

a fogalmak tartóssága fordított arányban van a tartamukkal.” Ez Hristić színikritika-írásának is alapelve, meghatározója. A kritika célja és rendeltetése szerint a feledéstől való megóvása annak a művészeti formának, amelyet mindennél jobban elhalványít a múltó idő.

GEROLD László

## MONOGRÁFIA DŽAMONJÁRÓL

Guilio Carlo Argan: *Dušan Džamonja*. Jugoslovenska revija — Mladost, Zágráb, 1981.

Szokatlanul szép és szokásosan drága luxusmonográfia jelent meg egy leghíresebb ma élő szobrászunkról, Dušan Džamonjáról. Jó alkalom ez arra, hogy ismételten feltegyük magunknak a szokásos kérdéseket: hol a helye ennek a rendkívül tehetséges művésznak a jugoszláv szobrászatban, milyen esztétikai minőségek valósulnak meg monumentális emlékmű-komplexumaiban és miféle szimbolikával rendelkeznek, óriási szögekből összeforrasztott konstrukciói, melyek immár az európai művészettörténet elismerésére is pályáznak? E kérdések átgondolásában a monográfia szerzője, a neves olasz műtörténész, Giulio Carlo Argan a segítőtársunk.

Noha Argan művészetelméleti tézisei — melyekről nálunk a *Tanulmányok a modern művészetről* című kötetből lehet tájékozódni — számomra még mindig homályosak és kétségesek, Džamonjáról írt monográfiája bizonyos szempontból megkülönböztetett figyelmet érdemel. Mindenekelőtt azért, mert — ha önkéntelenül is — egy olyan égető problémát sikerült felvetnie, melynek átgondolása alapfeltétele a Džamonjával való érdemi — tehát — kritikus találkozásnak. A probléma Džamonja kettős-ségében rejlik: abban, hogy egyrészt a „nép művésze”, a kollektív szellem tolmácsolója, vívmányaink éltetője, a holtak emlékének felidézője — egyszóval a meglevő őrzője és interpretálója —, másrészt igazi avantgardista, aki a művészet értelmét strukturális önanalízisben, vagyis a még meg nem levő artisztikus kihordásában keresi. Džamonja művészetében az ellentét tehát a meglevő őrzése és a még meg nem levő megvalósítása között feszül. Az előbbi emlékműveinek és emlékmű-komplexumainak hátterét képezi, az utóbbi pedig autonóm szobrainak és kisplasztikáinak tartópillére.

Noha a fenti antinómia Argan leleménye, dolgozatában mégsem kapja meg az őt megillető helyet és szerepet. Ez szerzőnk művészetelméleti alapállásával magyarázható, melyben a műnek afféle szintetizáló szerep jut: hidat képez a múlt és a jelen között, sőt *együttal* a jövőt is projektálja. Ez mindenképpen vonzó képletnek tűnik, csakhogy nehezen állja ki a kritika próbáját. Hasonló módon bírálható, mint minden tükrözés-

elmélet: ha a mű a valóság tükré, akkor nem alkotó; ha alkotó, akkor nem tükré. A Džamonja ürügyén felmerült szintéziselmélettel is hasonló a helyzet: ha a mű a meglévő őrzése, akkor nem a még meg nem levő megvalósítása; ha a még meg nem levő megvalósítása, akkor nem a meglévő őrzése. Hogy ez az antinómia megkapja az őt megillető tragikus színezetet, érdemes idézni Herbert Read figyelmeztető sorait: „A művészet legnagyobb ellensége a kollektív szellem, bármelyik megnyilvánulási formáját tartjuk is szem előtt. A kollektív szellem a vízre hasonlít, mely mindig a legalacsonyabb szint felé törekszik: a művész viszont igyekszik kicsapni ebből a pocsolóyából, hogy az egyéni érzékenység magasabb régióit kutassa.”

Aki pedig a pocsolóya és a magas vízszint szintézisét keresi — tehetjük hozzá —, József Attila macskájára hasonlít, mely egyszerre akart kint is meg bent is lenni. Egy kicsit Argan is így jár a Džamonja-monográfiában. Szemmel láthatóan erővel át akarja hidalni a felvetett valós antinómiát, de mivel áthidalhatatlan ellentétéről van szó, a földre huppan. Ahelyett, hogy a szóban forgó belső ellentét a dolgozat kritikai alapelvevé vált volna — segítségével ugyanis megítélhető, mi a konzervatív és mi a forradalmi Džamonja művészetében —, egy mondván csinált szintézis folytán kritikai dezorientációhoz vezetett. Ez nem akkor igazán sajnálatos, amikor Argan tolla alatt nem derül ki, hogy Džamonja emlékműveinek artistikuma lényegében az iparművészet szellemi szintjén mozog — tehát jó vagy kevésbé jó, de könnyen levethető felszín —, hanem amikor művészünk autonóm szobrai is lényegében az iparművészet szintjéről értelmezi. Ez utóbbira egyetlen szemléletes példát említek: Argan Džamonja forrasztott szögtömegeiben, ezekben a brutális fenyegető csodákban, többek között a munkásság egységének szimbolizálását látja. (Munkásaink joggal tiltakozhatnak, hogy őket aztán ne szimbolizálja egy művész se *forrasztott fejű* szögekkel.)

