

könyvjellege-funkciója. A most születő képeskönyvtípusnak, melyből a *Biblia pauperum* kódexek emelkednek ki, egy még konzervatívnak tekinthető emléke lehet a *Legendarium*. Erre utal a típusnak nem megfelelő festéstechnika. A képeskönyvek általában színezett tollrajzokkal készültek, ezért minden oldaluk kihasználható volt, a lapozás s így a nézegetés is folyamatos lehetett. Az üres és a festett oldalpárok egymásutánisága szerintem segítség helyett inkább nehézkessé tette a használatot. A szerkesztésnek ezt a ritka módját azzal magyarázom, hogy egy fólió két oldalát technikai okokból nem lehetett laparannyal ellátni és temperával kifesteni. Igen találó a szerző azon észrevétele, hogy ez a kézirat már az újfajta vallásosságra fogékony világi egyházi értelmiség eszmévilágát tükrözte, mely a vallási témákban való elmélyülést, kontemplációt és meditációt igényelt. Lényegében ebben az atmoszférában nyerhet magyarázatot a kerlési csata ábrázolása Szent László legendájának elején.

Végül szólunk kell a *Függelék* sokféle, igényes és a kötet használatát megkönnyítő diagramjáról, táblázatáról. Praktikus a kronologikus és alfabétikus bibliográfia alkalmazása. A képválogatás ügyesen megoldott, ám a kötetet mégis csak Levárdy munkájával a kezünkben olvashatjuk. Kár, hogy nem társult a kötethez a képeket tartalmazó CD.

Szakács Béla Zsolt munkája mérőföldkő a középkori művészet ikonográfiájának kutatásában. A képi rendszerek belső struktúrájának vizsgálatával az ikonográfiában új módszert teremtett. Öröm, hogy hosszú várakozás után a tudományos könyvek iránt elkötelezett Balassi Kiadó jóvoltából megjelent ez a disszertáció, ám sajnálatos, hogy csak magyar nyelven olvasható. Így, ahogy ezt megszokhatuk, módszere és eredményei aligha fognak bekerülni a nemzetközi kodológia vérkeringésébe.

WEHLI TÜNDE

**Mérték: Brassai,
Capa, Kertész,
Munkácsi, Moholy**

Magyar Fotóművészek Szövetsége – Magyar Fotográfiai Múzeum, h. n., 2006. 252 old., 3900 Ft

E recenzió írója bevallja, hogy amikor először kezébe vette a könyvet, és futólag belepillantott, éppen azt a tulajdonságát érezte a legrosszabbnak, amely később, alapos tanulmányozás után a legnagyobb értékének bizonyult. Mert amikor először kinyitottam, azt láttam, hogy nincs benne semmi „komoly” dolog. Nincs benne bibliográfia, időrendi táblázat, ellenben történetek vannak benne évenként előre haladva.

Nem is tudom, könyvről vagy katalógusról van-e szó igazán. Ez a kiadvány ahhoz az Ernst Múzeumban 2006. november 16. és 2007. január 17. között, az akkori Fotóhónap keretében megrendezett kiállításához kapcsolódik, amely öt magyar fotós munkáit mutatta be. Valamennyi kép a Magyar Fotográfiai Múzeum gyűjteményéből származott, az öt fotós, az 1920–30-as években hagyta el Magyarországot, és vált külföldön világhírűvé. Soroljuk fel a neveket: André Kertész, Robert Capa, Moholy-Nagy László, Brassai (Halász Gyula) és Munkácsi Márton, akit itthon a névsorból talán a legkevésbé ismerünk. Ezek az emberek azért kényszerültek elhagyni hazájukat, mert egyrészt zsidók voltak, másrészt a kor vizuális kultúrája mind az ötüknél szűkösebb bizonyult ahhoz, hogy óriási vizuális tehetségüket továbbfejlessék és kamatoztassák. Magyarországnak nem volt szüksége ilyen művészekre.

A könyv – maradjunk mégis ennél – évről évre halad az időben és állítja egymás után a történéseket úgy, hogy mind az ötükről megtudjuk, éppen mit csináltak az adott évben. A szöveg viszonylag rövid, és a történetek a harmincas években válnak a leghosszabbá és legérdekesebbé, amikor hőseink bekerülnek a nemzetközi művészeti, illetve lapkiadási és oktatási élet vérkeringésébe. És ezekben az években kerülnek intenzív kapcsolatba a kor legkiválóbb alkotóival.

