

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 szemszögből fényképszerűen rögzítette a Kádár-éra néhány művészeti jelenségét. A fotográfiai analógiánál maradvá, 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 tótet 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 megőrökíti modelljét. Természetesen a szofisztikált fényképezőgéphez számtalan objektív illeszthető – ezek az elemzés visszatérő motívumai: az

életstílus, a hermetizmus, a dandyizmus, a montázs és a barkácsolás. Ha figyelembe vesszük továbbá, hogy a rögzítendő valóság – a neoavantgárd mozgalom – időben és térben is folyamatosan mozgó egyénekből, csoportokból áll, felsejlik az elemzés igazi komplexitása.

Megpróbálom illusztrálni e metódust: a könyv 170. oldalán a felvett megfigyelőpont nyelvelméleti és esztétikai, mely az objektív montázsra van állítva, a modell pedig Molnár Gergely, a Spions együttes frontembere. Havasréti megállapítja, hogy Molnár írásmódjában gyakori a „Cut’n’Mix” technika (a fogalmat Dick Hebdige-től kölcsönzi), melynek lényege a gyakori kódváltás – „a vizuális kódról áttér a nyelvire, a zenei kódról a színházira, a populáris kódról az elite” – és az egymásnak ellentmondó témák – „egymással össze nem egyeztethető kulturális regiszterek, életvilágok vagy éppen történelmi korszakok” – egymásra vonatkoztatása. Példaként Molnár egyik filmötletét hozza fel – „David Bowie Budapesten” –, melyben a „Glam szupersztár ragyogása és aurája montírozódik a hetvenes évekbeli Budapest szürkeségére”. Talán nem szükséges ecsetelnem e – bár csupán mentális – képsorok felforgató potenciálját, ami elvezet bennünket a kulturális ellenálláshoz. (A koncepció szerint Bowie-t Latinovics Zoltán alakította volna.)

Az objektív továbbra is „montázsra” van tekerve, ám a fényképész plánt és témát vált. A Beatrice együttessel közösen fellépő, írókból és más művészekből verbuválódó Fölőspéldány-csoportot a kultúrákutató nézőpontjából rögzítve a következő képet kaphatjuk: „A jelen esetben az »összeszerelés« eltérő aspektusait hangsúlyozva egyrészt regiszter-, másrészt szociális montázsról beszélhetünk. A regiszter kifejezés a kultúra elit- és populáris kettéosztottságára utal, míg a szociális jelző az egymásba montírozott társadalmi rétegek, jelen esetben az avantgárd művészekből álló elitértelmség és a csöves kultúrát képviselő punk zenészek életstílusának, társadalmi hátterének szociális különbségeire hívja fel a figyelmet.” (244. old.) Hogy ez esetben mit értelmeztek szubverzív szándékként (vagy inkább lehetőség-

ként) a rendszer őrei, azt – megfigyelői pozícionkat értelemszerűen áthelyezve a politikaelmélet területére – Nagy Ferő szavaiból tudhatjuk meg: „1980-ban a Fölőspéldány irodalmi csoporttal csináltunk egy fellépést Budapesten. Akkor a hatalomtól olyan visszajelzést kaptam, hogy itt nem lehet Lengyelországot csinálni. Nem értettem. Milyen Lengyelországot? Akkor azzal jöttem, hogy Lengyelországban a munkásosztály és az értelmiség összefogott. Aztán elmagyarázták, hogy nagyon gondoljuk meg, mit csinálunk, mert itt a hatalom nem fogja tűrni ezt az összeállást.” (232. old.)

A *Lélegzet* élő folyóirat alkotói párhelyszerűen szerveződő gyülekezet előtt tartottak felolvasóesteket. Erről a kommunikációs gyakorlatról több perspektívából, váltott lencsével készített felvételeket Havasréti. Először a nyelv- és irodalomfilozófiai megfigyelői pozíciót fölveve, gépére a „szóbeliség” objektívját illeszti: „A szöveg [Ginsberg belgrádi előadása] több megállapítása, gondolati és kép motívuma is alkalmas volt arra, hogy a *Lélegzet* szerkesztői saját törekvéseik párhuzamaként és megerősítéseként üdvözölhessék azokat. Ilyen volt először a hang abszolút jelenvalóságának, spirituális és organikus természetének hangsúlyozása, másodsor a test és a hang egységének, a test médiumként való értelmezésének megfogalmazása.” (258. old.)

