

A kultúráért vagy a kultúrával szemben?

Seregi Tamás: *Jövőbe szédülő lendülettel. Avantgárd és kultúra*
Budapest, Prae Kiadó, 2021, 248 oldal

Seregi Tamás esztéta legújabb könyve, a *Jövőbe szédülő lendülettel* hat tanulmányt tartalmaz, amelyek a magyar avantgárd irodalommal és képzőművészettel foglalkoznak, valamint egy nagyobb terjedelmű esszét *Művészet és kultúra* címmel. A tanulmányok külön-külön már megjelentek különböző folyóiratokban és konferenciakötetekben, s bár az esszé egyes főbb részeit is publikálták már valamilyen formában, összefüggő gondolatmenetként itt olvasható először. A tanulmányok és az esszé közötti kapcsolat szempontjából a kötet alcíme lehet árulkodó: *Avantgárd és kultúra*. Az egyik legfontosabb kérdés ugyanis Seregi számára az volt, hogy miképpen viszonyul a modern művészet – amely a XX. század elején a különböző avantgárd izmusokkal lódult meg igazán – az általában vett kultúrához. A magasművészeti tevékenységet ugyanis, érte ez alatt az avantgárd művészeti irányzatokat is, szokás szerint a par excellence kulturális tevékenységnek, illetve szférának tartjuk. A kötet szerzője azonban megpróbálja bemutatni, hogy ez a vélekedés nem igazán fedí a valóságot. Seregi szerint a művészet fogalmának megfontolás nélküli hozzárendelése a kultúra fogalmához nem tartható. A két szféra máshogy működik, mások a szabályai, más társadalmi szükségletekre válaszol. Ahogy az esszében megfogalmazza: a kultúrára szüksége van az embereknek, művészetre azonban nincsen. A művészet a kultúrához való viszonyában „szabadságra van ítélve”.

A kötet első két tanulmányában a szerző Kassák Lajos alkotói korszakait próbálja tematizálni életrajzi, ideológiai és költészettani szempontok mentén, nagyjából az 1930-as évekig. Kassák a magyar avantgárd vezéralakjaként folyamatosan tájékozódik a nyugat-európai avantgárd izmusainak törekvéseiről, és ezek az iskolák fontos támpontok ideológiai és művészi útkeresésében. Az általános séma szerint az addig alapvetően expresszionista és aktivista Kassák (*Éposz Wagner maszkjában* verseskötet, illetve a *Mesteremberek* című vers, 1914–15) a forradalom bukása után, a némileg kiábrándult légkörben a dadaista lírával kezd el kísérletezni (a számozott költemények, valamint *A ló meghal a madarak kirepülnek* – 1920–22), hogy végül a folytatásban a húszas évek elején-közepén megérkezzen

a konstruktivizmushoz. (Például: a *Tisztaság* könyvének egész koncepciója, az ebben közzétett programadó tanulmány *A korszerű művészet él* címmel és az ekkor születő képarművészeti 1925–26.) Seregi szerint azonban bármennyire is kézenfekvő egy ilyen értelmezési séma használata, Kassák (és nem mellékesen az egész magyar avantgárd líra) esetében érdemes óvatosan bánnunk az „irányzati szempontú” megközelítéssel. Kassák dadaizmusával kapcsolatban figyelhető meg például, hogy a nyugati dadaizmusra jellemző deszemiotizációt – a nyelvi jelkapcsolatok szétzilálását és felbontását – soha nem vitte el addig, mint francia vagy német kortársai. A korábbi aktivista korszakból örökölt „építésszeme” ugyanis „megakadályozta” ebben. Az izmusok jellegzetes motívumaival való sajátos azonosulásának jó példája a 18. számozott költemény, amely a tipográfiai jeleket is bevonva a költői játékba, egyfajta képverset alkot. Seregi elemzése szerint ebben az egy versben mind aktivista, mind pedig dadaista stíluselemek megtalálhatók, hogy aztán a költemény végének absztrakt-geometriai vizualitása a konstruktivizmust előlegezze meg.

