresései az „elfelejtett alapokhoz” való visszatalálásra hivatottak a pogány-gnosztikus elv reneszánsza és a neopravoszlavia kortárs eszmei ötvözetében. Egyben megkonstruálja saját mitológiáját is. A gnoszticizmus iránti érdeklődés áthatja az orosz századfordulót, sajátosan ötvöződik egybe a „gnózis”, a megvilágosodás immateriális teológiája annak dematerializációt hirdető művészi megfogalmazásaival.<sup>6</sup> Liszickij tisztán biblikus, munkáiban az *Ó-* és *Újtestamentum* fogalmi jelölik a tájékozódási pontokat. Az immár avantgárd „életépítés” művészi credójában másfelől nem nehéz megpillantani az öntökéletesítés szimbolista spirituális elvének, igényének transzformálódását. Ebben a művész további szempontok értelmében is a szimbolistákat „meghaladó” akmeisták, másképpen adamisták ideáljához közelít: ahhoz az újjászületett, s így egyszerre „újonnan született” Ádámhoz, aki a világban „mindennek nevet ad”, ahogyan a futurista Krucsonih fogalmaz. Megjegyzendő, hogy a kezdetben a vulgármarxista szellemben kedvező színben láttatott, a „burzsoá értelmiségi kaszt” ellen lázadó futurizmusnak a szimbolizmus „értelmiségi-liberális-misztikus” „apró világtól” való távolságtartását épp Lev Trockij üdvözli.<sup>7</sup> Krucsonih törvényszerűen mélyebbre hatol – a „kidobásra” váró kultúra doktrínájával szöges ellentétben –, az ősiségben pillantja meg az értéket: kijelenti, hogy az *Igor-ének* és a bilinák kora óta az orosz költészet csupán hanyatlott, Puskin sorainak fénye így haloványnak bizonyul Tregyjakovszkij szövegeihez képest is. Ez a spekuláció némiképp klasszicista mintákra vezethető vissza, szembeűnő momentuma azonban éppen a múltkultusz (akárcsak Hlebnjovikov önmaga választotta keresztneve, a „Velimir” szerint a világot uralni kívánó költő gesztusában, aki az ószláv nyelvben lel a nyelvi megújulás bázisára). Egyáltalán: a kortársak számára bizonytalan tartalmat sejtet a „haladás” fogalma, különösen az eszkatologikus kultúra és az aktuális apokaliptikus korszak erőterében. Az orosz avantgárdban a folyamatok döntő fokmérőjeként a lineáris időt kiszorítja a szimultaneitás és robbanás elve. A testetlenség eszménye az egyén maradéktalan önfeladását követeli a kollektívum javára, így cseppet sem meglepő, hogy 1918 után Majakovszkij és Kamenszkij egyenesen a vértelenül zajló „szellem forradalmát” eszményítik. Szakrális forrásai,

Gioacchino da Fiore tanítása a Szentlélekről (hatása Merezkovszkijnál is nyilvánvaló), Blavatszkaja teozófiája és Rudolf Steiner antropozófiája mellett az avantgárd nyelvfilozófiájának előképét Pjotr Uszpenszkij *Tertium Organum*ában foglalt teozófiájából meríti, szó szerinti idézet voltát igazolták; ennek megfelelően a jövő nyelvét az avantgárd művészetből hallani ki. Az avantgárd kötődésének okát a szimbolizmus által is már előszeretettel tanulmányozott titkos tanításokhoz, az irracionalizmushoz és az okkultához a kor emberének tudatát megrengető tudományos vívmányokban lelhetjük fel. A tanulmány szerzőjének roppant érdeme, hogy a korábban a hatás-ellenhatás analógiájára kialakított rigid izmus-szemlélettel szakít: Szőke Katalin nagydoktori értekezésének téziséhez hasonlóan, amely a klarizmus és akmeizmus poétikáját, a korai Zsirmunszkijt cáfolva, a szimbolizmusra vezet vissza,<sup>8</sup> a maga részéről Bobrinszkaja ugyanígy mutatja ki az avantgárd szimbolista előzményeit. A *Győzelem a nap felett* futurista opera így bizonyos fénytörésben a kollektív alkotás avantgárd példája, ám egyben a szimbolisták által eszményített wagneri Gesamtkunstwerk realizációjára tett kísérletnek tekinthető.