Ezek az oldalakon valósággal hemzsegnek a kor legnagyobb és legkiválóbb művészei: Picassótól Man Rayen át Miróig és Braque-ig. Ugyan-

nyire érdekes a magyar névsor is, hiszen éppen a harmincas években a könyv központi helyszíne Párizs az ottani magyar kolóniával: Tihanyi Lajossal, Károlyi Mihálllyal, Bölöni Györggyel, Ferenczy Noémival. De ezek csak kiragadott példák egy páratlanul hosszú és gazdag névsorból. Tulajdonképpen rendkívüli irigységet éreztem, amikor itt tartottam a könyvben, és felsejlett az a hihetetlenül gazdag és izgalmas világ, amelyért őt hősünknek valóban érdemes és szükség-szerű volt elhagynia Magyarországot.

Munkásságukat a (mint mondom, viszonylag rövid) szövegen túl mintegy 140 kép mutatja be: az öt magyar fotós legérdekesebb és legszebb munkái. Nagyszerű képek, és sok köztük az olyan ikonikus alkotás, amelyet valahonnan, a művészettörténeti szakkönyvek oldalairól vagy csak a nyomtatott sajtóból valamennyien jól ismerünk. A képeknek és a történeteknek ez a gazdagsága teszi érdekfeszítő olvasmánnyá ezt a könyvet. Valamint a lábjegyzetek. Itt található az az információ és bibliográfiai adatok, amelyek segítségével további irányokban indulhat el a kutató vagy az egyszerű érdeklődő. Mert ez a könyv minden bizonnyal nem a leginkább hozzáférhető fotótörténeteknek készült, és ebből a szempontból valószínűleg mégis inkább katalógusnak kell tekintenünk. Említsük meg még itt, hogy ez az album a Magyar Fotográfia Történetéből című sorozat 43. darabja. A sorozat immár 1993 óta jelenik meg Kincses Károly szerkesztésében, aki a most tárgyalt munkának is avatott szerzője. Átlagban évente három kötet született. Ez ugyanolyan rendkívüli teljesítmény, mint egykori öt hősünk munkássága volt.

LUGOSI LUGO LÁSZLÓ

**Szilágyi Sándor:
Neoavantgárd
tendenciák**

a magyar fotóművészetben 1965–1984

FotóKultúra – Ú-M-K, Budapest, 2007. 425 old., 8900 Ft. kb. 400 illusztrációval és egy dokumentumokat tartalmazó CD-vel

A legelső és legerősebb érzés, illetve inkább: indulat, amit ez a könyv keltett bennem, a tragikus veszteség érzése. Több kötetre és múzeumi kiállításra, generációk inspirálására való gondolat, ötlet, technika, élmény, játék, történelem, alkotókedv és tehetség van benne felhalmozva, amiről, kevés kivételtől eltekintve, még a művészeti élet szűkebb nyilvánossága sem tudott semmit, vagy csak nagyon keveset, a szélesebb nyilvánossághoz pedig mindez egyáltalán nem jutott el. Kitérés kísérleteket, illetve művekben megvalósult kitéréseket látunk egy világból, amely sokkal gyilkosabb volt, mint amilyennek hétköznapijában látszott. Talán éppen ezeknek a művészeknek és a többieknek a jóvoltából a szerencsésebbek a szabadság egyik, néhány percre vagy órára megteremtett szigetéről a másikra jutottak el, és az innen szerzett oxigénnel kihúzták a következő eseményig. Hogy mi veszett el, mi minden nem bontakozhatott ki, mi nem válhatott egy szélesebb alkotó folyamat részévé, abból Szilágyi Sándor kötete csak ízelítőt ad, de az is megrendítő. Nem arról van szó, hogy csupa remekmű lenne itt. Életműtöréseket látunk a könyvben, és tudjuk, hogy többnyire nem teljesedtek, nem teljesedhettek ki életművé. Az alkotók közül többen meghaltak már, mások évtizedekkel ezelőtt elhagyták Magyarországot vagy felhagytak a művészettel. Az ilyen döntéseknek sok személyes oka is lehetett, de nagy valószínűséggel a visszahangtalanság, a marginalizálódás, a társadalom közömbössége a leg súlyosabb indok. Az itt reprodukált művek alkotóinak többsége nem lehetett részese annak a folyamatnak, amelynek során a kultúra munkájuk egyes elemeit magába építi és továbbviszi, más elemei heves ellenreakciót váltanak ki, és megint más elemeiket