A második tanulmányban a szerző Kassák jellegzetesen modernista művészetmitológiájához tartozó fogalmakat és motívumokat jár körül. Seregi kiemeli a „kollektív individuum” fogalmát, amely az elbukott 1919-es forradalom után Kassák esetében a forradalmi lendület és eszmerendszer individualizálódásának szükségességét fejezte ki. A költő és köre számára világossá vált, hogy a burzsoá individualizmus mellett a kommunista pártpropaganda sem vezet üdvösségre. Ezzel a koncepcióval ugyanakkor Kassák egy olyan paradox feltételrendszert teremtett meg (maga a kifejezés is ellentmondást foglal magában), amely a konkrét művészeti gyakorlatban is ambivalenciákhoz vezetett. Elég csak arra gondolni – írja Seregi –, hogy maga Kassák valójában soha nem azonosult igazán ezzel a „kollektív individuummal”, az általa szervezett művészeti csoportosulásokban mindig vezérszerepre tört, s nem tolerált a sajátja mellett semmilyen más nézetrendszert.

A „forradalom” fogalmával is valami hasonló történet. Először egyenlőségjel került a forradalom és a művészet

közé, majd a forradalom egy teremtő individuum művészi forradalma lesz, amelyet Kassák végül is elvitt odáig, hogy a forradalom elve megfeleltethető a szisztematikus és puritán konstruktivista építésszémével. A művészi identitás ezen modernista megalapozási kísérletei logikusan sűrűsödnek össze egy olyan motívumban, amely szintén szorosán köthető az avantgárd irányzatokhoz. Ez a motívum pedig a társadalmon kívül álló művész, akinek a pusztá élete mellett csak küldetéstudata és tehetsége áll rendelkezésére, s mindez a „csavargás” képében kristályosodik ki. Seregi ezen a ponton tér rá Kassák kétségkívül legismertebb műve, *A ló meghal a madarak kirepülnek* elemzésére. A mű egyik kézenfekvő értelmezése szerint a versben azt követhetjük végig, ahogyan Kassák a Párizsba tartó gyalogútja alatt rátalál igazi költői identitására, míg egy másik értelmezésben *A ló meghal...* a csavargás dicsérete dadaista intonációban. Ezekkel az értelmezési kísérletekkel szemben Seregi párhuzamba állítja egymással a csavargás motívumot, a dadaista verstechnikát és Kassák művészi identitását, és így válik a csavargás a „pusztá élet dadaizmusává”. A vers végén olvasható enigmatikus sor pedig – „én KASSÁK LAJOS vagyok” – az „élet és művészet dadaizmusa” után kezdődő konstruktivista építkezés első fundamentumát jelezné.

A dadaizmus az egyik központi problematikája *Az ámokfutó* (1922) című Déry Tibor-műről szóló tanulmánynak is. Bár Déry, számos kortársához hasonlóan, maga is tartózkodóan ír a dadaista kísérletekről, és értelmetlenséggel, elvnlküliséggel, végső soron művészetellenességgel gyanúsítja meg őket, *Az ámokfutó* című versen erőteljesen érezhető a dadaizmus hatása. Ugyanakkor Seregi meglátása szerint Déry itt nemcsak a kassáki, de más magyar avantgárd költők versnyelvétől is karakteresen eltérő kollázstechnikát használ, amely a vers során a költői én folyamatos metamorfózisait kíséri. *Az ámokfutó* helye az író életművében tehát az volt, hogy az itt kikísérletezett sajátos dadaista nyelv tette lehetővé, hogy nem sokkal később „Déry annyira magára találjon a szürrealizmusban”.

