
KRITIKAI SZEMLE

K Ö N Y V E K

ÚJ EGOCENTRIZMUS

Hegyí Lóránd: *Új szenzibilitás*. Magvető Kiadó, Budapest, 1983.

Nem mindennapi művészeti zsebkönyv jelent meg az elmúlt év végén Magyarországon, Hegyí Lóránd ifjú művészettörténész műhelyéből. Egy olyan tanulmánykötet, melynek szerzője — az eddigi gyakorlattól eltérően — nem tíz vagy húsz esztendő távlatából tekint a művészet recens folyamataira, amikor azok már kifutották magukat és „kipróbált” értékeként bevonultak az egyetemes művészettörténetbe, hanem az oly ritka paralel kritikai értelmezés műfaját ápolva, kortársként, élő tanúként szól hozzá az időszerű művészettfilozófiai kérdésekhez. A kötet gerincét lényegében a *Mozgó Világ* című budapesti folyóirat tavalyi évfolyamában már közzétett — a Joseph Beuysról, az új olasz festészetről és az ugyancsak itáliai transzavantgarde-ról szóló — három terjedelmesebb tanulmány alkotja.

Transzavantgarde, új festőiség, neoexpresszionizmus, bad painting, pittura colta, heftige Malerei — egy csomó olyan művészeti fogalom, melyeknek tendenciája ugyan lassacskán leáldozóban van, hatásuk azonban esetenként még mindig szellemformáló. Nem olyan értelemben persze, mint a hatvanas-hetvenes évek episztemológiai, tautológiai, demisztifikáló, racionális és multimediális, elméleti alapozottságú művészete volt, de mint befeléfordultsága és kifejezésbeli — festészeti-szobrászati — egységűsége ellenére is megfelelő társadalmi-történelmi felismerésekre képes szellemi-objektívizációs javaslat, egy korszakváltás, a képközpontúság beköszönésének határköve.

A nyelvi-tartalmi síkon egyfajta történelmi stíluskeveréket, expresszionista eklektikát favorizáló új festőiség elsősorban az előző korszak, a duchamp-i szellem képtagadó, kozmopolita, politizáló és társadalomformáló, illetve a társadalmat közvetlenül alakítani igyekvő idealista művészetének reakciójaként lépett fel, szinte minden stratégiai szempontjában élesen polarizálódva vele. Míg a hetvenes évek a kollektív alkotást eszményítették, a nyolcadik évtized művészete éniközpontú, egyedekre korlátozódó, tematikailag is „egyévre szabott”; míg az előző korszak művészete a világ átalakításának magasztos célját tűzte ki feladatául, az időszerű művészet épp az ellenkezőjét teszi, hiszen az individuum léhelyzetét az adott történelmi és társadalmi helyzettel való passzív viszonyában

reflektálja. Ernesto Tatafiore, az olasz új szubjektívizmus reprezentánsa ezért a következőket mondja: „Úgy vélem, hogy 1968 körül a művészet és a politika viszonya nagyon közvetlen volt: a művészetet haszontalan-nak tartották, a politikát viszont az egyetlen hasznos dolognak, s ezért alkottak olyan munkákat, melyek tisztán politikailag voltak megkomponálva. Úgy hiszem, hogy ma a művészet és a politika viszonya pontosan megfordult... Ha 1968-ban ténylegesen létrejött egy olyan helyzet, melyben a művész a külső, azaz a társadalmi teret ki tudta aknázni, úgy ma a körülmények olyanok, hogy egy belső változást, a belső forradalmát hajtjuk végre, egy forradalmat, melyet 10 évvel ezelőtt a külső világban hajtottak végre...”. Az új festőiség a válság művészete, és minden bizonnyal csak átmeneti, efemer szerep hárul rá egy olyan művészeti modell felvázolásában, amely kevésbé lesz fragmentáris és rezignált, több lesz benne a tudatosság és a cselekvőkészség.

Hegyí Lóránd könyvének fókuszában épp a fenti művészeti jelenségek vizsgálata áll, különös tekintettel az olaszországi *nuova immagine* szerepvállalására napjaink művészetében. Az új olasz festészet természetesen nem az egyetlen nemzeti színézetű piksturális modell; a francia *figuration chic*, valamint *új barokk*, a német *új expresszionizmus* és *új vadak*, az amerikai *bad painting*, illetve *pattern painting* úgyszintén azt az elvet érvényesítik, hogy a hatvanas-hetvenes évek nemzetköziségét elparentálva immár a nemzeti érdekek mögé való bezárkózást tekintik ideáljuknak. Hegyi az új olasz festőnemzedék ténykedését és művészeti alapállását az Itália kultúrtörténeti értékeihez és eseményeihez való visszahatás tükrében elemzi, s az összképet a fiatal festőgeneráció legismertebb képviselőinek jellemrajza által vonja ki.