majd a későbbi generációk fedezik csak fel maguknak. Nem először látjuk, hogy így működik a magyar kultúra, politikai rendszerektől csaknem függetlenül. Sokszor kerültek elő egész életművek évekkal vagy évtizedekkel alkotójuk halála után. Mire a művek a maguk eleven életideje elmúltával bekerülnek egy ilyen kötetbe vagy egy olyan kiállításba, mint amelyiknek ez a könyv az első katalóguskötete, már lenyomatai csak annak, amik élő és provokatív műalkotás-korukban voltak. Vannak kivételek persze; tartalmaz a kötet néhány fotót olyan alkotóktól is, akik még életükben fontos hatást gyakorolhattak a magyar művészetre. Ők azonban kisebbségben vannak.

Szilágyi Sándor rendkívül gazdag képanyagot és – elsősorban a kötethez mellékelt lemezen – forrásgyűjteményt adott közre, melyet eddig senki nem szedett össze, nem rendszerezett és nem tekintett át. A magyar művészet-történet-írás, amely elmulasztotta – magam sem vagyok kivétel – összegezni, értelmezni és elemezni az utolsó negyven év *neoavantgárd*nak tekinthető tendenciáit a magyar művészetben, itt maga előtt láthatja azoknak a műveknek egy jelentős részét, amelyek a Szilágyi által kijelölt csaknem két évtizedben a kultúra e lényeges szegmensében születtek. A munka, amely ebben a kötetben megtestesül, rendkívül tiszteletre méltó. Nagy erőfeszítés, áldozatos idő- és energiaráfordítás áll az adatgyűjtés és kötetbe rendezés mögött. A CD-n mellékelt forrásanyag pedig egyszerűen példátlan: katalógusok, folyóiratok, és bibliográfia, amit a kutatók nem szoktak előzékenyen kiadni a kezükből.

Döbbenetesen jó műveket láthatunk ma már ismeretlen alkotóktól. Nagy Zoltán húszévesen készítette *Kamasz* című sorozatát (1963), mely az érzékenység és a formaérzék, a személyes jelenlét és a geometriai törvények együttállásának ritka érett és egyszerű eszközökkel létrehozott dokumentuma. Koncz Csaba absztrakciói és Lőrinczy György superközeli képei 1966–67-ből voltaképpen a fotográfiában triviálisan benne lévő lehetőségeket váltottak valóra, amikor környezetükből kiemelt, szürrealisztikus jeleként izoláltak egyes tárgyakat, illetve anyagokat. Lőrinczy *Ragacsok* című

sorozata (1966) biomorf absztrakció a ragasztóanyag nyúlásának és buborékjainak kozmikusnak tűnő képeivel. Ezt az új szellemet és újítást Haris László metafizikai víziók fotográfiai megjelenítéséig vitte tovább. Haris 1970-es *MET* sorozata Lőrinczy képeivel együtt abba a kategóriába tartozik, amelyet Szilágyi „léptékváltó absztraktnak” nevez. Csurgatott zománcfestékről készült képek, amelyek csillagközi, kozmikus tájaknak tűnnek. Haris eltávolodott a fényképezés szociografikus és dokumentatív felfogásától, új hangot ütött meg: képei inkább felfedezések, semmint a látható dolgok regisztrálói. Jokesz Antal közelebb maradt a fotóriport műfajához, de erotikus képeinek az őszinteségével jelentősen meghaladta azt, ami a korszakban elfogadottnak számított. A fényképezés kategóriájában a terjedelmes kötet talán legnagyobb értékű képe Török László *A család* című 1972-es felvétele. Az elégedett kispolgári családba, amelynek tagjai – papa, mama, kamasz fiú – készségesen mosolyognak a kamerába, úgy, ahogyan majd a komódra állított fényképen látni akarják magukat, a család lányának szerepében Török beültetett egy hivatásos modellt, aki a legteljesebb természetességgel meztelenül ül a mama és a fiú között. A lány jelenléte nem egyszerűen a kispolgári prudériára utal, hanem a család Freud által leírt mélyebb viszonyrendszerére – a mély, erotikus, nem is tudatosított rétegekre, melyeket az angol terminológia a „family romance” kifejezéssel jelöl, a családtagok egymás iránti többnyire tudattalan, illetve elfojtott szexuális vágyaira. Ezek jelenléte és egyúttal letagadottsága lesz hirtelen kézzelfogható attól, hogy a lány meztelen: a meztelen igazság botránya jelenik meg a képen szó szerint, úgy szólván eszközök nélkül.

