

## Négykezes I.

„Zeneszerű a nyelv átváltozása olyan sorozattá, amelynek elemei másként kapcsolódnak egymáshoz, mint a logikai ítéletben. [...] a formának elsőbbsége van a tartalommal szemben, még a gondolati tartalommal szemben is.”<sup>1</sup>

(Adorno)

Kemény Katalin Hamvas Bélával közösen írt munkája, az először 1947-ben napvilágot látott *Forradalom a művészetben* egyedülálló helyet foglal el a XX. századi magyar művészetelméleti irodalomban.<sup>2</sup> Nem véletlen, ha egyik értő olvasója, az eszme- és irodalomtörténész Bori Imre egyenesen a magyar esztétikai gondolkodás legjelentősebb alkotásának nevezi, mivel szerinte a mű a modern magyar művészettörténet sajátos koordináta-rendszerének kijelölésével párhuzamosan egy teljes esztétikai világkép alapjait is lefekteti. Eredetiségének dacára a mű valódi hatástörténetéről mégsem beszélhetünk. (Kemény Katalin a könyv 1989-es, második kiadásához írott utószavában kitér ennek lehetséges okaira, miközben többször hangsúlyozza, mennyire téves az a különben a szerzőkre nézve amúgy talán hízelgőnek tűnő beállítás, miszerint kötetükkel az Európai Iskola „felfedezésének”, a mozgalom holdudvarához tartozók későbbi karrierjének előmozdításában vállaltak volna úttörő szerepet.) A sors fintorának tarthatjuk, hogy miközben mind Hamvas, mind Kemény Katalin jelentős művei szinte kivétel nélkül kiadatlanul lapultak az asztalfiók mélyén, a Misztótfalusi Kiadó egy, a szélesebb olvasóközönségnek szánt, a kortárs magyar képzőművészetet bemutató munka elkészítésével éppen őket bízta meg, pedig, ha tollukból korábban elszórtan születtek is írások e tárgy körében, egyikük sem számított a kortárs képzőművészet „szakértőjének”.

Írásomban az eredetileg *Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon* címmel megjelentetni kívánt mű újraolvasására teszek kísérletet, mégpedig hangsúlyosan magára a szövegre koncentrálni. Szoros, avagy mélyolvasási kísérletemet hiánypótlónak (is) szánom, mivel eddig a *Forra-*

*dalom* szövegközpontú vizsgálatát tudtommal még senki sem végezte el. A mű korábbi értelmezői többnyire megkerülték annak a látszólag triviális kérdésnek a megválaszolását, hogy tulajdonképpen mi is az, ami a szövegben áll; eltekintettek a mű műszerűségétől, hisz ettől függetlenül (vagy talán épp ezért) tetszőleges tartalmakat olvashattak ki belőle, olvashatták bele a saját elképzeléseiket – rosszabb esetben pedig olvashatták rá a szerzőpárosra állítólagos „tévedéseiket”, „szakmai hiányosságait”, ideológiai „képzetlenségüket”!

A címben jelzett mélyolvasás valódi tétje, hogy befordoként a szövegkorpuszhoz lépünk közelebb, a műhöz magához, a jelölőhöz, ám abban a reményben, hogy ezzel egyszerre mind a jelölthöz is közelebb kerülhessünk, mind ahhoz, amit vele kapcsolatban egyáltalán „tudunk érdeemes”. Utóbbi, idézőjeles megjegyzésemet allúzióknak számom, amennyiben a „tudni érdemes” dolgok mellett per definitionem tételezünk „tudni nem érdemes” dolgokat, és közismerten ilyen tudni nem érdemes dolgok tudományként lehet(ne) úgy mond tekinteni például a filológiára.<sup>3</sup> A filológia kifejezést már csak ezért is tanácsos kissé háttérbe szorítanunk,<sup>4</sup> és a Hamvasék számára oly kedves csengésű fiziognómiára, illetve fenomenológiára cserélnünk – hisz elsősorban magáról a szövegről kívánunk beszélni, arról, ami tehát tapinthatóan textúra, szöveg- és szövetszerű. (Fiziognómián az analógiák, az összefüggések, a jelek és a hozzájuk kapcsolt jelentések világának sajátos, legtágabb értelmű szemiotikáját értjük, a Husserl nevéhez köthető fenomenológiai módszer pedig önmeghatározása szerint a látható dolgok vetületeivel dolgozik, megjelenésmódzataikon át nyúl vissza a dolgok gyökereihez és premisszáikhoz, azaz konstitúciófeltételeikhez; tulajdonképpen ez lenne az úgynevezett tiszta látás elérésének husserli módszere, amely, Gottfried Boehmöt idézve, „...magukon a dolgokon munkálja ki lényegi alakjukat, konstitúciójuk a priori feltételeit. [...] ily módon azt az antikvitásra visszanyúló hagyományt is felújítva, melynek

<sup>1</sup> ADORNO, Theodor W.: *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Szerk. ZOLTAI Dénes, ford. BÁN Zoltán András et al., Bp., Helikon, 1998, 94–95.

<sup>2</sup> HAMVAS Béla – KEMÉNY Katalin: *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon*. Bp., Misztótfalusi, 1947 [112. p.] Második, javított kiadás: Pécs, Baranya Megyei Könyvtár, 1989 [130 p.]

<sup>3</sup> A hamvasi és a Kemény Katalin-i életmű ismeretében talán nem csupán azt mondhatjuk ki, hogy e Hatvany Lajos-féle, a tudósi-filológusi

léttel kapcsolatos igencsak sarkos vélemény Hamvaséktól sem volt egészen idegen, hanem azt is, hogy recepciójukban éppen a filológia az egyik mumus: a tudománytalanság, a filológiai megbízhatatlanság, illetve az okadatolás hiányának a vádjá mint az elutasítás ultima ratiója.

<sup>4</sup> Oszta Adorno (Hölderlin költészetével összefüggésben megfogalmazott) meggyőződését, miszerint vannak olyan életművek (és Hamvaséé is ilyen), amelyek „interpretációjának eljárásait nem szabadna a hagyományos filológia mércéjével mérni”. Vö. ADORNO, Theodor W.: *Parataxis = ADORNO: i. m.* (1998), 78.

keretében a nyelvi leírás a dolog teljességének feltárását nyújtja, amit a dolog »tökéletes önmagának« neveznek.<sup>5)</sup>

Ez a leírtakra koncentráció megközelítés reményeim szerint úgy visz majd közelebb annak jelöltjéhez, az idézőjeles „valósághoz”, ahogy azt Nabokov érti, vagyis hogy az alapvetően „szubjektív” természetű, „feneketlenül mély”, és ezért „megragadhatatlan” és „kimeríthetetlen” valóság megismeréséhez „lépések”, az „érzékelés szintjeinek végtelen sorozatán” keresztül kerülhetünk közelebb, de „sohasem eléggé közel”.<sup>6)</sup> Meggyőződésem szerint a valóság eme nabokovi, approximatív módon való átélhetősége adja meg Hamvasék vállalkozásának egyediségét, és pedig nem csupán a magyar nyelvű művészetelmélet-írás, hanem a tágabb értelemben vett „gondolkodó irodalom”<sup>7)</sup> magyarországi történetében is.

