

De álljunk meg egy pillanatra az avantgarde társadalmi összefüggéseinek kérdésénél. Krleža *Az ész határán* című regényéről szólva Flaker egy szellem és ironikus mondatot, mondjuk, „szentenciát” ír le, ami talán így fordítható: „A regényt olvasni lehet a világnézet kedvéért, mégis inkább a holdfény kedvéért olvassuk.” (177. old.) Mit jelent ez a mondat az avantgarde és a normatív poétikák, pontosabban az elvitatás, a kétségbe vonás és a normatív poétikák viszonylatában? Azt elsősorban, hogy szándéka ellenére is az avantgarde irodalom jelentős részében „funkcionált” irodalom, vagyis világnézeti állásfoglalás (is). Olyan állásfoglalás, amely a baloldaliság nyomán halad, leginkább nyilván a szürrealizmus esetében. Az európai baloldalnak a két háború között mégis számottevő fenntartásai vannak vele szemben, leginkább funkcionáltságát, tehát világnézeti állásfoglalását illetően. Mégpedig a „holdfény” miatt. (Nem véletlenül mutat Flaker az avantgarde és a romantika „érintkezései” felé.) De mit jelent ez a „holdfény”? Azt lényegében, hogy mégiscsak (valamilyen módon) irodalom akart lenni az avantgarde, „irodalom” a gesztusaiban, a szemben állásában, a kiáltványaiban, az elvitatásban. S ha kitarzott e szándéka mellett, amikor lemondott a közvetlen felhasználhatóságról, az alkalmazottságról, ami minden normatív előírásnak első célja. Csakhogy valóban hozott-e az avantgarde *tiszta* formájában olyan művet, amely valóban olvasható a „holdfény kedvéért”, vagy szándéka ellenére is elsősorban a világnézetet érvényesítette? Flaker válasza a fenti kérdésre igenlő, de csak azért lehet igenlő, mert nem tetelezi fel az avantgarde *tiszta* formájának meglétét, ami végső soron oda vezet, hogy az avantgarde-nak mint stílusformációinak *affirmatív* irodalomtörténeti (és elméleti) konstitúciója egyúttal az avantgarde-nak mint irodalomnak (mint művészetnek) a bírálata is. Flaker könyvének ez a legfontosabb eredménye.

BÁNYAI János

FOTÓ ÉS TÁRSADALOM

Gisèle Freund: *Fotografija i društvo*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1981.

1981-es évszámmal, de a kiadóink gyakorlatára jellemző késéssel jelent meg tavaly az üzletekben Gisèle Freund *Fotografija i društvo* (*Photographie et société*, Éditions du Seuil, 1974) című tanulmánykötete. A szerző — aki maga is jeles fotográfus — a fotomédium kialakulását és fejlődését a társadalmi-gazdasági és szociális változások tükrében vizsgálja. Freund javarészt történelmet rekonstruál, de a fotó és a társadalom kapcsolatmechanizmusát sohasem egyoldalúan, hanem a kölcsönösség elve alapján igyekszik megvilágítani. Merészen mutat rá a fotónak a tár-

sadalmi normákra és szokásokra gyakorolt erőteljes hatására és szemléletesen tapint rá a fényképezés fejlődésének azokra a forradalmi mozzanataira, amelyek a fotót századunk egyik legjellemzőbb valóságábrázoló és -feltáró eszközévé avatták.

Freund a fotográfia megjelenését megelőző kor vázlatában tüzetesen jellemzi a nyolcszázas évek elejének társadalmi mozgásait és művészeti erőviszonyait, többek között a kialakulóban lévő polgárság feltörési szándékának azt a külsőséges módját, hogy portrék formájában örökítse meg osztályának egyedeit. Nem véletlenül, hiszen — mint tudjuk — ezek a társadalmi presztízzsé fejlődött szokások gyorsították fel a portrétechnika tökéletesítésének folyamatát, ami végül is a fénykép kezdetleges formájában tetőzött. Freund remekül szemlélteti a fotótechnika megjelenése kiváltotta visszas helyzetet, a fotó és a festészet összecsapását s egyre egyenlőtlenebb párharcát; azokat a gyökeres társadalmi-szociális változásokat, amelyek végül is a hagyományos portréfestészet kihalásához és a fotográfia elterjedéséhez, egy nagy foglalkoztatási átstrukturálódáshoz vezettek. Az áttörés persze nem ment valami simán, hiszen a festők, és általában a művészek, sőt az egyház is ellenezte az új kifejezőeszközt, s csak kevesen osztották Delaroche véleményét, amellyel már 1839-ben művészi értéket tulajdonított neki, s amely így hangzik: „Mától fogva a festészet halott.”