A könyv elévülhetetlen érdemei mellett néhány tényező árnyékot is vet az eredményre. Az egyik, hogy Szilágyi Sándor, aki önmeghatározása szerint „fotóművészeti író, független kurátor, fotográfus”, nagy szeretettel és körültekintéssel létrehozott könyvében történeti áttekintésre törekszik, ám nem történeti perspektívából szemléli az összegyűjtött anyagot. Hangja nem a tényeket kívülről látó és történeti összefüggésekben rendszerező történe-

szé, hanem a fotószakemberé, baráté, alkotótársé, aki jelen munkájával többek között azt a nagy szolgálatot teszi meg kollégáinak, hogy menti, ami menthető: megállítja az anyag szét-hullásának és elkallódásának a folyamatát, dokumentációjával megmenti a felejtés és hanyagság okozta további eróziótól.

Funkciójánál és helyzeténél fogva a művész és a történész más-más módon látja ugyanazt a művet vagy fejleményt. Szilágyi művészként elsősorban belülről látja a fotóművészetet és – mondjuk így – a fotóalapú képzőművészetet. Sok interpretációs és egyéb kérdésben a döntő érv a művésszel készített személyes interjúból vétetik, ami a történész számára lehet érdekes, de nem lehet perdöntő, neki ugyanis szélesebb kulturális összefüggésekben kell látnia és interpretálnia a műveket.

Szilágyi elsősorban műközpontú megközelítésével nem volna semmi baj, ha a könyvét nem történeti munkaként prezentálná. Már a címe is problematikus: valóban voltak neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben? Mit nevezünk *neoavantgárd*nak a magyar kultúrában? Ez a fogalom sok vita és kerekasztal-beszélgetés, konferencia és tanulmánykötet tárgya, de nem definiált, illetve nagyon is sok definíciója van forgalomban. Csak akkor állíthatnánk meggyőzően, hogy a magyar fotóművészetben *voltak neoavantgárd tendenciák*, ha tisztázzuk, mit jelöl ez a fogalom a képzőművészet területén – ami ezúttal is elmaradt.

Pedig nem tekinthető sem adottnak, sem magától értetődőnek. A képzőművészetben a neoavantgárd a klasszikus avantgárd kritikájaként jelentkezett Nyugat-Európában és Amerikában az ötvenes évektől kezdve. Mint arról alább még szó lesz, ez a kifejezés csak megszorításokkal alkalmazható a posztisztalini korszak kelet-európai művészetére, és különösen nehéz egy-egy médiumra, például a fotográfiára *önmagában* vonatkoztatni. Szilágyi a hatvanas évek második felével indítja a fotóművészetben belül jelentkező új szemléletek és új tendenciák feltérképezését, technikai, tematikai-motivikus, illetve kronológiai csoportosításban követi őket, majd egy-

szerre a magyar neoavantgárd művészetben találja magát: Vető János, Hajas Tibor, Erdély Miklós munkásságának közepében. Nem reflektál arra, hogyan jutott ide, pedig Hámos Gusztáv, Vető és Hajas problematikája, majd Erdély, Jovánovics és Maurer művei – minden fotográfiai szaktudás és praxis ellenére – nem a magyar fotóművészetből nőttek ki, akkor sem, ha Hámos és Vető jól dokumentálhatóan fotósként indult. Vető fotósorozatai, a *Kivetkőzés* (1975), *Kivetkőztetés* (1974), *M. M. bejön* (1974) olyan szabadsággal kezelik a meztelenséget, a lemeztelenítést – ami e sorozatok témája – és a test szépségét, amire nem volt példa a magyar művészetben, és ennek a tematikának lényeges eleme a szabadság, amit a meztelenre vetkőzés a korszakban jelentett. Hámos Gusztáv *Leányzállás* (1977) című sorozata az ellenkező végén ragadja meg a szabadság témáját egy női munkásszállás bezártságának és ridegségének a felmutatásával, amit a motívumok mozaikszerűen és ritmikusan összeállított ismétlésével és kompozícióba rendezésükkel ér el. Maurer Dóra *Reverzibilis és felcserélhető mozgásfázisok* (1972) sorozata anyagát és technikáját illetően fotográfia, de problematikájában és tematikájában képzőművészet: az egyes motívumok – az emberi kéz különböző mozdulatai, két levélgöbe emelkedő kar, amint feldob egy labdát – ritmikája, a vizuális elemek formai értéke és megsokszorozása hozza létre a kompozíciót.

