

EZ IS AMERIKA

SZOMBATHY BÁLINT

1981-ben a Detroit melletti Monroe falucska főutcáján gyanakvással emeltem tekintetem egy régiségkereskedés cégtáblájára. Sehoggy sem tudtam elhinni, hogy Amerikában is vannak régiségek, hiszen ők mindent kicserélnek, amint megjelenik a patina első csírája, karikíroztam magamban, s lenyomtam a kilincset.

A bolt inkább volt ószeres, mintsem igazi régiségek élethosszabbításával foglalkozó üzlethelyiség. Néhány barnássárga képeslapot pillantottam meg, melyekre a „civilizált” kontinens hőskorának időkereke taposta rá az örökkévalóságnak szánt képi üzenetet. Családképek is előkerültek. Ezt a műfajt is először láttam: családi fotók postai levelezőlapokon. Több mint tíz tagú nagycsaládok fényképezkedtek le, s ezekből a felvételekből valódi post cardok lettek, dicsőségüknek a családi albumok szűk keretei immár nem szabhattak háttért. Bátor emberek lehettek ők ott a képen, akik vállalták, hogy egész famíliájukat ország-világ – na meg az utókor – szeme elé tegyék.

A képeslapok között van egy, amelyik különösen kedves nekem. Talán azért, mert nincs rajta az amerikai ember, csak annak korai szellemisége.

A képeslap a Massachusetts állambeli Salem városának úttörőfalujában készült, s a kormányzó otthonának belsejét ábrázolja (amerikai úttörőkön a vadnyugat pionírjai értendők). A lap ma is követendő példája lehetne a képi tisztaságnak és egyszerűségnek, hiszen megőrizte az akkori élet tisztaságát és egyszerűségét.

A szemközti falon két köpeny- vagy kabátféle lóg – az életre utaló egyetlen tárgyi jel. Az ajtórésen át betör a napfény. A szoba is fényárban úszik, s ez a nagy fényesség egyrészt az illumináció állapotára, másrészt arra a derűs optimizmusra emlékeztet, amely Amerika építőiből árad, ahogyan Walt Whitman megéneklei őket:

*Hallom Amerika dalát, hallom sokféle szent
énekét,
(...)
Erőtéljes, zengő dalaikat dalolják, ahogy csak a
torkukon kifér.*

(Hallom Amerika dalát; Szabó Lőrinc fordítása)



Nem tudom, találhatnánk-e a mai Újvilágban egy olyan képi motívumot enteriőrként, amely annyira áttetsző, mint ez a kép, amely a hiány által magasztalja az élet jelenlétét, s amely piktográfiailag oly nyílt és lebegő, mintha egy idea, nem pedig egy épületbelső lenne. Európai hagyományokra épülő ikonográfiája merő ellentéte a mai amerikai tárgyfetiszizmusnak.

Talán csak a kopottas lépcsőfeljáró mutatja, hogy e világi tájon vagyunk. Olyan, mintha a deszkafalba kanyarodna, holott nem tudjuk, hová visz útja. A lépcsők a folytatás, a kutatás, a kísérletezés. Mintha minden pillanatban megjelenhetne rajtuk Marcel Duchamp *A lépcsőn lefelé jövő aktja*. Duchamp feltárulkozó nőalakját is úgy veri szét a pigmentáció, mint a fény a kormányzó szo-

bájának építészeti mértaniasságát.

Az Amerikába emigrált dadaista vezér műve 1912-ből való. 1971-ben a Led Zeppelin már egy merőben másmilyen lépcsőt énekelt meg. Azt, melyet egy hölgy azért vásárolt meg, mert hitte, hogy a mennyekbe vezet, az éterikus szféra örök boldogságát ajándékozza neki – pénzért (J. Page–R. Plant: *Stairway to Heaven*).

Nem az övé volt az utolsó szertefoszlott Amerikai Álom. Ha egyszer nem ismerte a névtelen fotós Amerikáját. Azt az Amerikát, melyet már William Blake *Jövendöléseiben* is az elemi erők ellentétei formálnak az emberi megpróbáltatások cseppet sem idealizált színterévé:

*Amerikám fennsíkjain érzem a gyökerek
Küzdő kínját: tekergetik karjuk a mélybe le:
Egy Kígyót látok Kanadában, bókol szerelmemért,
S Mexikóban egy sast, és egy Oroszlánt Peruban;
A Déli-tengerben Cetet, mely lelkem issza el.
Ó, mily hasgató szenvedés; te lángod s én fagyom
Üvöltő kínban egyesül, villámod szántja szét.*

Ez az örök halál, a rég megjósolt gyöttelem.