A Moholy-Nagy Lászlóról szóló tanulmányaiiban Seregi tulajdonképpen végigköveti a művész teoretikus fejlődését attól kezdve, hogy Walter Gropius meghívta a Bauhausba tanítani (1923), egészen a *Látás a mozgásban* című, posztumusz megjelent könyvéig (1947). A kezdeti időszakban, a 20-as évek elejéig, vagyis a Bauhushoz való csatlakozásig Moholy-Nagy útja szinte párhuzamosan halad Kassákéval. Részen az ő és a köréje csoportosuló művészek hatására Moholy-Nagy korai festményein a dadaizmussal kezd kísérletezni, majd elég gyorsan a Malevics-féle szuprematizmus, aztán Rodcsenköék konstruktivizmusának a hatása alá kerül. A művész teoretikus munkásságából Seregi két fontos koncepciót emel ki. Az egyik mindenképpen Moholy-Nagy „elementarizmusa”,

amely a művész azon törekvését jelöli, hogy egy adott művészeti ágban azokhoz az alapelemeihez jusson el, amelyekből annak minden összetettebb formája vagy komponense felépül. Moholy-Nagy esetében ez az alap-elem a „legtisztább anyag”, a fény lesz.

A másik fontos koncepció az eddigre már nagy hagyományokra visszatekintő összművészettel (*Gesamtkunstwerk*) szembeállított összmű (*Gesamtwerk*) ideája. Az összműben, a művészeti ágak pusztá egymás mellé rendelése helyett, az alapelemekből építkező – innen az elementarizmus központi szerepe – egyetemes művészeti nyelvhez való eljutás volt a cél. Az összmű eszméjéhez továbbá az is szervesen hozzátartozott, hogy a művészetnek végső soron az „ember életét” kell szolgálnia. Így válik Moholy-Nagy számára a *Látás a mozgásban* című könyvében a „design az életnek” az egyik legfőbb szempontrendszeré.

A modern összművészet megvalósítását követelte Tamkó Sirató Károly is 1936-os *Dimenzionista kiáltványában*, amely akkoriban meglehetősen nemzetközi támogatottságra is lelt. A magyar költő kétségkívül ráérezhetett az avantgárd korabeli mozgásirányaira. Azonban, ahogyan Seregi bemutatja, Tamkó Siratónak a kiáltványában megelőlegezett dimenzionista összművészetet soha nem sikerült megvalósítania. Érdekes módon egy jóval későbbi tudományos-fantasztikus regényében, *A három úrszigetben* (1969) olvashatók arra vonatkozó részletek, milyen is lenne, milyen is lehetne majd ez az utópisztikus összművészet. A kezdeti avantgárd lendületből – írja Seregi – már csak egy ilyen utópisztikus játékra futotta, magának Tamkó Siratónak pedig a későbbiekben maradt az igazi költői innovációra már képtelen, magát mellőzöttnek és meg nem értettnek érző költő rezignált szerepe.

A *Művészet és kultúra* című esszé Seregi több, korábban már önállóan közölt szövegből szerkesztette össze, ami így egy meglehetősen barokkos gondolati ívvel rendelkező produktumot eredményezett. A gondolatmenet főbb pontjai azonban, köszönhetően egyes bekezdések provokatív és világosan megfogalmazott felütéseinek, többé-kevésbé rekonstruálhatók. Seregi újra és újra, más és más formában megfogalmazott kérdése úgy hangzik, hogy „része-e a művészet a kultúrának vagy sem”. Ahhoz, hogy erre a kérdésre válaszolni tudjon, nyilvánvalóan kezdenie kell valamit mind a művészet, mind a kultúra fogalmával. Az esszé elején rögtön egy radikális megoldást olvashatunk. Seregi a posztstrukturalista Deleuze-t idézi, aki egy interjúban úgy nyilatkozott, hogy „ki nem állhatja a kultúrát”, amelyet a fecsegés, a mindennapi élet és a leülepedett vélekedések területének tart, ellentétben a művészettel, amelyet viszont valamiféle abszolút új létrehozásaként, illetve, ha a művészet fogyasztói vagyunk, akkor az eseményszerű találkozások terepeként mutat be. De-