A folyamat kitapintható, de Szilágyi nem rajzolja meg. A hatvanas években színre lépő magyar művészgeneráció sok tagja egyenes ági leszármazottja volt a húszas évek klasszikus magyar avantgárdjának, konkrétan Kassák, Martyn, Korniss művészetének és etikai kultúrájának, és festőként vagy szobrászként vitte tovább ezt a hagyományt. Ha valamit több szerző többször leírt a magyar művészetről, az éppen e klasszikus avantgárd hagyomány töretlen továbbélése a hatvanas-hetvenes évek egyes művészeinek a kezén. (L. Pernecky Géza: A fekete négyzettől a pszeudo-kockáig. *Magyar Műhely*, XVI/56-57, 1978. dec. 15., 27–45. old.; Forgács Éva: A kultúra senkiföldjén. Avantgárd a magyar kultúrában. In: Hans Knoll [szerk.]: *Má-*

sodik Nyilvánosság. Enciklopédia Kiadó, Bp., 2002. 10–65. old.) Nyugati kortársaiktól eltérően, nekik nem volt okuk megtagadni az avantgárd hagyományát, mivel az nem árusította ki magát, nem intézményesedett, nem vált az *establishment* részévé. Minderre nem volt módja, mivel be volt tiltva. Ez a körülmény a magyar és a kelet-európai neoavantgárdok specifikuma, és mindig fontos tisztázni, ha a második világháború utáni nyugati művészeti irodalomban elterjedt *neoavantgárd* kifejezést használjuk. A *neoavantgárd* a klasszikus – az 1920-as évekbeli – avantgárdal szembeni morális ellenzékeséget és az attól való elhatárolódást jelenti, mert a neoavantgárd képviselőinek a nézetei szerint a klasszikus avantgárd azzal, hogy bekerült a múzeumokba, intézményesült, a műkereskedelemben való forgalmazása következtében konzumcikké degradálódott: tehát része lett annak a kereskedelmi és politikai szisztémának, amely ellen eredetileg fellázadt. A neoavantgárd éppen azért jelent meg a koncept és a fluxus alakjában, hogy a teaurálható művet, a képet és a tárgyat kiiktassa, illetve olyan efemer alkotásokat hozzon létre, amelyek – legálabbis az addigi gyakorlat szerint – nem találhatóak múzeumi otthonra.

A hatvanas években megújuló magyar művészetéről szólva is indokolt a *neoavantgárd* kifejezés használata, mert az a politikai és etikai kontinuitás mellett markánsan különbözött is a klasszikus avantgárdtól. Színre léptek olyan radikális alkotók, akik a sokak által még érvényesnek tekintett műfajokat, anyagokat és technikákat egyszerűen nem használták. Az az irányzat, amelyet magyar neoavantgárdnak nevezhetünk, határozott gesztussal utasította el a képzőművészet hagyomány szentesítette formáit és műfajait. A korszak egyik alapvető felismerésének megfelelően a médium volt az üzenet: a konceptuális művészet és a fluxus újfajta szabadságot teremtetett, és gyors tempóban számolta fel a szigorú műfaji határokat tárgy és kép, megformálás és ábrázolás, festés és fotó, tárgykészítés és akció között. A szobrász Jovánovics a fényképek nyelvén írt lírai történetet, a festő Bak Imre fényképezéssel, illetve fényképek manipulálásával hozott létre éppen

olyan kompozíciókat, mint amilyeneket festett, a szobrász Pauer Gyula vizuális hatáson alapuló *gageket* hozott létre maró politikai éllel – híres Pszeudó kockáit, amelyeknek sima felülete gyűröttnek látszott, és ezzel hirdette, mennyire különbözhet látszat és valóság –, a más-más irányból érkező Hámos Gusztáv, Vető János, Erdély Miklós, Hajas Tibor, Maurer Dóra, Szentjóbó Tamás fotóalapú művei mellett akciókat, performance-okat, happeningeket vagy filmeket rendezett, Halász Péter és Bálint István szobaszínháza fotódokumentációt készített az egyes előadásokról vagy egyes mozzanataikról, majd kényszerű emigrációjuk egyes lépéseiről. A fotografikus, illetve fotóra alapozott műveknek *ebben a kontextusban* volt jelentésük, és ezt a kontextust, több csoport és individuális művész laza, de látható összekapcsolódását és szolidaritását egymással nevezhetjük a magyar neoavantgárdnak.