Előjáróban szintén érdemes leszögeznünk, hogy a *Forradalom* műfajilag esszé, formai értelemben, megszólalásmódját tekintve pedig a négykezesek sorába tartozik. A könyv kétszerzős volta már önmagában is unikális, hiszen a többszerzőség, ami például a modern szaktudomány szférájában bevettnek és gyakorinak számít, az az irodalom terén majdnem ismeretlen kategória, sőt még annak határmezsgyéin, az értekezésszerűbb megnyilatkozások esetében sem igazán szokványos. A könyv ajánlásában maguk a szerzők is fontosnak tartják kiemelni ezt: „Az a kollaborációs műfaj, amelyet ez a kis könyv megkísérel, nálunk még nem tartozik a gyakori jelenségek közé. Angliában, a költő-barátok, mint Byron és Shelley, a testvér-szerzők, mint a két Brontë, a költő-házastársak, mint a két Browning, a hármastestvéri közösségek, mint a három Powys földjén az ilyesmi nem ritkaság. Franciaországban újabb Breton és Éluard szövetkeztek közös könyvek írására. Itt egyedül Szabó Lajos és Tábor Béla könyvére lehetne hivatkozni, mint amely a szellemi közösséget ilyen módon is jelezni kívánja. A közös útból és közös élményekből, tapasztalatokból, de főként az elsődleges életközösségből ez a közös könyv önmagától született meg közösenek.”<sup>8)</sup> A *Forradalom* esetében konkrétan persze ne csupán azokra a külsőlegességekre gondoljunk, mint például a címlapon szereplő két név a szokásos egy helyett; vagy a száz egynéhány oldalból alig ötöt kitevő, közös szerzőiségű szövegbetétekre (a Fülep Lajosnak



címzett, egyoldalas ajánlásra, illetve a *Mit jelent szürrealizálni? És az absztrakció* című, egyenként kétszer ilyen hosszú elméleti-összefoglaló fejezetekre). És még csak ne is csupán arra a véletlenre (?) figyeljünk föl, hogy a könyv száznegyven oldalnyi összterjedelmét tekintve majdnem lapra pontosan megteremtődik a szerzők közti egyensúly, amennyiben Kemény Katalin ötvenöt oldalt, míg Hamvas ötvenháromat jegyez.<sup>9)</sup>

A forma, a könyv kétszerzős volta, az irodalmi négykezes, mint olyan, számos kérdést ébreszthet bennünk. Először is: hogyan születik egy ilyen négykezes?<sup>10)</sup> A szerzők közül az egyik ír, a másik diktál? Valamelyikük leír valamit, amit a másikuk átfogalmaz (ad infinitum)? Felváltva írnak, ki-ki egy-egy mondatot vagy bekezdést? Megírják a maguk verzióját, aztán a két változatot addig csiszolgatják-fésülgetik, amíg mindkettejük számára el-

Lossonczy Tamás,  
Hamvas Béla és  
Molnár Sándor  
a KFKI Klubban  
rendezett  
kiállításán,  
Budapest,  
1968  
Fotó:  
Molnár Sándor  
archívumból

5 BOEHM, Gottfried: *A képleírás = Képlelemzés. Képleírás és képi elbeszélés*. Szerk. THOMKA Beáta, ford. HARTVIG Gabriella, Bp., Ki-járat, 1998, 21.

6 Vö. NABOKOV, Vladimir: *[Irodalomról, festészetéről, lepkekről]* Ford. SZÁNTÓ F. István = *Átváltozások*, 2001, 22. sz., 12.

7 E szókapcsolat szélesebb körben való elterjesztése terén elévülhetetlen érdemei vannak Kenyeres Zoltánnak, aki, némi leegyszerűsítéssel, az esszé műfaj színönimájaként használta e kifejezést.

8 HAMVAS–KEMÉNY: *i. m.* (1989), 5.

9 Hamvas Béla tollából származnak a szöveg kezdő- és végfejezetei, miközben a paratextusként igen fontos szerepet betöltő epilógus Kemény Katalin munkája. Az előszó, valamint a törzsszöveg gondolatmenetének két fontos epochéja, részösszefoglalója viszont közös munka. Egyébként a könyvben szóba hozott, durván két tucat képzőművész (többnyire festő) közül Hamvas kevesebbet szemlél ugyan, viszont nagyobb terjedelemben.

10 Mindenekelőtt (de mint majd reményeim szerint ki is derül, nem ki-zárólag) a három, közös szerzőiségű szövegszakaszra gondolok itt. (Vö. 9. lábjegyzet.)

fogadhatóvá nem válik? Ha nem is tudjuk konkrétan megválaszolni ezeket a kérdéseket, a *Forradalom*ról szólván, azt hiszem, mégis joggal alkalmazhatjuk ezt a zenei terminus technicust – már csak azért is, hisz Kemény Katalinék vállalkozásához részben éppen a mű zenei karakterisztikája felől próbálunk most közelíteni. (Nem mellesleg engedve a szerzői sugalmazásnak, amely a szó, a hang és a zene összefüggésére hívja fel a figyelmünket. Lásd: „Mivel megszólít, szó. Mivel szó, hang. Mivel hang, zene.”<sup>11</sup>) A zenei műfajmegjelölést azonban csak bizonyos korlátok között használhatjuk jelen esetben, tudniillik a szerzők egyike sem saját szólamának pusztá megszólaltatójaként van itt jelen, hanem a mű megalkotásának folyamatában is tevékeny alkotó és alakító szereppel rendelkezik: másként mondva, nem egy már létező művet adnak elő, szólaltatnak meg, hanem a megszólaltatandót mintegy annak előadása közben egyúttal szüntelenül alkotják, alakítják is. A *Forradalom* olvasása közben joggal lehet olyan érzésünk, mintha (hogyan más zenei terminussal éljünk) egy nagyon magas szintű zenei improvizáció hallgatása közepette, in situ, a fülünk hallatára, a hangok folyamatos változásában, születésében-elhalásában egyszersmind valami változatlan és változhatatlan is születne, valami végérvényesen lekottázható és letisztázható, amely, túllépve az aktuális előadás időbeni keretein, később is akárhányszor újra és újra nemcsak hogy megszólaltathatónak bizonyul ebben a formájában, hanem kifejezetten igényli az újbóli megszólaltatást. Mert ha csupán magát a progressziót, a műteremtést, a megszövegezést, a textúra megszövevényezését munkafolyamatát, a folyamatos átalakulásokat, módosulásokat és motívumvariációk dinamikáját akarunk hangsúlyozni a *Forradalom* kapcsán, úgy megelégedhetnénk – immár ismét az irodalomkritika segédfogalmihoz folyamodva – akár a work-in-progress műfajmegnevezéssel is, amely azonban szintén homályban hagyja a mű másik meghatározottságát, annak statikusságigényét, a kompozíció egészvilágosságát, már eredendően megalkotott voltát. Adornónak a kései Hölderlin költészetének ürügyén megfogalmazott szavai valószínűleg ugyanerre a kettőségre világítanak rá: „A nagy zene: fogalom nélküli szintézis [...] szabadon engedett, áramló természet, amely nem marad meg a természeti uralom varázkörében, és éppen ezáltal transzcendálódik. Ám a nyelv szignifikáns eleme, a mimetikus-kifejezési ellenpólus révén oda van láncolva az ítélet és a mondat formájához és ezzel a fogalom szintetikus funkciójához. [...] Zeneszerű a nyelv átváltozása olyan sorozattá, amelynek elemei másként kapcsol-