Nem tudom az ilyen és hasonló elemi melléfogásokat mással magyarázni, mint a már említett helytelen szintéziskísérlet következményeként. Argan egy „szintetizált középszintről” közelít két, egymással szöges ellentétben álló minőséget: az alkalmazott művészetet, mely a meglévő sikerült vagy kevésbé sikerült apológiája, és a művészetet, mely a meglévő helyett álló, a meglévőn túlmutató egészen különös valami.

Az Argan által felvetett belső ellentét következetes végiggondolása alkalmas fogódzó lehetne Džamonja egyes periódusainak szellemi rangsorolásához és kritikai értékeléséhez. E rangsor legmagasabb szintjén megítélésem szerint művészünk hetvenes évekből származó szögplasztikai kapnának helyet, egyúttal ezek számíthatnak leginkább európai szintű elismerésre. Ennek igazolása azonban nem egy recenzió, hanem egy beható tanulmány feladata.

Itt mindössze azzal foglalhatjuk össze az elmondottakat, hogy érzésünk szerint Argan — noha tett néhány értékes megjegyzést Džamonja

művészetéről — távolról sem végezte el művésziünk kritikai megítélésének egyre sürgetőbb feladatát. Ez a monográfia nagyon alkalmas arra, hogy csodálattal nézgezzük Alaksandar Károly és Zlatko Movrin mesteri fotóit, hogy érdeklődéssel olvassuk Džamonja önéletrajzi feljegyzéseit, de arra már kevésbé, hogy tiszta képet kapjunk Džamonja művészetének elméleti vonatkozásairól.

SEBŐK Zoltán

## VER(S)ZIÓK

*Formák és kísérletek a legújabb magyar lírában.* Magvető Kiadó, Budapest, 1982.

Művészettörténetileg nem a legüdvösebb pillanatban látott napvilágot a budapesti József Attila Kör második füzeteként jelzett *Ver(s)ziók* című antológia. Bár munkacíme szerint a „legújabb magyar líra” experimentális megnyilvánulásainak kívánt helyet adni, nyilvánvaló, hogy ennek a művészeti-irodalmi téma- és jelenségkörnek a természetrajza földrajzilag tágabb terekre credeztethető. Így akár mennyire is magyar prizmán át tekintünk a „legújabb magyar líra” eme vaskos gyűjteményére, nyilvánvaló, hogy az effajta összetett lírai-nyelvi termékeket elsősorban nemzetközi mércékkel kell mérnünk, a nemzetközi művészeti mozgások viszonylatában kell értékelnünk — amennyiben „lírai kísérletek” alatt az ötvenes években kontinensünkön is virágzásnak indult konkrét költészet, s annak a későbbi hatvanasokban mellékágakra, szakosított nyelvlaboratóriumi folyamatokra bomlott deltája értendő (vizuális, fonetikai, verbivoko-vizuális, gesztuális, objektív, konceptuális stb. költészet). Egyrészt azért, mert egy meghatározott kultúrközösség eredményeit rendszerint a történetileg és mennyiségi-minőségi mércék alapján is előljáró közegek teljesítményéhez szokás mérni, másrészt pedig azért, mert esetünkben épp az experimentális líra annak a költészeti modellnek a megtestesítője, amely a nemzeti nyelvek béklyóinak felszakításával hirdette meg a költészetben a nemzetköziség elvét.

De térjünk az elejére. A történeti konstrukciójú felmérések kivételével az idő már csak azért sem kedvez a *Ver(s)zió*knak és a hozzá hasonló, maiságra apelláló kiadói próbálkozásoknak, mert lassan 10 éve lesz, hogy a nemzetközi kísérleti líra expanziójának csúcspontjára jutott, s — a fonetikus költészet kivételével — azóta jócskán megcsappant a még ható modelljei iránti külső és belső érdeklődés. Vagyis: az európai kísérleti költészet általunk is ismert és művelt ágazatai — egyelőre — kifulladásig, holtpontra jutottak, s mindmáig kevés a friss kezdeményezés, nemigen

\* Mányoki Endre: a(verziók), *Mozgó Világ* no. 8/1983, 18. oldal.