A jelenségek szintjén indokolt Szilágyinak az a különbségtétele, hogy fotóművész az, aki szakmailag a fényképezési technika elkötelezettje, és ennek a műfajnak a határain belül marad, míg a képzőművészek számára a fotó sok közül csak az egyik kifejezési eszköz. Ez azonban csak felületi leolvashatóság egy összetettebb helyzetképpel: a magyar neoavantgárd jellegzetes irányultságot, szellemiséget, kultúra- és társadalomkritikai szemléletet képviselt. A fotográfia sok esetben egyes konceptek vizuális gyorsírással való lejegyzése volt. Mindebben a fotónak fontos – olykor csak dokumentatív – szerepe volt, s nem volt köze a magyar fotográfia szűkebb értelemben vett szakmai történetéhez. A képzőművészetben belüli műfajhatárok leomlása nyitást jelentett a film és a színház felé, a fotósok „expresszív dokumentarizmusának”, „városvízióinak” és sok más, új szemléletű tendenciájának azonban, amint azt Szilágyi is fájjalja, nagyon korlátozott ismertsége és hatása volt. Holott kétségtelen, hogy Beke László és Miltényi Tibor sok cikke, a *Fotóművészet* szerkesztőinek nyitottsága és számos művészetkritikus sokat tett a fotóművészet szélesebb ismertségéért és határainak kitolásáért. Haris László és Türk Péter sok képből összeillesz-

tett nagy kompozíciói között – ahol az egyes képek csak egészen közelről értelmezhetők önmagukban, mert a kompozíció egésze dominál, amelyben viszont csak a maguk világos vagy sötét tónusával játszanak szerepet (például Türk 1979-es *Osztályátlag* című, 25 portrét felsorakoztató képéből készült *Osztályátlag* című képe, amely a darabokra vágott arcképek töredékeiből állít össze egyetlen „átlagos” mozaik-arcot) – nyilvánvaló a párhuzam, de nem nyilvánvaló a hatás, és Maurer vagy Hajas szekvenciái, Erdély vagy Szentjóbó akciófotói – ahol az akció a róla készített fotóban valósul meg, illetve teljesedik ki – a neoavantgárd szenzibilitásban gyökereznek, nem pedig a magyar fotóművészet újabb keletű, mégoly rokonszenves hagyományaiiban. Mire a magyar neoavantgárd a hetvenes évek elején kibontakozott, már nem is volt értelme technikai, illetve műfaji alapon elkülöníteni egymástól résztvevőinek, képviselőinek a műveit; ugyanakkor tény, hogy a fotóművészek marginális helyzete a *Mozgó Világ* cikkei, az 1967-es *Ex-Pozíció* kiállítás és a Balatonboglári Kápolna Tárlatokon való megjelenés ellenére nem sokat változott. Valószínűleg hosszabb időre lett volna szükség ahhoz, hogy a fotóművészek és a performerek közül többen egymásra találjanak, és a fotósok közül többen a magyar neoavantgárd résztvevői, szereplői legyenek. Minden műfaji határátlépés ellenére ugyanis a neoavantgárd mellett ezekben továbbra is létezett festőművészet, fotóművészet és szobrászat, egy-egy művelőjük olykor alkalmi kapcsolatra lépett vagy éppen politikai szolidaritást vállalt a neoavantgárdal – anélkül, hogy művészetében ennek a műfaji határátlépésnek a továbbiakban nyoma lett volna.

Az a műfajelméleti és kortörténeti tanulmány, amellyel Szilágyi a könyvet bevezeti, talán túlságosan sokat markol: nem biztos, hogy Walter Benjamin, Vilém Flusserig kell visszatekinteni, és Susan Sontag vagy Roland Barthes esszéit felidézni ahhoz, hogy a magyar neoavantgárd fotografikus, illetve fotóalapú műveit összegyűjtsük és közreadjuk. Pontosabban e szerzők gondolatai, és nem pusztán idézésük, hanem továbbgondolásuk az övékhöz

hasonlóan teoretikus megközelítés szövegdékében volna érdekes. Szilágyi rájuk hivatkozó gesztusában viszont inkább az a beidegződés munkál, hogy egy adott műegyüttes tárgyalásakor először mélyen az időbe visszanyúlva kell felrajzolnunk elméleti és történeti előzményeit. Itt azonban ennek nincs helye, hiszen – mint Szilágyi az előszóban megnyerő nyíltsággal leszögezi – a feladat, melyre vállalkozott, annak bemutatása, „hogy a neoavantgárd korszakon belül – a művek tanúsága szerint – mik voltak a legfontosabb művészi problémák, s hogy ezekre ki milyen irányokban kereste a választ” (7. old.).