ódnak egymáshoz, mint a logikai ítéletben. [...] a formának elsőbbsége van a tartalommal szemben, még a gondolati tartalommal szemben is. A tartalom áthelyeződik a megköltöttbe, miközben a forma hozzákapcsolódik, és lecsökkenti a gondolat specifikus mozzanatának, a szintetikus egységnek a súlyát.”<sup>12</sup> Ezért lehet olvasás közben az az érzésünk, hogy a szöveg áramába-áramlásába alámérvülve szinte lehetetlen eldöntenünk, vajon egy már előzetesen meglevő művészetértés és -értelmezés illusztrációjával, netalántán aktualizálásával van-e most dolgunk, vagy inkább annak a – konkrét műalkotásokkal folytatott – belső dialógusnak lettünk-e a részesei, amelynek során, mintegy járulékosan, valamiféle diszkurzív művészet-elmélet is kifejeződik. Ez magyarázza érzésem szerint azt, hogy bár az olvasó talán már előzetesen sejtetheti, mit fog majd hallani, közben mégis úgy tapasztalja, heuréka-élmények sokaságát éli át. Az elhangzottak fényében lehetnek sokatmondóak a *Forradalom* befejező sorai: „Az európai embernek az elmúlt ezer év alatt egyetlen komoly élettársa volt, olyan élettársa, amely sok esetben még az élő embernél is fontosabbat és magasabbat jelentett, s ez a könyv volt. A kép most bejelentette igényét, hogy a könyv mellé felzárkózzék. A könyv volt csodálatom tárgya, tükör, szerelmem, gyóntatóm, vallatóm, bírám, hálótársam. A könyvnek nem volt versenytársa. Most pedig megjelent a kép, amely figyelmet, komolyságot, csodálatot és végül: társat követel. Megjelenik a kép, amely elfelejtett akar lenni. Az absztrakt festmény erre tart igényt.” Ha továbbra is zenei metaforákkal kívánnánk leírni a hallottakat, akkor úgy fogalmazhatnánk, Hamvasnak sikerült azt az utolsó, telt hangzású hangot megtalálnia-megszólaltatnia, amely az elhalásában-elhalkulásában mégis mintegy tovább rezeg, tovább visszhangzik a hallgató fülében: hasonlóan egy jól eltalált záró rímhez vagy refrénhez, bármikor felidézhető hangemlékként marad meg bennünk: egyféle cantus firmusként teszi lehetővé később a műre való visszaemlékezést és az újbóli ráhangolódást. Vitathatatlan persze, hogy egy akárhányszor újra- és újraolvasható könyv, valamint egy egyszeri, ebben a formájában így már soha többé meg nem ismételtető, át nem élhető zenei improvizáció koncertélményének befogadói tapasztalata aligha összehasonlítható. De az alkotói műhelyprobléma mind a kétféle kompozíció esetében ugyanaz, hogy a felütés mellett ugyanolyan fontoságú a hatásos befejezés.

A most körülírni próbált befogadói tapasztalatunk egyben talán cáfolja is azt a Kemény Katalin-i önkritikát, amelynek alapját a *Forradalom* úgymond hevenységessége,

<sup>11</sup> HAMVAS–KEMÉNY: *i. m.* (1989), 110. Vagy máshol ez olvasható: „...meg kell találni azokat a végső festői elemeket [...] lehetőleg olyan egzakt és félreérthetetlen struktúrában, ahogy azokat a zenének megtalálni sikerült.” Uo., 112.

<sup>12</sup> ADORNO: *i. m.* (1998), 94–95.

kiforratlansága, valamint a gondos szerkesztői utómunka elmaradása adná. Idézem: „A kézirat [a *Forradalomé*] korántsem készült még el; több jelentős festő látogatása elmaradt; másokról, ha ismertük és nagyra becsültük is munkáit, már nem futotta idő az írásra (Egry, Hantai, Csernus és mások); súlyos hiányt jelentett, hogy a sürgetés miatt egymás írásait sem tudtuk arányosítás végett alaposan átolvasni, s így, a mit sem sejtő olvasó szemében az a hamis látszat alakulhatott ki, mintha nagyobb művész lenne az, akiről hosszabb cikk szól. Ráadásul a kiadó, a beadott kéziratot túl terjedelmesnek véelve, önkényesen rövidített; kimaradt sorok megtörték összefüggéseket; a takarékoságot szolgálta a tartalomjegyzék elhagyása, és végül az elmaradt korrektúra, mindmegannyi bosszúság. Úgy éreztük, csupán töredék, csonka mű került napvilágra.”<sup>13</sup> Természetesen nem akarnám és nem is merném elvitatni a szerző jogát ahhoz, hogy elégedetlenségének adjon hangot munkájukkal kapcsolatban – az „ideális” műről a fejében élő, általunk persze nem ismert vágykép és a végül is realizálódott szöveg inadekvációi esetleg valóban alapot adhattak számára e nem túl kedvező verdikt kimondásához. Ám én mégis Ernst Cassirer idevonatkoztatható szavaira hívnám fel a figyelmet, aki a szerzői önkritikák kapcsán a következőképpen fogalmaz: „A zseni lelkiületéből eredő illetén [negatív] ítéletek érthetők és szükségesek. A magunk számára azonban ez a [szerzői] kétely annál vigasztalóbb, mennél nagyobb, mennél átfogóbb és gazdagabb az a művészi vagy filozófiai alkotás, amelyben elmélyedünk. Mert felfogókként más mércével mérünk, mint az alkotó saját műve megítélésekor. Ahol a keveset látja, ott a sokaságot érzékeljük; ahol belső elégtelenséget talál, ott a kimeríthetetlen teljességet találjuk, melynek teljes elsajátítását soha nem remélhetjük. Mindkettő egyenlően jogosult és egyenlően szükséges, mert éppen ebben a sajátos kölcsönviszonyban tölti be a mű valódi feladatát: »én« és »te« közötti közvetítővé válik, és nem azért, hogy kész tartalmat visz át egyikből a másikba, hanem hogy egyikőjük tevékenysége felvillanyozza a másikat. És ebből ismerik fel, hogy a kultúra valóban nagy művei sohasem valamely merevségként, készített-ségként állnak előttünk, mely merevség a szellem szabad tevékenységét korlátozná és gátolná. Tartalmuk számunkra csak abban áll, hogy minduntalan újból el kell sajátítanunk, és ezáltal folyvást újjáteremtenünk.”<sup>14</sup> S ha már ko-

rábban Adornót hoztuk szóba, idézett írásában találhatunk két másik, szintén idevágó gondolatot: „Az intenció csupán egy mozzanat a művészi folyamatban: csak akkor változik megformált alakká, mikor más mozzanatokban kiforrja magát, így a tárgyi tartalomban, a művészi produktum immanens törvényeiben és [...] az objektív nyelvi tartalomban. A kifinomult művészetidegenség azzal számol, hogy a művészek mindenre képesek; eközben a művészeket önnön tapasztalatuk arra tanítja, hogy saját művük mily kevésbé tartozik hozzájuk, hogy ők maguk mennyire a műalkotás kényszerének engedelmeskednek. Ez annál tökéletesebben sikerül, minél nyomtalanabban oldódik fel az intenció a megformált műben.” Illetve: „Ami a művekben kibontakozik és láthatóvá válik, ami által a művek autoritást nyernek, az semmi más, mint az objektív, bennük megjelenő valóság, amely a szubjektív intenciót mint közömbös dolgot maga alá rendeli és fel-emésztí.”<sup>15</sup>