Tehát a csoport már névválasztásával is – melynek kiindulópontja az említett szöveg – a szóbeli kultúra marandósága és művészi, spirituális ereje mellett tett hitet. Ám egy újabb lencsével, más szögben – kommunikációelméleti nézőpontból – fényképezve és a kényszerhelyettesítés, barkácsolás jelenségein átszűrve, az események eltérő okozatisága bontakozhat ki: „Az élő folyóiratok példáján is jól megfigyelhető – mint általában a magyar neoavantgárd esetében –, hogy a kényszer, korlátok, hiányok miként hoznak létre egy sajátos kreativitás eredményeként új értékeket, újszerű eredeti kulturális teljesítményeket. Az irodalmi élet egy marginális csoportja a forráshiányra kényszerhelyettesítéssel (papír, sajtó, szerkesztőség helyett élőszó és pódium), a szabadsághiányra a cenzúra megkerülésével válaszol, és

ebből egy új kulturális közeg és műfaj születik.” (266. old.)

A bevezető fejezetben a szerző definiál néhány fontosnak tartott fogalmat, például a sub-, az ellen- és az underground kultúra distinkcióit, valamint ismerteti a belső emigráció létállapotát és a barkácsolás jelentőségét, szubkulturális vonatkozásait. Ez a fejezet inkább az alapos filológiai feltáró munka dokumentációja, amely a kultúrákutatókkal ismerkedő diákok számára a tömör és vázlatos definíciók tárházát jelentheti ugyan, ám az itt elmondottak jobban illeszkednének a szöveg konkrét eseteket tárgyaló részeihez, nem beszélve arról, hogy a hiány és kényszerhelyettesítés kérdéskörével külön fejezet is foglalkozik. Ezt követően a szerző néhány komplex értelmezési kategóriát mutat be – ezeket tekinthetjük az objektívek sorozatának –, s közben sorra veszi a magyar neoavantgárd szcéná általános tulajdonságait. A példákat és igazolásokat – melyekből többet is elbírna a szöveg – az áramlat egészéből válogatja. Majd megismerteti az olvasót az alkotások és a szubkultúra komplex társadalmi környezetével (3. fejezet: *Politikai kulturális és hétköznapi ellenállás*), a szcénával kapcsolatos beszédmódokkal (2. fejezet: *Diskurzusok az avantgárd körül*), a művészeti mező belső szabályszerűségeivel, működési mechanizmusaiival (4. fejezet: *LebensKunstWerk*), az aktorok problémamegoldó válaszkísérleteivel, stratégiáival (5. fejezet: *Helyettesítés, másolás, kreativitás*).

A bemutatott fényképészeti eljárások végigkísérik a szöveget, amely eképp fotók sorozatának, avagy tudományos fotóalbumnak is tekinthető. A neoavantgárd „család” életének dokumentálása a különböző diszciplínák nézőpontjából árnyalt és differenciált ismeretekhez juttathatja a téma iránt *tudományosan* érdeklődő – elkötelezett – olvasót. A tárgy komplexitásánál fogva ez a módszer sok előnyt rejt, hiszen a felfedezésekhez és megállapításokhoz mindig hozzárendel egy-egy érvényességi szintet. (Ami az egyik irányból barkácsolásnak tetszik, egy másiktól felforgatásként értelmezhető.)

Ugyanakkor ebből az invenciózus szerkezetből következik a kötet legnagyobb hibája is: az óvatos és mindent megmutatni, empirikusan feltárni

igyekvő szerző nem tudja elkerülni az ismétléseket, pedig erre a veszélyre már a művet PhD-disszertációként bíráló Szabó Márton is felhívta a figyelmet (<http://e3.hu/pdk/pdf/hun/archivum-biralat-havasreti-2004.pdf>). A könyvet a maga teljességében befogadni kívánó elme számára valóban zavaró ez a mozaikszerű struktúra. Kezdetben az olvasó még elsiklik az ismétlések felett, később azonban egyre gyakrabban érzi, hogy ezekkel a mondatokkal már találkozott (például Victor Turner liminalitás-fogalmáról, 218. és 261. old.), a könyv vége felé pedig – ahogy a megismételhető és ténylegesen újra át is adott információ éreztetése arra, hogy már erős kényszert érez arra, hogy ceruzával kihuzigálja, de legalábbis megjelölje az ominózus részeket. Egy-egy idézet több helyen is szerepel – például a Spions tagjait zsoldosokként aposztrofáló Molnár Gergelyé (196. és 207. old.), vagy Rév Istváné a paraszti ellenszegülésről (75. és 134. old.), leggyakrabban pedig – más-más példa ürügyén kifejtve – néhány gondolati séma (barkácsolás, dialógus, szóbeliség) köszön vissza rendszeresen. A párhuzamok jellegének érzékeltetésére idézem a szerző egyik megállapítását, mely a Fölőspéldány-csoport kapcsán feljebb citált sorokkal mutat hasonlóságokat. A szövegben az „eredet” az „utánezattól” mindössze két oldal választja el. „A szociális montázs esetében egymástól radikálisan eltérő társadalmi háttérű szereplők, illetve velük társítható kulturális formák és műfajok kerülnek egymás mellé, és érintkezésük vagy ütközésük teremt lehetőséget új értelmezések létrehozására. A csövesek szubkultúrája, illetve az avantgárd művészek szubkultúrája közötti kapcsolat jelen esetben a »szakadt« szubkultúra és az értelmiségi elitkultúra találkozásának szcenírozásaként értelmezhető.” (246. old., az „eredeti”: 244. old.)