A könyv ebből a szempontból is nyilvánvalóan két egységre bomlik: a megfelelő nyersanyagot kereső és új mondanivalóikhoz új motívumokat találó fotóművészek nem hagyták el saját médiumukat, míg a *Képzőművészeti fotóhasználatok* című fejezetben tárgyalt művészek nemcsak multimediális tevékenységet folytattak, hanem ez a sokirányúság az élet és a világ egészével kapcsolatban új pozíciók és stratégiák keresését jelentette. Hajas például, ennek a problematikának az emblemikus alakja, költő volt, legalábbis eredetileg, de már nem hitte, hogy a nyelvi kifejezés elégséges, illetve adekvát (335. old.). Ezt egyetlen kifejezési formáról sem hitte, ezért inkább nagyon sok műfajban dolgozott.

A könyv második kötetében javítani lehetne néhány szerkesztésbeli apróságot. A képeket meg kellene számozni, hogy az olvasó könnyen a hivatkozott képre találjon, a művészek születési dátumát nem kellene minden említésükkor újból megadni, és csak olyan műveket kellene elemezni, amelyek a könyvben reprodukálva vannak. Természetesen egy ilyen terjedelmű és gazdagságú kötet gyakorlatilag házilagos összeállítású olyan monumentális feladat, amely a legprofesszionálisabb kiadót is próbára tenné, az olvasó, illetve a recenzens mégis mindig tökéletesebb végeredményt akar.

Szilágyi könyve alap kutatás, magának a művészeti anyagnak az összegyűjtése. Ez a feladat, különösen a nehézségeit tekintve, nemcsak rendkívül értékes, de minden további munka feltétele is. Talán azzal teheti nyomatékosabbá ezt

a szerepet és munkájának jelentőségét, ha vállalja, hogy az anyag egybegyűjtésének és megőrzésének feladatát nem színezi át olyan teoretikus és történeti aspektusokkal, amelyek kidolgozásával a magyar művészettörténet még adós maradt.

FORGÁCS ÉVA

Havasréti József: Alternatív regiszterek

**A KULTURÁLIS ELLENÁLLÁS FORMÁI
A MAGYAR NEOAVANTGÁRDBAN**

*Typotex, Budapest, 2006. 329 old.,
2500 Ft*

Életrajzának tanúsága szerint a szerző kétéves kutatómunka végére tett pontot e művel, mely doktori disszertációjának kibővített változata. A filológiai adatgyűjtés során főleg az Artpool Művészetkutató Központ, illetve a berlini Humboldt Egyetem Alternatív Kultúra Archivumának anyagaira támaszkodott, s ezek alapján teremtette meg azt az elméleti apparátust, amelynek segítségével több szempontból fényképszerűen rögzítette a Kádár-éra néhány művészeti jelenségét. A fotográfiai analógiánál maradva, témaválasztását nyilván motiválta a tárgy fotogén mivolta: a jó fényviszonyok – az aktorok és tevékenységük kimagasló dokumentáltsága –, a téma alkalmassága a fényképes ábrázolásra – a megszerzett elméleti tudást jól illusztráló empirikus anyag –, valamint a képek jó esélye a népszerű kiállításon való bemutatásra – azaz a meghatározó kultúratudományi, kommunikációelméleti és társadalomtudományos diskurzusok domináns résztvevőinek feltelvezhetően számottevő érdeklődése. Természetesen nem állapíthatjuk meg egyértelműen, hogy a tyúk vagy a tojás volt-e az első, azaz a szerző személyes érdeklődése, esetleg befogadói élményei határozták meg az empirikus vizsgálódás témaválasztását – azaz a Spions punkbanda, a Fölőspéldány-csoport és a Lélegzet élő folyóirat kiragadását a magyar neoavantgárd egyéb produktumai közül, vagy pedig

a tudós keresett egy objektumot, melyen demonstrálhatja felfedezéseit. Mindenesetre elemzési szempontjait sikeresen érvényesíti a három alkotói csoport tevékenységének felidézésében. A szöveg sem segít e kérdés eldöntésében, mert míg a szerző tárgyilagossága, emocionális távolságtartása, valamint a műalkotásokat értékelő befogadói szubjektivitás teljes hiánya inkább a tudós portréjának tartozéka, addig a precízen leírt jelenségek pozitív értékelitettsége – az önmagát nemzetközi kontextusban meghatározni próbáló művész, aki stílusos fityiszt mutat az őt ellehetetleníteni akaró paternalista államszervezet jófiúinak – erős rokonszenvet ébreszt az olvasóban az elfogult, beatnik-szívű író iránt. A tárgyválasztást illető spekulációkra az készlet, hogy a szerző a könyvben sehol sem indokolja, miért éppen ezeket a közösségeket választotta ki – már amennyiben nem tekintjük kielégítő magyarázatnak azt, hogy a szelekció önmagáért beszél.