A hazájában jobbára csak hírből ismert festészeti tendenciák egyik helyi analógiájaként a szerző megismertet bennünket Nádler István karakterisztikus gesztusfestészetével. Nem kevésbé érdekfeszítő a fiatal amerikai művésznemzedék ápolta architekturális és dekoratív irányzat analízise sem. Hegyi tudásanyaga nem egyoldalúan alapos, hanem egyszerre informatív és értelmező. Mivel aránylag friss, jelenleg ható jelenségekről van szó, Hegyinek a különféle alkotói problematikára való rálátást nem gátolják a szakirodalmi források garmadáit, nézetei mögött mindig saját elméleti alapállása is kifejezésre jut. Tanulmányai koncízak, szinte minden mondatuk érvénytálló definíció. S az, hogy a tudományos igényvel megírt dolgozatok főleg bennfenteseknek, gyakorló művészeknek és kritikusoknak jelentenek sokat, még csak növeli a vállalkozás komolyságát és értékét, hiszen a generalizáló és ideológialag kiszolgáltatott művészeti eszmefuttatások felületességét ellensúlyozva, az objektív rálátás az eszménye.

Am felróható, hogy nem fordít kellő figyelmet arra a tényre, hogy az új festőiség lényegében az előző korszakra való reakcióként jelentkezett, nem domborítja ki eléggé a visszahatás dimenzióit, illetve: kerüli a mé-

lyebb összefüggéseket a két ellentétes tendencia viszonylatában. Ehhez természetesen a dematerializált művészet jellemrajzát is meg kellett volna adni, ami pedig már valami „idegen”, nem „csak” festészet. Nem a szerző, hanem a kiadó szemszögéből, természetesen. De így is főnyeremény, hogy a tegnapi művészetéről már ma szakavatott, minden tudálékoskodástól mentes értekezést, ízig-vénig modern kritikát olvashatunk. Mert akár-hogy vesszük: ma már az új festésiség is — ahogy Suzy Gubic fogalmaz — csupán „művészet a dollár jegyében”.

A kötet címe kissé félrevezető, hiszen az európai művészetfilozófia az új szenzibilitás terminusán mindenekeelőtt a hatvanas évek végén jelentkező új művészet képviselőit érti, akik hatni kívántak a társadalmi közegben, s nem fogadták el passzívan a társadalmi valóság felkínált modellejt, mint a mostani enervált és nemegyszer szenvedésből tőkét kovácsoló festőnemzedék nem egy képviselője.

S végül egy kiadói fogyatékoság észrevétele: a hasonló tematikájú és elméletileg is kellően megalapozott könyvek jóval több illusztrációt, illetve reprodukciót igényelnek.

SZOMBATHY Bálint

AZ ELŐZMÉNY

John Dos Passos: *Három katona*. Európa Könyvkiadó—Zrínyi Katonai Kiadó, Budapest, 1982.

Negyvenöt év után veheti a magyar olvasó újra a kezébe John Dos Passos amerikai esszé- és regényíró első igazán nagy sikerű művét, a *Három katona* című regényét. 1937-es találkozás azonban korántsem tekinthető bemutatkozásnak, hisz kilenc évvel korábban, 1928-ban már olvashatta — három évvel amerikai megjelenése után! — a *Manhattan Transfert Nagyváros* címen (1973-ban *A manhattani rév*, 1975-ben pedig *Manhattani kalauz* címen adták ki újra), sőt, ekkor már az *U.S.A.* című trilógia első két kötetét is kezébe vehette, 1934-ben *A 42. szélességi fokot*, ezt követően pedig az 1919-et is, *Elkallódott ifjúság* címen (é. n.).

Amikor tehát Török Á. (rpád?) fordításában megjelent a mű, Dos Passos már eleven irodalmi hatásként élt az európai és a magyar köztudatban, alkotói módszere és világlátása ekkorra már iskolát teremtett. Európában nem kisebb írók tartották mesterüknek, mint Alfred Döblin és Jean-Paul Sartre, a magyar írók közül pedig Nagy Lajos, Remenyik Zsigmond és Bartha Sándor fordította felé „vigyázó tekintetét”. Teljes joggal, hisz ma már irodalomtörténeti tény, John Dos Passos a húszas-harmincas években állt pályája magaslátán, ekkor írta oly nagy hatású, maradandó műveit, melyeket megjelenésük után a nemzeti irodalmak szinte azonnal abszorbeáltak.