E szép (s nyilván igaz) megfogalmazások után se legyenek persze illúzióink afelől, hogy ne lehetne sokkal prózaibb, sokkal földhözragadtabb olvasói elvárásokkal is fordulni a megszületett művek felé. Burkoltan szintén erről tanúskodnak egyébként Kemény Katalin visszaemlékezéséből az alábbi sorok: „Tehát [a *Forradalom*] se nem az E[urópai] I[skola] megbízásából, se nem annak tudtával készült. Annyira nem, hogy az E[urópai] I[skola] egyenesen sérelmesnek találta megjelenését. Úgyhogy részint bagatellizálták, részint (amikor már nem lehetett egészen véka alá rejteni) senki annyi kifogásolni valót nem talált benne, mint éppen ők.”<sup>16</sup> (Némi rosszmájúsággal hozzátéhetnénk, valószínűleg főleg azok, akik kimaradtak belőle...) De e ponton Szentkuthy Miklósnak egy más helyen már részletesebben elemzett,<sup>17</sup> erősen elutasító attitűdjére is utalhatnánk, amely a stíluskritika álarca mögé bújtatott ideológiai természetű elutasítás modelljét testesíti meg. Amikor ugyanis Szentkuthy a *Forradalom* úgymond kiüresedett nyelvi paneljeit – vulgo: közhelyes frázisait – teszi vitriolos kritika tárgyává, az majdnem minden esetben sokkal inkább szól a nyelvi kifejezésforma mögött álló tartalomnak, az úgynevezett metafizikai jelöltnak, mintsem az esetleg itt-ott talán valóban ügyetlennek ható stilisztikai megoldásoknak. Jelen szempontunkból azonban fontosabb, ha megértjük, hogy Szentkuthy ellenséges reakcióját jó eséllyel inkább a szak-

Rozsda Endre:  
Haláltánc,  
1946–1947  
© Wikimedia  
Commons

<sup>13</sup> HAMVAS-KEMÉNY: *i. m.* (1989), 120. Hogy ígéretem ellenére a filológia, sőt a textológia oltárán is áldozunk ezúttal, csupán két példa az eredeti, Misztótfalusi-féle kiadásból, annak illusztrálására, amire Kemény Katalin utalhatott. A könyv 110. oldalán szenzáció helyett „szanzáció” szerepel, míg a 109-en ezt a félmondatot olvashatjuk, betűhív másolatban: „...újabbán a költészet is rohamosan tolódik el kelet felé. kelet felé.”

<sup>14</sup> CASSIRER, Ernst: *A kultúra tragédiája = Német kultúraelméleti tanulmányok 1–3.* Szerk. BUJDOSÓ Dezső, ford. BACSÓ Béla et al., Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 1., 361.

<sup>15</sup> ADORNO: *i. m.* (1998), 78.

<sup>16</sup> Lásd *Egy-két futó megjegyzés... (kézirat)*

<sup>17</sup> Lásd SZÁNTÓ F. István: *Változatok absztrakcióra. Hamvas, Kemény, Szentkuthy = Kortárs, 2021, 4. sz., 38–61.*



mai féltékenység számlájára kell írunk – amire ugyanis Szentkuthy csupán törekedni tudott, azt Hamvasék valóban meg is tudták valósítani –, jelesül a szépirodalmi és a képzőművészeti világlátás termékeny szimbiózisát, szöveg és kép (mítosz és logosz) egységét, ami megszólalásuk mitikologikus karakterét biztosítja.<sup>18</sup> Kemény Katalin és Hamvas Béla mindvégig és vallottan (esszé)íróként, nem pedig műtörténészként vagy teoretikusként közelít elsődleges tárgyához, a képzőművészeti alkotáshoz, és szépírói reverenciával, a szépíró öntudatával, szabadságával, poetica licentiájával akarnak és tudnak kijelentéseket tenni a képzőművészetről: elég csak átfutnunk maguknak a kisesszéknél többnyire Kemény Katalin tollából származó, sokértelmű-metaforikus címeit (*Ezüst égben alvó lélekmadarak*, *Az Özönvíz és a Bárány*, *A kukoricaistennő*, *A kagyló mélyén ébredő gyöngyszem*), illetve ízlelgetni az ilyen és ehhez hasonló bekezdéseket: „[Jakovits József] alakjainak termő csírája a vízmosta, a víz összehordta föld; alakjainak nehéz és meleg mozdulata a folyam hulláma. És mint a víz, kivétel nélkül erotikus jellegűek. Tele sok ki nem termelt maggal, nem könnyedek, s ezt másképp úgy is lehet mondani, hogy olyanok, mintha terhesek lennének. Terhesek valami igen mély és sokféle formával, amelynek egyetlen alakban való világrahozását azonban éppen, mert olyan mély és sokszere és komoly, még sok forma fogja megelőzni. Ezek az erotikusan gazdag vízlények, és mi lenne más a gazdagság szimbóluma, mint a termékenység, mégsem mocsárlények. Mozdulatuk nem a part felé tart. A sárban meg se tudnának állni. Elhelyezni is csak olyan tengerparti kertben lehetne, ahol a dagály időnkint hűsítő vizével eléri őket, ezeket az inkább delfin, mint fókaszere lényeket. Az, hogy a delfin kozmikus alakja Jakovits formáló kezéből »önkéntelenül« és következetesen kiúszik, azt nem lehet véletlennek tekinteni. A delfin a megmentő hal jelképe. Ez az a hal, amelyik a termékenységet szellemi termékenységgé teszi, és madárrá változva felrepül. Ezért kíváncsiak szobrai, még bizonyos nehézségük ellenére is a levegőbe. Félúton a levegőben is vannak. Természetesen ezt a problémát a szobrászat még azzal, hogy felfüggeszt, akár alig látható szállal is egy ilyen levegőbe kíváncsi testet, még nem oldja meg. A szobrászat szerves nagy problémája merül itt fel: a test kiemelése a három dimenzióból.”<sup>19</sup> A szépírói reverenciát azért fontos külön is hangsúlyoznunk, mert meggyőződésem szerint pontosan ebben érhető tetten a *Forradalom* hitelességének, érvényességének valódi záloga: Hamvasék könyvének elevenségét, izgalmát és aktualitását

ugyanis nem információgazdagsága, nem a témaválasztás újszerűsége, még csak nem is pusztán a váratlan és sokszor meghökkentő gondolatfutatok adják kizárólag, hanem a műnek az a hitelessége, amely egyedül az alkotás mélystruktúrájából fakadhat. (Ha, teszem azt, egyedülként az „informatívási kvócienst” vennénk alapul, akkor – az Európai Iskola egészét, illetve a mozgalom egyes tagjainak életművét immár monografikus szinten is feldolgozó művészettörténet-írást tekintve – bizony igencsak kezdetlegesnek és elnagyoltnak tűnhetne Hamvasék vállalkozása. Még akkor is, ha valamennyire ellensúlyozhatná mindezt a mű privilegizált státusa, amely a mindenkori kezdő lépés kitüntettségének, az úttörő vállalkozások bátorságának szól – különösen, ha az úgynevezett interdiszciplináris kultúrakutatás vagy pláne a mostanság divatba jött ekphrasziszkutatás előtörténetének hazai megnyilvánulásai felől közelítenénk meg a mű helyét a magyarországi esztétikában.) *A Forradalom a művészetben* esszéfüzéréhez úgy lehet és úgy érdemes újra és újra visszatérnünk, ahogy az irodalom vagy a zenetörténet nagy, jól ismert remekműveivel: a befogadó nyitottságával, és azzal a várakozással, hogy egy még eddig nem ismert, még nem tapasztalt fénytörésben fogjuk tudni ugyanazt, de nem feltétlenül *ugyanúgy* megpillantani.<sup>20</sup>