(Amerika: Jövendölés; Tóth Eszter fordítása)

A már idézett hölgy a megváltozott, „felnőtt” és létfilozófiára szert tett Amerika lelki tükrében inkább az Allen Ginsberg-i Amerika-kép kiteljesítőjeként és sajátos áldozataként éli meg személyes tragédiáját, miután nem értvényt a kérdés, miszerint:

*Mikor mehetek a nagyáruházba hogy két szép szememért
megkajjam mindazt ami kell?*

(Amerika; Eörsi István fordítása)

Az ősi Amerika értékeinek nosztalgiája ébred fel a beatköltészet atyjának egy másik költeményében, melyben a whitmani „boldog idők” világát sóvárogja vissza, az Újvilág metaforikus képét pedig a halál birodalmával azonosítja, mint annak idején Blake, aki Orcus tüzében láttatta a földrész viharos történelmét. Ginsberg imigyen idézi Whitmant:

*Ó, kedves apánk, deresszakállú, magányos vén példaadó,
mi maradt Amerikádból, mikor Kháron átevickélt
a folyón és kiszálltál a füstölgő partra és bénán
bámultál a Léthe fekete vizein távolodó csónak után?*

(Nagyáruház Kaliforniában; Orbán Ottó fordítása)

Ginsberg kaliforniai nagyáruháza időbelileg három stádiumra fejthető le. Az első időréteg az, amely Whitmant mint betelepülőt, a bevándorlók első nemzedékének képviselőjét szólítja meg, a harmadik időközeg a költemény megírásának neonfényű világa, amelyben Whitman konzervhegyek között matat, és a frizsiderben turkál, a második – közbülső – stádium pedig a századelőre utal bennünket vissza, abba a korba, amely a szupermarketek tárgyfetisizmusának fogantatását jelöli, vagyis azt az Amerikát, amelyben az emberi kapcsolatok először bomlanak le meghatározott anyagi viszonylatok értékrendszerének számbeli mutatóivá.

Az erősödő polgárság tárgyhalmozó ösztönének visszfényében indítja be Marcel Duchamp New Yorkba emigráló francia dadaista a híres ready made-

sorozat, mellyel új fejezetét nyitja meg a művészettörténetnek. Olyan kész gyári termékeket állít ki saját aláírásával, melyeknek művészeti alkalmazása mindaddig elképzelhetetlen volt. Például egy véccékagylóé, egy üvegszáritó állványé vagy egy biciklikereké.

1915-ben R. Mutt aláírással szignált egy közönséges gyári készítményt, az egészségügyi kellékeket gyártó Mutt cég funkciójában is kihívó vizeldéjét, a *Fountain*t. Hans Richter e műben azonnal meglátta a dadaista gúnyt, és a gesztust úgy értelmezte, mint amellyel Duchamp levizelte nemcsak a fennálló esztétikai normákat, hanem velük együtt a társadalom központi eszményeit is. Duchamp a tárgyat megfosztotta eredeti rendeltetésüktől, s az anyagi halmazállapot kemény világából az eszmeiség áttetszően tiszta holdudvarává transzformálta őket, akkor még nem sejtve, hogy törekvése mekkora hatással lesz majd a pop art művészetfelfogására, fokozott tárgytematizálására.

Duchamp idézett opusa csakis Amerikában jöhetett létre. Az ottani iparprodukciónak és az ottani vásárlási mentalitás felszínes közegét az európai szellem kognitív fluidumával itatta át, s így közvetve az amerikai gondolkodás gyökértelenségére is rámutatott. Az örök szellem nyomait az élettelen anyagon is kitapintotta.

Közeli barátja egyik protodadaista pályatársa volt, Emmanuel Rudnitsky, művésznevén Man Ray, vagyis Sugárember. Ő fordított utat járt be: Amerikából Párizsba települt át, ahol megtartotta ugyan tárgyértelmezésének tipikus amerikaiasságát, ám a tárgyak csak utalásosan jelentek meg fényképein, s csak elvétve központi motívumként.

Ray 1921-ben hagyja ott New Yorkot, ahol előzőleg Alfred Stieglitznek, a

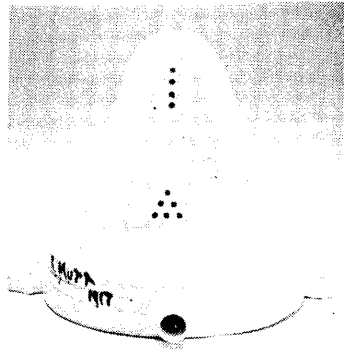


Photo-Secession című csoportosulás megalapítójának 291 nevű kiállítótermében edződik. A francia fővárosban folytatja fényképeszeti tevékenységét, de dadaista hatásra kollázsokat is készít, melyeknek háromkiterjedésű faktúrája arra ösztönzi, hogy valódi tárgyakat helyezzen a fényérzékeny papírra, akár Moholy-Nagy vagy Blumenfeld. A médium sajátosságainak egyik legtehetsé-

gesebb kutatójaként a fényérzékeny anyagok lehetőségeinek kiterjesztésével alkot portrékat, aktokat, divatfotókat. Technikai fogásai közül legismertebb a pszeudoszolarizáció, az összemásolás, a retikuláció és a durván szemcsézett reliefskép. Műveit rayográfoknak vagy rayogrammáknak nevezi.