leuze kultúrafelfogása eléggé sematikusnak tűnhet, ám Seregi szerint nagyjából jól leírja az úgynevezett „kultúra-tudományi fordulat” utáni kultúrafelfogást, valamint azt, ahogyan a posztmodern humán tudományokban tekintenek a kultúrára. Az előbbi paradigma szerint minden, ami az emberi tevékenységhez kapcsolódik, kultúrának tekinthető, amiből az következik, hogy minden társadalmi csoport, életmód, korszak rendelkezhet saját kultúrával. A posztmodern ehhez még azt is hozzáteszi, hogy a különböző társadalmi rétegek és népcsoportok, történelmi korszakok kultúrái között nincsen lényegi – ha tesszik – értékbeli különbség. Magyarán szólva, akármerre fordulunk, mindenhol kultúrára bukkanunk. A magasművészetről viszont, írja Seregi Deleuze-zel egyetértve, ugyanez korántsem mondható el. Vagyis mégiscsak nehézkes például egy kísérleti művészfilmet és egy top 10-es kereskedelmi slágert egyetlen, egységes rendszerként értett kulturális térben elhelyezni.

A XX. és a XXI. század mára már szinte klasszikussá érett problémájához érkezőnk meg ezzel: „a populáris kultúra valóban nem lehet alternatívája a magas művészetnek, még akkor sem, ha nem húzható éles határ a kettő közé”. Vagy máshogyan megfogalmazva: „tömegkultúra van, de tömegművészet nincsen”. Aki kicsit is ismeri a kortárs magasművészeti szcénát, az joggal jegyezhetné meg, hogy eléggé magától értetődő igazságot fogalmaz meg itt Seregi. A belátás azonban a látszat ellenére mégsem annyira nyilvánvaló, s hogy miért, az érdekes módon magának a magasművészet mindenkori önképének is köszönhető. Rengeteg példát lehetne itt felsorolni, és számosat meg is említ az esszéjében Seregi, amikor egyes avantgárd művészek és irányzatok a művészet és az élet egyesítésének jegyében mindenféle tömegművészeti álmokat dédelgettek. De ma sincs ez másként, elég csak a kortárs művészetben végbemenő úgynevezett „szociális fordulatra” utalni, ami azt jelenti, hogy egyes kortárs részvételi és dialogikus művészeti formák egyértelmű politikai, szociális, civil, egyszerűen „tömegkulturális” küldetéstudattal bírnak. Seregi szerint ezt nem nagyon lehet máshogyan nevezni, mint a modern művészetre jellemző sajátos hamis tudatnak.

Persze, visszatérve az eredeti kérdésre, miszerint „a művészet a kultúra részének tekinthető-e vagy sem?” – könnyen válaszolhatna valaki azzal, hogy természetesen igen, csak annyit kell tennünk, hogy a magasművészetet ne a tömegkultúrával próbáljuk meg fedésbe hozni, hanem a magaskultúrával. A művészet tehát így a magaskultúra része lenne. Seregi azonban végig következetes marad, és megpróbálja bemutatni, hogy ez sem tartható. A modernista művészeti irányzatok antikulturális hevülete sok esetben pontosan az aktuális polgári magaskultúra ellen, vagy úgy is mondhatnánk, hogy az elitkultúra ellen irányult. Miközben az is megfigyelhető, hogy ugyanezek az irányzatok

később pompásan megtalálták a helyüket a magaskultúra rendszerében. Akkor végül, hogy is van ez? A vizsgálódás eredményeként az eredeti kérdésnek egy visszafogottabb változatához jutunk el: „biztos, hogy a kultúra fogalma felől nézve rálátunk a művészet egészére? És biztos, hogy a művészettel kapcsolatos minden kérdésünk kulturális kérdés?” A válasz nem sokat kéklik: „Talán most már mondanom sem kell, hogy szerintem nem.”