Mindehhez a *Forradalom* paradoxitásának vizsgálata segíthet hozzá elsősorban, mert ez kínál fel számunkra a leggazdagabb és legtermékenyebb befogadói tapasztalatot. Hiszen egyfelől joggal nevezhető remekműnek (ha nem is feltétlenül a nagy „klasszikus” és „időtlen” alkotás értelmében), amely a konzekvensen megteremtett belső összefüggésrendszer, a motívumhálózat formateremtő képességének, a témavariációk gazdagságának és egyben tartani tudásának köszönhetően az egyszerűség és az utánnozzhatatlan egyediség karakterével ruházta fel, másfelől azonban ugyanígy meghatározó benne az esetlegesség, a folytonos létesülés és alakulás, az alakulófélben levés, az alkalmiszöveg-szerűség, a töredékesség. Ez a könyv mintha egyszerre mutatná föl a (klasszikus) lezártág és a (nem klasszikus) végtelenség paradox egymásmelletti-ségét. Nem véletlen, hogy miközben „végtelen” számú, a megszületettekhez hasonló kisesszével lenne még kibővíthető a szöveg, egyetlen percig sem érezzük – szemben Kemény Katalinnal – hiányosnak, pláne kibővíthetőnek. Talán ez is oka lehet annak, miért nem vagy legalábbis miért olyan *sajátosan* kanonizálódott, miért találja meg olyan nehezen a helyét a könyv a szürrealizmus szakirodalmának tételei között. Csak egyetlen példa: a Klett Kiadó

<sup>18</sup> Mindezzel persze nem lebecsülni szeretnénk a Szentkuthynál egyébként valóban meglevő, a művészetéről és művészekről való oldott és laza fecsegés (causerie) sármját és egyediségét.

<sup>19</sup> HAMVAS–KEMÉNY: *i. m.* (1989), 102–103.

<sup>20</sup> Legalábbis ezzel tudom magyarázni, hogy az eredeti megjelenés után négy évtizeddel később kiadott második kiadás is az elsőhöz hasonló visszhangokat tudott kelteni.

gondozásában 1999-ben megjelent *Szürrealizmus* című szakmunka bibliográfiájában még csak említés szintjén sem szerepel a *Forradalom a művészetben*.<sup>21</sup> E tény annál is furcsább, minthogy a Hamvasék által eredendően adott cím éppenséggel a magyarországi szürrealista és az absztrakt művészet történetének bemutatását ígéri... Kérdés persze, a végül is megszületett munka beváltja-e ezt az ígérteit. Vagy esetleg mégis az aktuálpolitikai megfontolásokból a kiadó által anno a szerzőkre oktrojált cím lenne a pontosabb, a *Forradalom a művészetben* (még inkább: *forradalom a művészetértésben*)?<sup>22</sup>

Aligha követhetnénk el nagyobb hibát annál, mint ha a tárgyról való mai ismereteink alapján, az avantgárdtörténet dokumentálásának mai feldolgozottsági szintje felől próbálnánk megválaszolni e kérdést. (Elég csak a párizsi Pompidou Központ 1991-es Breton-kiállításának katalógusára gondolnunk. Bár a kulturális értéket bizonyára nem kilóra mérik, mégis tanulságos egymás mellé tenni ezt a nagy alakú, több mint ötszáz oldalas, ezernyi fényképet, dokumentumot és adatot tartalmazó, színes kiállítás-katalógust és a *Forradalom* bármely magyarországi – néha még paperbacknek is csak erős fenntartásokkal nevezhető – kiadását...) Kétségtelen viszont, történeti-hermeneutikai értelemben annak már jóval nagyobb létjogosultsága lenne – noha mi most nem ezt szabtuk jelen tanulmány feladatául –, hogyha kortárs szürrealizmusértelmezésekkel vetnénk össze a *Forradalom* kínálta szürrealizmusfelfogást. Például Mezei Árpáddal vagy éppen Kállai Ernővel,<sup>23</sup> aki egy helyütt történetesen úgy fogalmaz – és éppen az absztrakció és szürrealizmus összefüggésében –, hogy „nehéz [azzal a művészeti rövidlátásra valló] abszurd vádaskodással vitába szállnia, [amely] az absztrakt és szürrealista művészetben [nem az] egészen érthető, természetes és emberi módon szépet és igazat lát[ja], és aki [nincs] tisztában azzal, hogy ezt a művészetet mennyi mélyreható szellemi és formai összefüggés köti korunk egyéb modern művészeti áramlataihoz. Aki ezt a kiállítást [az 1948 címűt] csak valamennyire is elfogulatlanul és behatóan szemléli, annak lehetetlen észre nem vennie, hogy ebben a modern művészetben – legyen az akár absztrakt, akár nem absztrakt – mennyi életbevágóan igaz, új meglátás, mennyi szépség és harmónia nyilvánul. És lehetetlen meg nem éreznie, hogy ilyen lényeges művészeti értékek csak a szabadság légkörében sarjadhatnak. Ebből a kiállításból az

esztétikai dogmák, politikai jelszavak fölött szárnyaló emberi és szellemi szabadság éltető, tiszta levegője árad.”<sup>24</sup> (Hogy közelebről érzékelhessük a kort meghatározó, tágabb kultúrpolitikai kontextust, érdemes még ugyaninnen az alábbi sorokat is ide idézni: „Nem hagyhatom szó nélkül, hogy a kiállításon egybefoglalt modern művészeti irányzatokat, főleg a szürrealizmust és az absztrakt művészetet a szélsőbaloldali sajtó részéről állandóan milyen becsmérlő támadások érik. Ezek a művészetpolitikai jelszavakon nyargaló kritikák számos esetben olyan kitűnő festők és szobrászok demokratikus, szociális érzületét vonják kétségbe, akik a munkáspártok meggyőződéses, tevékeny tagjai. Lelki elferdülést, embertelenséget, népellenességet emlegetnek azzal a művészettel szemben, amelyet politikailag és világnézetileg homlokegyenest ellenkező szempontból ugyan, de szám szerint is pontosan ezekben a bűnökben már a náci és nyilasok is elmarasztaltak. A faji gondolat gőzétől elhomályosult szemek zsidómételyt és kultúrbolezvizmust láttak az absztrakt és szürrealista művészetben, amelyet doktrinér marxista ideológusok viszont mint monopolkapitalista mételeyt és fasizmust kárhoztattak.”<sup>25</sup>)

De kanyarodjunk vissza gondolatmenetünkhöz, és egyben előlegezzük meg jelen vizsgálódásunk eredményét: könnyen lehet, hogy nem Hamvasék tudják a legtöbbet a szürrealizmusról, ám kétségkívül ők azok, akik azt a valóságot, amelyet szóhasználatukban a szürrealizmus és absztrakció szavak jelölnek, a legközelebről érzékelik, és mindezen tapasztalatukat egyben a leghitelesebben képesek is szavakba önteni. Nem a mozgalom vagy a szürrealista ideológia és módszertan érdekli őket elsősorban, hanem maga a „szürrealizálás”, amely olyan alkotóknál is megjelenik, akik egyébként semmilyen szállal nem kapcsolódtak a szürrealista mozgalomhoz. A *Forradalom* igazi tétjét és célját tehát nem abban jelöli meg a szerzőpáros, hogy a szürrealizmusról szóló szekunder diskurzust gazdagítsák, hanem abban, hogy a szürrealizmus szó jelölte (primer) valósághoz vigyék közelebb olvasóikat. Annak illusztrálására, hogy a „szekundér teoretizálás” és a „primér valóság” közti különbségtétel még a viszonylag jól körülhatárolható szürrealista mozgalom berkein belül sem egészen ismeretlen, tanulságos összevetnünk a bretoni és az apollinaire-i szürrealizmusdefiniációt: míg Breton azzal, hogy az *Első szürrealista kiáltványban* tételesen so-

<sup>21</sup> KARAFIÁTH Judit: *Szürrealizmus*. Közrem. TÓTH Szilvia, Bp., Raabe Klett, 1999

<sup>22</sup> A mű recepciójához (pontosabban paratextusához) tartozó adalék, hogy a könyv második (de tulajdonképpen az „elérhető első”), 1989-es kiadásának címlapján a Kemény Katalinék adta eredeti cím, *Az absztrakció és szürrealizmus Magyarországon* már nem is szerepel. (Szemben a Misztótfalusi-féle kiadás borítójával – igaz, ott is csak kvázi alcímként, kisebb betűmérettel szedve.)