A pozitív és a negatív minták összemásával Ray egy líraian ezoterikus világot teremt. Képein a tárgyak absztrahálásának előrehaladott állapota érhető tetten. A sötét és világos felületek kontrasztosítása mintha az anyagi és a szellemi erők küzdelmét idézné, mintha Ying és Yang ihlette volna. A nyugati és a keleti kultúra eme fotográfiai szembeállítására érhető tetten azon az 1922-es rayográfokon is, melyet a New York-i Raport kiadó 1980-as utánnomása révén ismerünk, s amely egy csokolózó párt ábrázol.

A szolarizáció – a fényérzékeny bevonat feketedésének csökkenése túlságosan erős megvilágítás hatására – olyannyira mattá, tompítottá teszi a két arcoldalnézetet, hogy azok elvesztik mélységüket, már dombormű jellegük illúzióját sem birtokolják, ezáltal pedig egyéni vonásaik is elmosódnak. Nem tudjuk bizonyossággal, melyikük a nő és melyikük a férfi. S ami a legjellemzőbb, hogy mindkét arcon átüt egy-egy világító szétnyitott tenyér, a kép egészére pedig egyfajta maszkszerűség nehezedik rá, valami éles peremű tárgynak a körvonala. Eme absztrakt keretnek a lágy ívelése csak egyike azoknak a különleges textúráknak, melyeket Ray addig a mértékig fejleszt, hogy még divatfotóin is alkalmazza.

Nancy Hall-Duncan *Historie de la photographie de mode* című 1978-as kötetéről tesz említést, hogy Man Ray olyan trükkökkel készített divatképeket, melyek a telefotó elmosódott, matt ikonográfiáját szimulálták. Ilyen volt *Divatfotó az éterből* című műve is, amely „játékosan egy elektromágneses hullámok útján továbbított fénykép látszatát igyekszik kelteni”.

Man Ray volt mindmáig az egyetlen amerikai divatfotós, aki – a harmincas évek elejétől – a Harper's Bazaar, az egyik legismertebb USA-beli divatlap munkatársaként a műfaji szabályokat minden tekintetben megszegő felvételeket készített. „Szürrealista divatfotói (. . .) új ábrázolásmódot teremtettek, maguk pedig modellül szolgáltak a későbbiek során a műfajban” – írja Hall-Duncan.

Ray sok tekintetben megszabadult a nyugati esztétika látásmódjának kliséitől. S bár a fotózást filozofikus szintre emelte, mégsem akart vagy tudott elrugaszkodni a nyugati absztrakció dualista természetétől, vagyis az ember és a természet különválásának koncepciójától.