A motívumkutatás és filológia módszereit kiaknázó következő fejezet a korszak művészetének számos elméleti és gyakorlati jelenségét fejti meg. Felütése értelmében az utópista irány a futurizmus és szuprematizmus alakulásában az „új realitás” létrehívásában, a művészetnek ezen alapvető törekvésében előre kódolt. Szembehelyezkedve az élet totális teatralizálásának programjával (amit, sok más mellett, az utcára vitt művészet, a tekintélyt parancsoló cilinderviselés, gyakorta bohócöltözöt vagy -maszk tarkított) céljuk volt etika és esztétika egyesítése, a szépség megváltó erejébe vetett hagyomány éltetése, az új nyelv korrekciós képességéhez társuló kísérletek, e három, az avantgárd előtt felnyíló utópisztikus forgatókönyv. Mihail Matyusin a világ megújítására csaknem explicit módon az alkímiai diszjunkció-konjunkció sémáját javasolja: az értékek darabokra tördeléséből, majd újraegyesítéséből jön létre az áhított jövő, Uszpenszkijnél az okkult ekképp nyer közérthető megfogalmazást: nem egyéb, mint „az élet rejtett oldala”. Értelmezésére csak a futuristák saját „Übermensch”-e alkalmas. Programjuk a bábeli zűrzavar vétkének feloldására irányul (gondoljunk csak ennek későbbi negatívjára, a szovjet korszak és szovjethatalom mindenhatóságát kinyilatkoztató, égbe szökő toronytervekre, egyebek mellett Tatlin *III. Internacionálé-émlékművének* tervére). A „Bábel projekt” a filozófiai gnoszeológia hozománya lesz, ugyanakkor egy transznacionális világ, a nyelvek feloldódásának utópiáját irányozza elő. Mindez egy újabb szolovjovi filozofémával, a „mindenegység” elvével hozható összefüggésbe.

A „nulla” avantgárd esztétikája részben a világot megosztó, vektorszerűen jelentkező ellentétek nihilizálódásának, vagyis üdvözítő annullálásának gondolatában gyökerezik (Florenszkij metafizikájával egybecsengő módon), a nulla-idő pedig egyúttal az a kezdet, mely saját művészi fellépésüktől, esztétikájuk deklarálásától „életbe lépő” új időszámítás. Az utópia életépítő jellege folytán, a megvalósulás érdekében a 10-es évek végén Malevics fel is hagy a festéssel. Míg az olasz futurizmus a sebesség külsődleges megnyilvánulásait fürkészi, az orosz a negyedik dimenziót, az idősíkok közötti korlátatlan átjárást hirdeti. Érdemes talán kevesebb jelentőséget tulajdonítani annak az elképzelésnek, hogy az orosz avantgárd által bejárt pálya poétika vonatkozásában társadalmi folyamatok tükrében szemlélendő vagy akár megismerhető.

Miközben a francia avantgárd esetében első helyen áll a periodizáció kritikus kérdésének tisztázása, a szürrealizmus, a dadaizmus és a színház tárgyalása arányaiban nagy súllyal szerepel. Az Egyesült Államok kultúráját a bőséges faktológia és a századfordulón keletkező önmeghatározó-ideológiai elméletek mellett Stieglitz kiállítótermének, Cummings költészetének, a Lev Tolsztojnak fittyet hányó Henry James, Williams, S. Anderson valamint Gertrude Stein és Hemingway prózájának prizmáján át láthatjuk. A gazdag brazil modernizmus sokrétű szemiotikai térben történő kifejlődését elhúzódó korszakok jellemzik, a karnevalizmus és polifónia sajátos momentumai kerülnek Andrade művészete értékelésének középpontjába. A cseh irodalomban kitüntetett helyen áll a sajátos mágikus, gyógyítóképesseggel felruházott poetizmus (1920-as évek) irányzata, az az irodalomban rejtező, immanensnek tekintett potenciál, hogy miközben a világra pillantunk, az költészeté válnak. A szűzsé, logika és ideológia tradicionális kereteit felülíró cseh Vítězslav Nezval szerint épp a század nervózus állapota az új líra előfeltétele, ez teszi lehetővé a szokatlan szókapcsolatok megalkotását, burjánzását. A posztimpresszionizmustól a primitivizmusig, egészen a II. világháború előestéjéig húzódó brit avantgárd ismert szerzői közül Joyce, W. B. Yeats, D. H. Lawrence, Virginia Woolf, nemkülönben a russzofil H. G. Wells egyes művei aprólékos elemzés tárgyát képezik. A Sir Jacob Epstein és Henry Moore szobrászművészekre jellemző alkotói jegyek sorában az antikvitás, illetőleg a primitív melletti elköteleződés tűnik ki. Az angol imaginizmus, az *English Review* című folyóirat köré csoportosult költők nem őrizhették meg szuverenitásukat a kontinentális hatásokkal szemben, Ezra Pound gyakorta idézte egyebek mellett Kandinszkij *A szellemiség a művészetben* című tanulmányát. Ugyanilyen módon rendkívüli színfoltokat jelentenek a tisztán „új tradicionalizmusként”

felfogott szerb irányzatok közt a hipnizmus, zenitizmus, szumatrizmus; kiemelkedik Rastko Petrović modernista költő, író, festő és művészeti kritikus alakja, aki párizsi tanulmányai révén Joyce, Picasso, Breton barátja lett. A szerb avantgárd közismerten a 70-es, 80-as évekig tart, esztétikáját nem csekély mértékben formálta a szláv mitológia, a bizánci teológia, a Szentlélekről szóló tanítás, az ember kiváltképpen spirituális voltának kinyilatkoztatása.