<sup>23</sup> Egyébként Fülep Lajos mellett ők ketten azok a magyar művészet-elmélet-írók, akiket Hamvasék név szerint is megemlítenek művéiben.

<sup>24</sup> KÁLLAI Ernő: 1948. *A magyar képzőművészet újabb irányai* = Uő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok*. Szerk. FORGÁCS Éva, Bp., Corvina, 1981, 366.

<sup>25</sup> Uo., 365–366.

rolja fel az „igazi” (azaz „a teljes szürrealista magatartásról tanúbizonyságot tevő”) szürrealistákat, és ezzel a fogalom értelmezési tartományát úgy jelöli ki, hogy konkretizálja és leszűkíti,<sup>26</sup> addig a szürrealizmus szót először leíró Apollinaire inkább kitágítja, metaforikus tartalommal tölti meg, amennyiben a valóság szürrealista ábrázolásának szükségességét, „magához a természethez” való „visszatérés”, sőt a „mimézis” követelményét hangsúlyozza (ha természetesen nem is a fénykép „valóság-hűségének” a mintájára). Így, a metaforikus áttételezés révén tekinthető szerinte a „kerekedés” a „gyaloglás” teljes értékű „szürrealista utáztatásának”.<sup>27</sup> Apollinaire számára a szürrealista mű kritériuma a „valóságközpontúság”, az alkotó-aktív módon értett „természethűség”, amely éppúgy szemben áll az elvont szimbolizmussal, mint a lapos realizmussal. Ám ha nem tévedünk, ebből az is következik, hogy akkor tehát a szürrealizmusnak egyszerre kell táplálkoznia „realizmusból” és „szimbolizmusból” – természetesen az őket degradáló, negatív jelzőktől való megfosztást követően.

(Ha csak egy zárójeles bekezdés erejéig is, említsük meg: a szürrealizmusnak lehet egy szimplán felforgató/revolucionista, illetve polgárpukkasztó értelmezése is, amit jól illusztrálnak Aragonnak a *La révolution surréaliste* 4. számában megjelent írásából származó mondatai: „Mindent legyűrünk. És mindenekelőtt tönkretesszük azt a civilizációt, amely oly kedves nektek [...] Nyugati világ, halálra vagy ítélve. Mi Európa defetistái vagyunk [...] Mindenütt életre hívjuk a zúrvavar és a baj csíráit. [...] Nekünk minden barikád, minden béklyó, mely átkozott boldogságotokat gátolja. Zsidók, ki a gettóból! Éheztessetek csak ki a népet, hadd ízlelje meg végre a harag kenyerét! [...] És hadd szakadjon rettegő országainkra a kábítószerkal-

márok siserehada. [...] Mi vagyunk azok, akik mindig az ellenségnek nyújtjuk kezünket...”<sup>28</sup> A már szóba hozott Szentkuthy egyébként az ilyenféle, „furioso avantgard manifesztókat” a „már születésük idején rongyos, hithirdető lobogó” metaforájával hitelteleníti el, illetve „vurstli kikiáltásnak”, „bölcseletben a tökkelütöttségig járatlan analfabetizmusnak”, „pubertásstupid anarchizmusnak”, a „süketek fráziskeleplő tolvajnyelvének” nevezi.<sup>29</sup> Teljes félreértés – vagy épp tudatos félreértelmezés? – a részéről az a kísérlet, amely ilyenféle „manifesto-szerűséget” próbál ráolvasni a *Forradalomra*, még akkor is, ha persze tagadhatatlan, hogy a társadalomátalakítás, a „programrészegség” zöngéi valóban kihallhatók a mű számos mondatából.)

E kis – és talán nem felesleges – kitérővel természetesen nem azt kívántam sugallni, hogy Hamvas és Kemény Katalin tudatosan optálna az apollinaire-i fogalomértés tágassága mellett,<sup>30</sup> amikor inkább a „szürrealizálást”, mintsem a „szürrealizmust” hangsúlyozzák a közösen írt szövegbetéjük címében.<sup>31</sup> Feltűnő továbbá az is (ami talán szintén a szürrealizmus-szürrealizálás differenciájára vezethető vissza), hogy miért itt, a könyv vége felé, az újabb kiadásban a 88. oldalon találkozunk ezzel a pár oldalas, általunk kulcsfontosságúként azonosított betéttel (hisz nagy valószínűséggel az elméletalkotás és a fogalomtisztázás szándékát véljük tetten érni benne).

Mindenekelőtt azonban idézzük ide teljes terjedelmében a szóban forgó részt, majd közvetlenül utána *Az absztrakció* címűt is.

„A szürrealizmus a művész számára magasabb és szabadabb alkotási metódust jelent. A mű számára az érzéki világnál a valóság magasabb szférájába való fölemelkedését jelenti.

<sup>26</sup> „Többé-kevésbé ismeretes, mit is értünk, barátaim és jómagam, a szürrealizmuson. Ezt a szót, amelyet nem mi találtunk ki, és melyet átengedhettünk volna a legködösebb kritikai szóhasználatnak, mi pontos jelentéssel láttuk el. Megegyezésünk szerint egy bizonyos pszichikai automatizmust jelölünk vele, mely elég jól megfelel az álom állapotának, annak az állapotnak, melyet ma igen nehéz meghatározni.” A már említett *Szürrealizmus-kézikönyv* Philippe FOREST *Le mouvement surréaliste* című műve nyomán (Paris, Librairie Vuibert, 1994, 11–17.) így foglalja össze Breton és Apollinaire vitáját: „Mint látható, megtörtént a kisajátítás: csak maga a szó maradt meg, mégpedig azért, hogy a legradikálisabban megváltoztathassák a jelentését. A játszma ekkor még nem dőlt el. 1924 tavaszán valóságos kis háború tör ki a szürrealizmus kifejezés egyedüli használatának a jogáért, melyben részt vesz még Paul Dermée, az *Esprit Nouveau* főszerkesztője és Ivan Goll is. Mindketten az Apollinaire-hez való hűség jegyében követelik jussukat. Goll 1924-ben lapot alapít, amelynek címe *Szürrealizmus*. Meghatározása szerint a szürrealizmus a valóság egy magasabb szintre való felemelése. Ez a definíció azonban túl széles, valójában szinte minden modernista költészeti törekvése igaz. A vitának 1924 októberében *A szürrealizmus kiáltványának* megjelenése vet véget. A vetélytársak kénytelenek beismerni vereségüket. Dermée kijelenti: »A. B. úr rávázelt a menyasszonyra, már nem kérünk belőle. Övé tehát

a szürrealizmus szó, uralkodjék a boldogság a házastársak nyoszolyája felett.« KARAFIÁTH: *i. m.* (1999), 25.