A tötet két részre tagolódik. Az elsőben – *Fogalmak és szemléletek* – a szerző fölvázolja azt az értelmezési keretet, melybe a második rész esettanulmányai illeszkednek, a hazai neoavantgárd szcena művészeti törekvéseiről, emberi gesztusairól és kommunikációs gyakorlatairól, amelyek együttese a totális állam hatalmával, elvárásaival, egyén- és társadalomképével néhol szándékosan, máskor tudattalanul szembehelyezkedő hálózatokat alkot. Havasréti az *alternatív regiszterek* metaforájával igyekszik megragadni a kérdéses kulturális képződmények – terek, kapcsolatok, utalásrendszerek – összetettségét, továbbá viszonyát a hivatalos kultúrához, melyet egyszerre jellemeznek a párhuzamos szerveződések és az elhajlások. A bevezetőben a szerző a kommunikációt elsősorban problémamegoldásként értelmező iskola hívének vallja magát. Ez a megközelítésmód amellet, hogy számos jelenséget teleologikus, funkcionalista magyarázatát nyújtja, magában hordozza azon hiba lehetőségét, hogy a „probléma” már a lejátszódott események ismeretében definiálódik, és kevesebb hangsúlyt kap a cselekvők eredeti motivációs mátrixa, azaz hogy tevékenységük eredeti célja mennyiben volt a szubverzívó, és mennyiben az al-

kotás. Ezt a kérdéskört rövidre zárva a szerző több helyen is kifejti, hogy a gyanakvó pártállam közegében minden tett és gesztus önmagán túlmutató metanyelvi megnyilatkozásként is értelmezhető, és a politikai ellenállás szimbólumává válhat. Az üldözés és rebellió pedig egymást erősítő hullámokat vet, önbeteljesítő jóslatként működik.

A könyv struktúrájának bemutatása kifejezetten bonyolult feladat. Egyrészt a szerző sem készíti fel az olvasót, jelezve, milyen szervező elv alapján történik a kifejtés – ami sokkal inkább felfejtés, de néhol szalazás, ha már a szövészéknél járunk –, másrészt ez a szerkezet meglehetősen rendhagyó – nemcsak átvitt értelemben. Havasréti a bevezetőben három fő vizsgálati szempontot javasol az alternatív regiszterek értelmezéséhez: a – műfaji, stílári, társadalmi – heterogenitás, a populáris kultúrához való stratégiai viszony; a nyilvánosság fogalmáról alkotott, sokszor utópikus nézetek, illetve a társas érintkezés megvalósult realitásai vizsgálatát. Az ezekkel a kategóriákkal értelmezett megfigyelések valóban nagyon hasonló konzekvenciákhoz vezetnek mindhárom művészi csoportosulás esetében, ám a könyvet olvasva számtalan egyéb – nem kevésbé fontosnak látszó – elemzési kerettel is találkozunk. Nem beszélve arról, hogy a „kommunikáció mint problémamegoldás” előfeltevése sem bizonyul mindenkefelett álló vezérlőelvnek, inkább elsikkad a szöveg folyamában. Az összegző részben például egyáltalán nem szerepel a „problémamegoldás” gondolata, és a három fenti kategória közül – a társadalmi integráció és az életstílus mint ellenszegülés mellett – csak a nyilvánosság mechanizmusai és terei kerülnek szóba.

A szerkesztési elvekhez visszatérve: a szerző-fényképész összeállítja kameráját, melynek alapegysége a 'kulturális ellenállás' – ez az elemzés fő dimenziója, amelyhez végig hű marad. A fotográfus többféle plánban, a diskurzusanalízis, az antropológia, a politikaelmélet, az esztétika, a szemiotika és a kritikai kultúrakutatás nézőpontjából is megörökíti modelljét. Természetesen a szofisztikált fényképezőgéphez számtalan objektív illeszthető – ezek az elemzés visszatérő motívumai: az