JOHN CAGE

107, BANK STREET
NEW YORK

N - Y

S. N. Y. 10014

U. S. A.

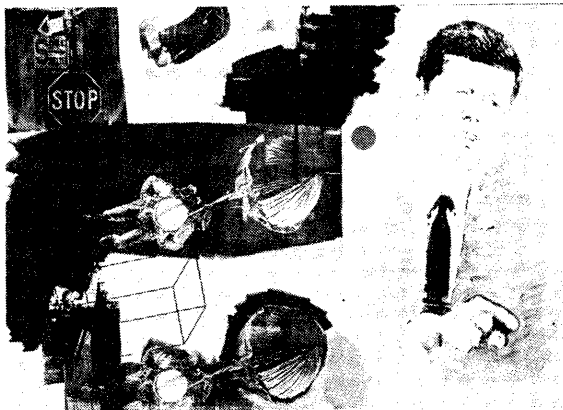
ADDRESS POEM

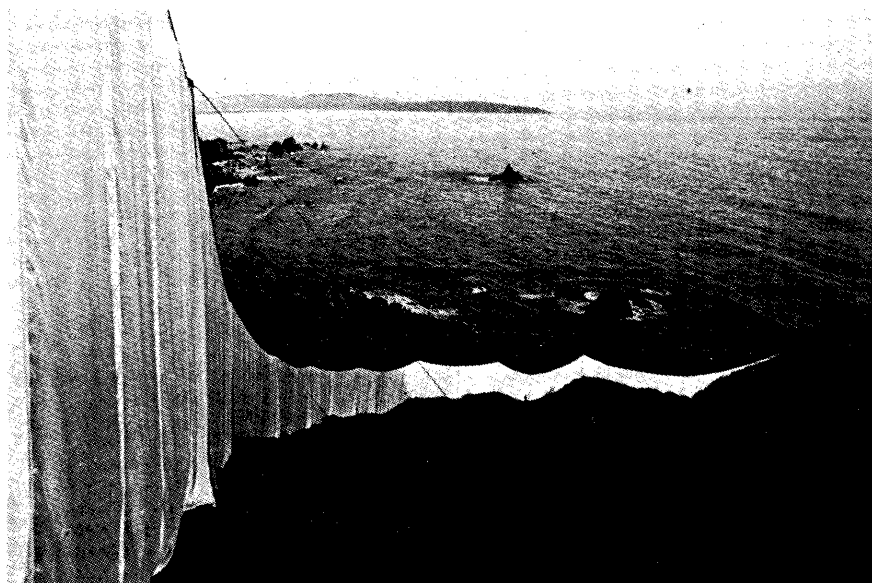
ATELER BONAVITA 1977

Ez egy másik amerikainak, John Cage zeneszerzőnek teljes mértékben sikerült. Neki már valódi keleti tanítója volt az indiai Ananda Coomaraswamy személyében, aki arra oktatta, hogy az emberi lét és a természet egységét kizárólag az emberi akarat bontja meg, helyesebben: a szubjektív, patológikus eredetű indítékok. Cage elfogadta és alkotóilag meg is erősítette a zen személytelen világfelfogását, s az amerikai – a nyugati – életfilozófia ellenében egy olyan emberi magatartást demonstrált, amely a dolgokat önmagukban való láttatásának elvére, az eredet megőrzésére épült, s nem olyasfajta külsődleges funkciók függvényében nyilatkozott meg, mint az örökkévalóságnak szánt, tartós értékű anyagi műtárgyak birtoklásának élvezete.

Cage „diverziója” egy egész szellemi forradalomnak volt a kezdete Amerikában. Nemcsak zenei vonatkozásban, hanem interdiszciplináris tekintetben is. Új iskolát indított, amelynek hatósugarában ott találjuk a hatvanas évek Fluxus-művészetét, az újdadaistákat – ezt a tipikus amerikai jelenséget, amely különösen a nyugati parton vert gyökeret –, a konceptualista alkotókat, valamint az interdiszciplináris törekvések szószólóit. Ők szinte valamennyien felfogták, hogy a művészet nem az emberi fejekben van, hanem a természetes környezetben. Cage-nél a hangjegyek számára ezt a környezetet a csend jelenti, s ő el is játszotta a csendet.

Cage hatáskifejtésével párhuzamosan kezdődött a pop art térhódítása, immár az antitézis igazolásaként. A banalitások alagsorába eresztette a fogyasztói mentalitás folklorisztikus hajlamait. Rauschenberg és Warhol portréi a közélet és a sztárvilág soraiból vették modelljeiket, melyeket a hétköznapok elcsépelet idológiáival elegyítettek. Emberek és tárgyak ki-





egyenlítődték, s egy színesen tarka álomvilágban olvadtak egymásba, amelyben nem a részletek voltak fontosak, hanem a felszínes benyomások, a látszatképzetek. Az ikonográfiai elemek kavalkádja egyetlen képi-stiliztikai jelként összegződött, s ez a jel volt az irányzat személyazonossága. Robert Rauschenberg 1964-ben készült *Quote* című festményének stilisztikai hovatartozása akkor is felismerhető, ha színeit nem is tudjuk visszaadni a folyóiratban.

A pop art és a valamivel fiatalabb újrealizmus lendületének a magát is újrealistaként meghatározó, amerikaivá lett bolgár Christo vetett gátat azáltal, hogy kitálalta a csomagolás művészetét. Őt már nem a pop art áruházi tárgyai érdekelték, hanem a nagy méretek, a messzi kiterjedések. Hidakat, templomokat „tüntetett el” fehér lepleivel, s szigeteket vont be színes műanyagokkal. Máskor húsnál is több mérföld hosszú függönyökkel ívelt át terjedelmes földterületeket, összekötve sziklás vidékeket, síkságokat, autópályákat és tengervizeket. Christónak köszönve ismét megszabadulhattunk a részletek sokszor félrevezető vonzásától, s figyelmünk ismét a lényegre összpontosulhatott, a lényegre, ami a leplek alatt volt, láthatatlanul, kristálytisztán, csillogó eszmeként.

Az ő művei (is) megmutatták, hogy létezik egy másmilyen Amerika, amely a már ismert tagadása révén van. De hogy az az Amerika is feltárulkozzék, le kell takarni, érzékileg meg kell semmisíteni. Elég néhány képeslap, máris meg van az ideális távlat.

Amerika Amerika ideája.