A festészet természetesen nem halt meg, de mindenképpen divatjamúlt lett a fotó megjelenése előtti alkotói felfogások egész rendszere. A fotó és a művészet viszonya, kölcsönös befolyása természetesen csak egyik kitérő felületét képezi azoknak a társadalmi összetevőknek, amelyek úgyszintén korszakos változásokon estek át az új médium rohamos előretörésének köszönhetően. Ezeknek legfontosabbika az egyik ma is élen járó tömegtájékoztató eszköz, az írásos és képi üzenetet magába ömlesztő sajtó. Freund elsősorban a századelő német újságírása és az amerikai zurnalisztika történetének tükrében, konkrétan a ma már nem létező, de az újságkiadás mindmáig leghatalmasabb vállalkozásának számító *Life* című képes magazin pályáján keresztül elemzi a fotónak a sajtó fejlődésében betöltött egyre fontosabb helyét és szerepét. A nyomtatott kép válságát — összehasonlításképpen a néhai festészet-fényképezés összetűzés körülményeivel — immár a mozgókép, a tévé fokozatos felülkerekedésének függvényeként értelmezi. A fotónak a különböző médiumok rendszerében betöltött érték meghatározásakor Freund körültekintően világítja meg az immár százötven esztendő múfajnak mindazokat a képi és jelentésbeli sajátosságait, amelyek politikai, üzleti, hadászati és jogi manipulációknak szolgálnak alapul.

Fejtegetéseit számos konkrét, ma már anekdotaszámba menő történettel támasztja alá. Így például emlékeztet rá, hogy a századelő Amerikájában a társadalmi ranglétra legalacsonyabb fokán vegetáló rétegek kiskorú tagjainak kikészítmányolására és embertelen életére éppen a Lewis

Hine szociológus által készített fényképek derítették fényt, minek következtében a közvélemény nyomására hamarosan változtattak a kiskorúak munkaidejére vonatkozó törvényen. A fotó az amerikaiak vietnami pusztítása idején is fontos manipulatív eszköz szerepét játszotta, mert míg a hivatalos propaganda a helyzet szépítésére törekedett általa, az USA-beli tájékoztatási eszközök egyre több valóságfeltáró és az emberek lelkiismeretére apelláló fényképet adtak közre, ilyképp hangolva a közvélemény hangulatát a háború, közvetetten pedig a kormányzat ellen.

A szerző mellőzi a fotónak az ipari-tudományos kutatásban szerzett érdemeit, de ugyancsak röviden — elsősorban Man Ray, Moholy-Nagy és Heartfield munkáira támaszkodva — taglalja a médiumnak a művészetekben vállalt forradalmi feladatát. Elismerően ír Moholy-Nagyról, megállapítva, hogy harminc évre előrelátta azokat a művészeti irányzatokat, amelyekben a fotó, illetve a fotográfiai látásmód szolgál alapul. A kötet záró fejezetét Freund az amatőrízimus elterjedésének, a fotóiparban tapasztalható hétmérföldes fejlődésnek, a szinte évszakkonként jelentkező új technikai megoldásoknak szenteli.

Bár nem törekszük a fénykép nyelvi-kifejezésbeli rendszerének mélyrehatóbb vizsgálatára, a szerző mégis végig megnyerő tud lenni, hiszen olyan epizódokat mond el a fotó történetéből, amelyek még inkább megszeretnénk velünk ezt a nem hanyululó expanzióban levő tudatformáló eszközt.

A könyvet megfelelő illusztratív képanyag teszi teljessé.

SZOMBATHY Bálint

S Z Í N H Á Z

A CSELÉDEK

Az előadás színlapja idézi Robert Brusteint, amit Genet-ről és Genet kapcsán a játékról s ennek egyik formájáról, a szerepjátásról ír. Nyilván azért, mert az idézettel kifejezhető mind a dráma, mind pedig az előadás lényege, s ily módon hosszan előzetes eligazításul szolgálhat a közönségnek.

„Genet számára — írja Sartre-t idézve Brustein — a világ játékból ered, és a társadalom akkor jön létre, ha a játékszabályokat rögzítették.” Majd: „Genet darabjaiban mindegyik szereplőnek egy olyan szereplő szerepét kell eljátszania, aki szerepet játszik.”

Tekintélyes vélemények, melyekhez hasonló súlyú, értékű idézetek társíthatók, például a Genet-dramák abszurd voltát bizonyító Martin Esslintől, vagy az öt Genet-mű szociológiai hátterét becserkésző Lucien Goldmanntól.