Az esszé utolsó, nagyobb tematikus részében Seregi művészet- és kultúrpolitikai kérdésekkel foglalkozik. A megelőző fejtegetések belátásaira alapozva az egész kortárs magyar kultúrpolitikát kritikával illeti. Szerinte ugyanis – legyen az jobb- vagy baloldali – a kultúrpolitika még mindig nem jött rá arra, hogy az a kultúraterjesztési koncepció, amely szerint a lehető legnagyobb közönséget kellene toborozni a kortárs művészet számára, alapjaiban hibás. A kortárs művészetnek soha nem lesz nagy közönsége, akármivel is próbálkoznak. Ezért a nagy állami, kulturális/művészeti intézményrendszerekbe való „pénzöntés” helyett Seregi azt javasolja, hogy inkább a művészeket kellene támogatni, s megfontolásra ajánlja a „művészeti alapjövedelem” ötletét is. Mivel a magasművészet semmilyen kulturális funkcióval nem határozható meg, ezért – tulajdonképpen a természettudományos alap kutatásokhoz hasonlóan – a művészeti tevékenységet függetlenségéért, a művészt pedig egyszerű egzisztenciális okokból kellene támogatni, mert nyilvánvaló, hogy a kultúra valamilyen formában úgyis rengeteget fog profitálni a majd remélhetően megszülető műalkotásokból.

Az esszében Seregi alapvetően a kultúra fogalmát próbálja meghatározni. A művészet fogalmával kapcsolatban inkább negatív úton halad – azt sorolja fel, hogy mi nem tartozik hozzá lényegileg a művészethez. A modern művészet például nem magaskultúra, mert nem igazán törekszik sem áthagyományozható produktumok vagy műalkotások létrehozására, sem egyetemes emberi értékek közvetítésére. (Seregi ezeket a belátásokat magától értetődőnek tekinti – szerintem azért jókat lehetne vitatkozni azon, hogy ez úgy általában így van-e, vagy sem.) Ezután azonban következik egy pozitív meghatározás is: a művészet a tiszta kreativitás birodalma. Ez nagyon szépen hangzik – fűzhetnénk hozzá a szerző tónusában –, a baj csak az vele, hogy részizagság. Ráadásul számos olyan elemzés van a szövegben, amelyekből kitéjük, hogy ezzel Seregi is teljes mértékig tisztában van. Amit nem tesz meg, hogy összeköti az összetartozó szálakat.

Miről van szó? Arról, hogy a művészet tiszta kreativitásként – vagy máshol a szabadság birodalmaként – való meghatározása a modern művészet mítoszához tartozik hozzá, pontosabban a modern művész mint a saját törvényeit megteremtő zseni alakjához. Bár a művészeti szférában voltak és vannak is kísérletek arra, hogy ezt a mítoszt