<sup>27</sup> „Az ember, amikor a járást akarta utánozni, kitalálta a kereket, amely egy cseppet sem hasonlít a lábhoz.” KARAFIÁTH: *i. m.* (1999), 25.

<sup>28</sup> Idézi LEGÉNDY Péter: *A művészet valósága*. Bp., Nemzetek Euró-pája, 2011, 243.

<sup>29</sup> Lásd SZENTKUTHY Miklós: *Műzsák testamentuma. Összegyűjtött tanulmányok, cikkek, bírálatok*. Szerk. TOMPA Mária, Bp., Magvető, 1985, 353.

<sup>30</sup> Ezen a ponton újfent utalhatunk Adornónak a már egyszer idézett megfigyelésére, amely szerint vannak esetek, amikor az interpretáció bizonyos eljárásait nem tudjuk, de nem is szabad a „hagyományos filológia mércéjével mérni”. Már abban sem lehetünk biztosak ugyanis, hogy Hamvasék tudtak-e egyáltalán erről a Breton–Apollinaire-féle presztízsharcról. (Általában is igaz, hogy nemcsak a szóban forgó könyvben, hanem életműjük más helyein sem botlunk Apollinaire nevébe.)

<sup>31</sup> *A Mit jelent szürrealizálni?* című betétről van szó. Ahogy már említettem, a könyvben három olyan elkülönülő kis egység szerepel, amelyeket a szerzők közösen jegyeznek: az előszó, illetve a kötet utolsó harmadában elhelyezkedő másik két, a szürrealizmusról és az absztrakcióról szóló darab.



Molnár Sándor:  
H. B. portréja,  
1969  
© Molnár Sándor



Mi a szürrealista művész alkotási módszere? Mindegyelőtt a nappali tudat összes gátlásai alól felszabadulni és úgynevezett álomállapotban a mély tudatot kibontani. Mindazt, amit a nappali tudat tartalmaz, a szürrealista intellektuális csínynek fogja fel, egyszerűen értelmi, morális, társadalmi, szóval iskolás propagandának tekinti. A nappali tudatnak egy célja van: gyakorlatilag az »életben« tájékozódni. A szürrealista művész célja más és magasabb. A cél, mint Herbert Read mondja: az emberi lélek mélységeiből és magasságaiból tele vödörrel meríteni. Az ember életét gazdagítani és így a látás színvonalát állandóan emelni.

Ha a nappali tudatnak ez nem tetszik, annál rosszabb neki. A szürrealista szenvedélyeivel él, és nem tudatával. Le surréalisme proclame la toute-puissance du désir et la légimité de sa réalisation – mondja André Breton. Ehhez képest természetesen a szürrealista művész kineveti és megveti a »vanité artistique«-ot, a művészi öntetszelgést. Ez az »anti-chef-d'oeuvre«-magatartás, amely lenézi azt a korlátoltat, aki nekiáll »főműveket« alkotni. Ez a gondtalanság, játékoság és felszabadultság a szürrealista művész állandó közérzete, és ez teszi alkalmassá arra, hogy korlátlanul szenvedélyeinek éljen, a világ mélységeivel és magasságaival állandó érintkezést tartson fenn és a magasabb valóságsszférákkal állandó hangoltságban legyen. Témával, stílussal, iskolával nem törődik: a közvetlen produktivitás atmoszférájában tartózkodik, s éppen ezért van meg a képessége arra, hogy az egész valóságot magasabb síkra emelje (transposition de la réalité dans un plan supérieure).

Mit jelent a kép számára az, hogy az érzéki világnál magasabb valóságsszférájába lép? Mindenekelőtt, hogy a felfokozott látás világában tartózkodik. Tudjuk, hogy a nappali tudat számára a mélytudat jelenségei érthetetlenek. De ugyanúgy tudjuk azt is, hogy a közönséges látás számára a felfokozott látás világa elérhetetlen. Ez a kettő összefügg. De összefügg ezzel a leglényegesebb pont, s ez az, hogy a mélytudat is, a felfokozott látás is az intenzívebb, szenvedélyesebb, személyesebb, konkrétabb életrend megnyilatkozása. A szürrealista mű nagy célja a jelenkor-tudat fenntartása: a mindenkori jelen, abszolút történeti pillanat, amint Aragon megfogalmazta: »Concret est le dernier moment de la pensée«. Így a kép és az egész művészet az emberiségbe sokkalta mélyebben befonódva az intenzívebb és mélyebb emberi lét ösztönzője lesz. A szürrealizmus elsősorban nem is művészi program, hanem egyetemes életterv, amely kiterjed a tudományra, a társadalomra, a filozófiára és gazdaságra. Ez a művészi életmód tökéletes alkotása elsősorban nem annyit jelent, hogy a művet a valóság magasabb síkjára emelni, hanem annyit, hogy a mű által az egész emberiséget a valóság magasabb síkjára felvinni.<sup>32</sup>

Illetve:

„A francia festészet hagyományában az absztrakt festészetet csaknem jelentéktelen intermezzónak tekintették, amelynek alig volt más feladata, mint hogy a szürrealizmust előkészítse. Kelet-Európában az absztrakciónak egészen más szerep jutott. Az expresszionizmusból kifejlődő absztrakt festészet itt azt a felfokozott látásélményt jelentette, amely egy tökéletesen új életrend követelésével párhuzamosan haladt és azt képviselte. A francia absztrakció

<sup>32</sup> HAMVAS–KEMÉNY: *i. m.* (1989), 88–89.

jellege stílus volt és kísérleti stádiumban maradt. Kelet-Európában az absztrakció emberi magatartást jelentett és jelent ma is és valószínűleg még jó ideig ezt fogja jelenteni.

A magyar művészet hagyományában az absztrakciónak még ezenfelül is fontos szerepe van. Fülep Lajos rámutatott arra, hogy a képben a kompozíció nem egyéb, mint az önkény kiküszöbölése. Kompozíció annyi, mint a dolgokon lévő törvényszerűséget felismerni, a véletlennel, a szeszéllyel és az önkénnyel szemben hangsúlyozni. Az absztrakt festészet nálunk minden erejét erre a kompozícióra összpontosította. Ez persze csak kisebbik részében volt a divatos lomposság és felelőtlen epigonizmus ellen való tudatos állásfoglalás. Nagyobbik részében nem ellentéveskedés volt, hanem pozitív mondanivaló, s ez elsősorban a művészi egzaktuság és törvényszerűség hangsúlya. Ezért több nálunk az absztrakció merő stílusnál.

A francia és a magyar absztrakt festészetet ezért nem szabad és nem lehet összetéveszteni. Az absztrakt képek nálunk egészen más értelmük, helyzetük, távlatuk, mélységük és jelentésük van, mint Franciaországban volt 1930 körül.

Ennél azonban valami fontosabbról is van szó. Az absztrakt művészet nálunk a festészet pittoreszk szemfényvesztéséről való visszavonhatatlan lemondást jelenti. A festészet pittoreszk szemfényvesztése, mint tudjuk, pontosan megfelel a társadalmi rang és cím egyéb maskarádéjának. Az absztrakt festészet ugyanazt jelenti nálunk, amit a zenében Bartók és Kodály és költészetünkben egyre nagyobb mértékben Weöres Sándor, hogy még a szárazság és a szófukarság, a zárkózottság és hidegség, sőt a ridegség és a különtség (»érthetlenség«) vádját is hajlandók vállalni, de a mindenkire kötelező egyszerűséget és szintizta józanságot semmiképpen nem adják fel. Ez a vonás az, amely zenénket oly nagyra tette, a pátosz teljes hiánya, ezzel szemben az őszinteség legmagasabb foka.