A kötet kiváló, gonddal szerkesztett szakmunka, forrásaiban, következtetéseiben egyaránt számos novumot tár az olvasó elé. Egyes fejezetei viszont metodológiailag eltérnek, s bár világos, hogy elsősorban szakmai közönség számára készült, inkább áttekinthető jellegű (s bizonyos nemzeti változatok ki is szorulnak), a szerzőknek nem sikerült mindazonáltal új terminológiát, metanyelvet teremteniük. A kötetet hasznos névmutató egészíti ki.

#### JEGYZETEK

- 1 *Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.)*. Теория, история, поэтика. Ю. Н. Гирин, Москва, ИМЛИ РАН, 2010
- 2 LUNACSARSZKI, Anatolij: *Művészet és forradalom*. Ford. CSEHI Gyula, Bukarest, Kriterion, 1975, 203., 213, 240.
- 3 Aleksander FLAKER, az egykori kiváló zágrábi irodalomtudós, szlavista *Poetika osporavanja* című monográfiájában (Zagreb, Školska knjiga 1982) az avantgárdot az „elvitatás” poétikai rendszereként írja le.
- 4 Malevics és Tatlin útját nemritkán a metafizika és a materializmus konfliktusaként ragadják meg. SÍK Csaba: *Művészet és forradalom. „Egy kiállítás képei”*. Bp., Helikon, 1988, 23.
- 5 Az orosz ikon ekkorra datált „felfedezését”, a kiállítást Dubicsina pétervári galériájában már Sík Csaba is említi tanulmányában. Uo., 14.
- 6 A gnoszticizmus tárgykörében e folyóiratban közölt munka: ZELNIK József: *Az akadémiai eszme újragondolása. Vázlatos vitaanyag = Magyar Művészet*, 2013. 1. sz., 19–29.
- 7 ТРОЦКИЙ, Лев: *Футуризм*. Letchworth, Prideaux Press, 1979, 15.
- 8 Olvasatában az irodalmi avantgárd első alakulata, az akmeisták a szimbolizmus „túlhaladóiként” jelentkeznek. Vö. ZSIRMUNSZKI, Viktor: *Irodalom, poétika. Válogatott tanulmányok*. Ford. BRODSZKY Erzsébet, Bp., Gondolat, 1981, 182–185.; SZŐKE Katalin: *A szimbolizmus túlhaladása? Paradigmaváltás problémája a XX. század első orosz prózájában (Andrej Belij és Mihail Kuzmin)*. Bp., Szegedi Tudományegyetem BTK, 2013, kiadatlan akadémiai nagydoktori disszertáció. Mára szakmunkák és tanulmánykötetek sora jelzi a két, meghatározó stílusirányzat számos érintkezési pontját. Például *Символизм в авангарде*. Szerk. КОВАЛЕНКО Г. Ф., Москва, Наука, 2003.

## Luis Daniel Gutiérrez Martínez Művészetkritika, társadalmi kontextusban

■ A mexikói Puebla állam egyetemének professzora interneten közzétett tanulmányában<sup>1</sup> abból a megállapításból indul ki, hogy a XX. század második felében és a XXI. század elején jelentkező társadalmi és kulturális jelenségek sokfélesége, dinamizmus, illetve a hozzájuk kapcsolódó kérdések és a rájuk adott válaszok ellentmondásossága zárójelbe tette a művészet hagyományos felfogását. Egyre nőtt a feszültség művek, szerzők, közönség és intézmények között: a „magas” kultúra hívei tanácsalatosan álltak a médiumok, kivált az online eszközök közvetítette „banális”, „silány” művészet termékei előtt. Egyesek – állítja a szerző –, mint például a Nobel-díjas perui író, Vargas Llosa<sup>2</sup> a tradicionális értékek megőrzéséért, megvédéséért, illetve a „látványkultúra” visszaszorításáért szálltak síkra. Velük szemben viszont megerősödött azoknak a tábora, akik az interpretáció és az alkotás mezőinek kiszélesítését szeretnék elérni, valamiféle közösségi és érthető diskurzust sürgetve. Felfogásuk szerint a passzív és szemlélődésen alapuló esztétikai élményt dinamikusabb, elkötelezettebb befogadói magatartásnak kell felváltania. A közönségnek arra kell törekednie, hogy alkotó módon vegyen részt a művek létrejöttének folyamatában, hogy közvetlen befolyása legyen az értékteremtésre. „Minden interakció, a művészeti tárgy és a befogadó közönség minden közvetlen kapcsolata az interpretáció egy formája” – írja Martínez, a neves spanyol műkritikus, Pilar Bonetre hivatkozva,<sup>3</sup> s ennél fogva a kritika sem egyéb, mint valamiféle kar, amelyet a művészet nyújt ki a társadalom felé.

A műalkotások gyors és tömeges terjesztése révén a művészet „templomai”, a múzeumok, a biennálék, művészeti vásárok stb. elvesztették kivételes, kitüntetett helyzetüket, de egyszersmind sokat nyertek a kapcsolatteremtés tekintetében. A közösségi média gondolatokat, véleményeket, eszközöket és új, demokratikusabb felületeket teremt. Ebben a globális kommunikációs térben a művészeti kritika szerepe is megnőhet, jelentősége is erősödhet. Az online terjedő művészet egyre gyorsuló ritmusú, válaszai és