is lerombolják – például manapság, amikor a művészek a nyilvános színtéren szigorúan csak alkotóköziségként mutatkoznak be, mégis, a modern művészet egyik leginkább strapabíró modelljéről beszélhetünk. A modern művész szerepeiről Seregi is beilleszt egy rövid, de annál átfogóbb elemzést az írásába, ahol kitűnően megragadja a lényegét: a modern művész a XVIII. és a XIX. század fordulóján mint zseni lépett a színpadra (persze, amint az köztudott, a folyamat már a reneszánszban kezdetét vette), aki magától értetődően képes kívül kerülni a kultúrán, és az őstermészettel érintkezni. Ám legalább annyira fontos az is, hogy a modern művész nem csupán a kultúrán képes kívülre kerülni, hanem magával a művészetrel is reflexív lesz a viszonya, vagyis bizonyos értelemben a művészetten is kívülre kerül. Ennek a mozzanatnak pedig majd a XIX. század végétől lesz óriási szerepe, az avantgárd művészet megszületésekor. Mindezeket a fejleményeket Seregi maga is szemlézi az esszében, csak éppen elmulasztja levonni a következtetést, miszerint a modernitásban először is nemcsak a művészet szabad, hanem legalább annyira a művész is, másodszor pedig a szabad, kreatív, autonóm művész szerepe párhuzamosan alakul a modern értelemben vett kultúrafogalom kialakulásával. Vagyis, egyszerűen szólva, a modern művészet része a modern kultúrának, egyfajta dialektikus reláció áll fenn közöttük, s ha sok esetben úgy is tűnhet, hogy a művészet elszakadt a kultúrától, akkor az általában a „modern művész” nevű kulturális alakzat nevében történt meg. Ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy ne lehetne kilépni a kultúrából, hanem éppen csak annyit jelent, hogy annak a magasművészetnek a zászlaja alatt, amelynek csatakiáltásai a „művészeti autonómia”, a „tisztá kreativitás” vagy ha éppen úgy tetszik, akkor az „új érzéki perceptumok létrehozása” (Deleuze) – szóval ezekkel a jelszavakkal nem nagyon lehet. Mindebből az is következik, hogy ügyelni kell a kritikus nézőpontját a művésztől megkülönböztető látószögeltérésekre. Hogy a kortárs magasművészet a kortárs magaskultúra része, a biennálék, mindenféle nemzetközi művészeti show-k, kereskedelmi galériák, globális műtárgypiac és művészeti menedzsment korszakában evidencia. Míg az, hogy mindeközben a kortárs művész állandóan igekezik valamennyi távol-

ságot tartani a kortárs magaskultúrától, szintén evidencia. (Bár a legsikeresebb kortárs művészek már feltűnően nem foglalkoznak ezzel – gondoljunk csak Damien Hirstre és Jeff Koonsra, hogy csak a két „leghírhedtebb” példát említsük.) Természetesen a kritika ismerheti azokat a romantikus konstrukciókat, amelyek nevében a művészet megpróbálja függetleníteni magát a kultúrától és (tehetnének hozzá) a globális művészeti piactól. Arra kell ügyelni, hogy ebben a dialektikus viszonyrendszerben a kritikus ne álljon se az elméleti totalizálás oldalára, se a Művész vagy a Művészet oldalára. Ámbár valószínű, hogy ez utóbbi elfogultság a természetesebb.

A *Jövőbe szédülő lendülettel* című kötetben összegyűjtött tanulmányok és az esszé alapján világos, hogy Seregi – ahogyan megfogalmazza – „elkötelezett a nem kulturális orientációjú művészet iránt”. Ez talán abban fejeződik ki leginkább, amit a dadaisták és konstruktivisták által is alkalmazott montázstechikáról ír. A montázsban a művész alapelemeire bontja a valóságot, minden konvencionális referencialitást megszüntetve ezzel, és ebből az „öskáosz-ból” egy szigorú, öntörvényű építkezésbe kezd, új valóságsegmentumokat hozva létre. Seregi remekül végigköveti, hogy Kassákék hogyan használták a dadaista technikákat annak érdekében, hogy szakítsanak a korábbi polgári és művészi konvenciókkal, hogy eltávolodjanak a kultúrától és rátalálhassanak a saját alkotói nyelvükre, amelyet aztán egy megteremtendő új kultúra alapnyelveként próbáltak legitimálni.

A szövegeknek talán azok a legjobb részei, ahol a szerző nem kevés iróniát felhasználva bemutatja, hogy a modernista-avantgárd művészet miként álmódott, és sok esetben még ma is miként álmodik arról, hogy tömegművészetet, tömegeknek szóló kultúrát csináljon, és hogy ezt mennyire nem tudta és tudja megcsinálni. Ez azonban a modern művészetet érintő paradoxonnak csak az egyik fele. Ugyanis szépen végig lehetne menni azon is, hogy az avantgárd művészet miként akart nem „kulturális lenni”, és hogyan akart „új, objektív valóságokat létrehozni”, azután hogyan derült ki róla, hogy ez nem annyira megy neki – igen, azért mert szüksége volt valamennyi pénzre, közönségre, elismerésre, kánonokra és hagyományra: kultúrára.