Sokáig abban a hiszemben voltak, hogy ez az egészen sajátos, közelebről alig meghatározható és leírható egyszerűség a kelet-európai nép tulajdonsága, földművelő- és parasztlejleg, amely Magyarországra, Romániára, Bulgáriára, Szerbiára, Lengyelországra és Dél-Oroszországra jellemző, és ezen a sávon áthúzódik Ázsiába. Ezen a véleményen van Mezei Árpád is, aki ezt a kelet-európai »kul-

Lossonczy Tamás:  
Jó és gonosz harca,  
1957–1960–1971,  
Magyar Nemzeti  
Galéria, Budapest  
© Szépművészeti  
Múzeum, 2023



túrkört« par excellence paraszt- és földműves-kultúrának tekinti. Ez a terület az etnológiai egység, amelyen a zene, a mesemotívum, a népköltészet, a képzőművészeti dekoráció motívumai azonosak. Ma már tudjuk, hogy a földműves népnek ebben csak annyi szerepe van, hogy egy ősi világ kultúrájának töredékeit (zenét, költészetet, szokásokat, motívumokat stb.) megőrizte és fenntartotta. Magát a kultúrát nem a nép teremtette. Ez mélyen a történel előtti időkbe visszanyúló világ hagyománya. A szintiszta józanságot és egyszerűséget a nép őrizte meg, de ez tulajdonképpen egy ősi emberiség primordiális magatartása volt. Ezt fedezte fel Bartók és Kodály a zenében, ez nyilatkozik meg Weöres Sándor költészetében és ez az absztrakt-imaginatív művészetünknek mindig világosabban kibontakozó alapjellemvonása.

Végül pedig az, ami számunkra e történeti pillanatban a legfontosabb s ami bennünket a legközvetlenebbül érint. Az absztrakt festészet nálunk egyedül érte el azt, hogy a képről le tudta venni a szenzuális hályogot, le tudta róla fejteni a műtárgy-jelleget és tremendummá tudta tenni. Ami ugyanazt jelenti, hogy ma nálunk egyedül az absztrakt képeknek van meg a leginkább megszólító jellege. Ez a kép az »igazságkereső«, illetve a társkereső legintenzívebb eszköze, mert ez a kép vált dialogikussá. Ennek a képeknek van meg a legmagasabb megszólító ereje. Ez a kép annak az azonosulási összenvedélynek kitörése, amely minden közösség alapja. Az absztrakt kép az, amely nem az egyéni gyönyörködés tárgya többé, hanem minden emberi szív mélyén élő örök kölcsönös nosztalgia megnyilatkozása, amely dialógusra szólít fel, amelyet az ember nem nézhet gyanútlanul és gondtalanul többé, hanem az ember életébe beleavatkozik. Nem én nézem a képet, hanem az néz engem. A kép szólít meg. A kép, amely megérint. És pedig megérint, mint »nyelv«, mint »szó« társkereső szenvedélyével, legmélyebb lényemben és a közösségekben való azonosulásra szólít fel. Ezért vette fel az absztrakt kép nálunk egyedül Európában annak az ősi keleti yantrának jellegét, amely éppen a par excellence tremendum, a dialogikus társ és a megszólító erő. Az absztrakt művészetnek éppen ezért nálunk beláthatatlan lehetőségei nyílnak.<sup>33</sup>

A fentebbieket – ellentétben a mű eddigi értelmezőivel – én nem a mű „tartalmi kivonatának”, szinopszisának, afféle önálló elméletalkotási kísérletnek tekintem elsősorban, amelyet részben vagy egészben el kéne fogadnunk,

vagy éppen elutasítanunk. Természetesen nem vitatom, hogy e három oldal többé-kevésbé valóban alapul szolgálhat egyrészt (szűkebb értelemben) a szóban forgó könyv témafelvetésének megértéséhez, másrészt (tágabb értelemben) a hamvasi-keményi művészet- és létfelfogás sajátosságainak megragadásához. Ugyanakkor a *Forradalmat* eddig még nem olvasókat lebeszelném arról, hogy a könyvet kizárólag ennek a nekik szimpatikus vagy épp ellen-szenves elmélet felől, az elmélet szimpla illusztrációjaként fogják fel, és preconcepciózusan közeledjenek hozzá. (Több mint árulkodó, hogy a könyv első felében *direkt módon* szóba sem kerül a szürrealizmus vagy az absztrakció!)<sup>34</sup> Épp ezért most nem is annak taglalására helyezném a hangsúlyt, hogy e két rövid idézet mely megállapításai kanonizálódtak és kanonizálhatóak-e egyáltalán, hanem elsősorban pusztán azokra a (zenei?) motívumokra koncentrálok, amelyek a mű vázát, a „szövetösszetartó” erejét adják. Elhagyom tehát annak vizsgálatát, hogy a mozgalom korifeusaitól mit vesznek át és mit emelnek be abból a szerzők saját szürrealizmusértelmezésükbe. A nehézség jelzésére csupán egyetlen példa: ha a szürrealizmusdefiníció Breton-féle változatából indulunk ki, amely a szürrealizmus örvén „a léleknek olyan zavartalan önműködését” propagálja, „melynek célja szóban, írásban vagy bármi más módon kifejezni a gondolkodás valódi működését”, illetve amely a „korábban elhanyagolt gondolatársítási formák magasabb rendű valóságába vetett hiten, [...] a gondolat öncélú működésén alapul”,<sup>35</sup> akkor e bretoni szándékokkal Hamvasék nemcsak hogy maradéktalanul azonosulni látszanak, hanem mindezen elveket azonnal át is ültetik a gyakorlatba. (Ennek gyümölcse tudniillik magának a *Forradalomnak* a megszületése.) Ám ha a Breton-féle szürrealizmusértelmezés azon elemeit emelnénk ki, amelyek a „tollba mondott” (azaz „szürrealista”) gondolatot az „értelem bármiféle ellenőrzésétől, s minden esztétikai vagy erkölcsi törekvéstől” függetlennek, illetve olyannak láttatja, mint ami „az álom mindenhatóságán”<sup>36</sup> alapul, nos, akkor nem a szerzők közötti párhuzamosságot, hanem éppenséggel az ellentétet kéne hangsúlyoznunk. Kivált, mert Hamvas is, Kemény is központi szerepet szán érvelésében a hindu vidya – józan (be)látás, lényeglátás – metaforájának, amelyben semmiképp sem játszhat meghatározó szerepet az „álom”, az ájult-hipnotikus „álmodozás”, még kevésbé a „mester-séges paradicsomok”.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Uo., 94–96.

<sup>34</sup> Jelen értelmezéskísérletünkre is leginkább úgy szeretnék tekinteni, mint ami hatékonyan tud érvelni a könyvvel kapcsolatos mindenféle preconcepciózussággal szemben.

<sup>35</sup> *A szürrealizmus*. Szerk. BAJOMI Lázár Endre, Bp., Gondolat, 1968, 174–175.

<sup>36</sup> Uo.

<sup>37</sup> Vö.: „...a művész látását felfokozza, nem a derengő tudatalatti világba, a félhomályba néz, nem a pszichológia világába, hanem a tudatfölötti egzakt világába, így is lehetne mondani, hogy a »szellem« világába. Ez talán a szürrealizmus és az absztrakció között levő legnagyobb eltérés.” HAMVAS–KEMÉNY: *i. m.* (1989), 105.

A tanulmány második részét a *Magyar Művészet* következő számában közöljük.