Sajnos még számtalan hasonló hibát fedezhetünk föl, esetenként egyszerű szóismétlések is előfordulnak, például a 267. oldal utolsó bekezdésében a „nyilvánosság” és az „alternatív szcéna jellegzetes helyszínei” kifejezés. Ráadásul a szerző ugyanitt felsorolja ezeket a tereket – FMK, Örley kör, Bercsényi Klub stb. –, megfedkezve arról, hogy korábban már részletesen

bemutatta a *Lélegzet* hangzó folyóirat összes számát, az alkotókkal és helyszínekkel egyetemben. A felsorolt hibákért azonban nem csupán a saját gondolatait, kutatási eredményeit minél nagyobb terjedelemben megosztani kívánó tudós tehető felelőssé, hanem az olvasó érdekeit képviselni hivatott szerkesztő is.

A könyv redundanciája és aprólékossága – ami abban a törekvésben is megnyilvánul, hogy a szerző minden állítását hivatkozások tucatjaival támassza alá – visszavezethető a szöveg eredeti funkciójára, a doktori értekezésre. A disszertáció bírálóinál szélesebb közönség szempontjából azonban célszerűbb lett volna valamivel olvasmányosabb, átláthatóbb szerkezetű könyvet összeállítani, amely vállalhatta volna a magyar neoavantgárd mozgalmak teljesebb – tudományos és leíró jellegű – bemutatását.

Joggal alakulhat ki bennünk az benyomás, hogy az *Alternatív regiszterek* inkább tematikus tanulmányok sorozata – a szerző is (eset)tanulmányokat emleget bevezetőjében. Az „ön-tanulmánykötet” minden fejezete önmagában is értelmes cikk, ami kétségtelenül hasznos, amennyiben az olvasó csak bizonyos jelenségek, fogalmak vagy művész csoportok iránt érdeklődik. S Havasréti motiválhatta az is, hogy egy ilyen könyvre aztán tanári munkája során is támaszkodhat.

Az alábbiakban röviden ismertetem a Molnár Gergely és a Spions együttes portréját megrajzoló esettanulmányt, melyet a könyv legkidolgozottabb, egyúttal a legérdekesebb részének ítéltém, s melynek főlédzésével – reményeim szerint – kíváncsivá tehetem az olvasót. Bár az első hazai punkbanda mindhárom koncertje a tervezettől elérően alakult, mondhatni botrányba fulladt – ám nem a koncepció, hanem a kihangosítás jóvoltából –, a zenekar mégis jelentős hatást tudott kifejteni mind a magyar popzene, mind a neoavantgárd szcéna alakulására. Molnár Gergely alakján keresztül érthetjük meg igazán a Havasréti által felvázolt kategóriák relevanciáját. Például az ő esetében jelenik meg a legkézzelfoghatóbban a mágia és a mitikus-ezoterikus diskurzus, amelyről Najmányi László is beszámol: „Molnár Gergely, a Spions későbbi énekese már az 1970-

es évek elején is telepatikus képességekkel rendelkezett. Meg tudta például állítani a közelében lévő órákat. A Dohány utcai lakás falán Halász Péter nagyanyjának régi faliorája függött, mindig kicsit ferdén. Empire stílusú, a 19-ik század végén készült ingaóra, üvegajtóval. Többször előfordult, hogy Molnár Gergely, a délutáni próba kezdetére várva leült az óra alatt álló székre. Lábaik elegánsan keresztbe vetette, finom, hosszú ujjait összekulcsolta a térdén. Körbenézett a szobában, alig láthatóan elmosolyodott, aztán megállította, majd újraindította a feje felett tiktakkoló faliorát. Egy ízben Halász Péter észrevette Molnár Gergely trükkjét, és rászólt: »Ember, ne játssz az időmmel!« »Nem én játszom az időddel, az játszik velem« – mondta Molnár Gergely. Nevettek.” (Najmányi László: *Downtown Blues*, www.freewebs.com/wordcitizen13/downtownblues.htm. Bár a linket magam találtam, mégis idézem tartalmát, hogy érzékletesen bemutathassam – és alátámasszam – Havasréti állításait.)

A jelenet továbbá felvillantja Molnár aurájának energiáit és dandyzmusát, mely a személyes életgyakorlatok művészetté formálásának eszköze. Véletlen egybeesés, hogy Havasréti épp a *Lebenskunstwerk* koncepciót taglaló fejezet dandyzmussal foglalkozó alfejezetében mutat be egy meghatározó képet – a kivándorlási határozatot kézben tartó – Halászékről, az avantgárd művészek és a kádári kisember életmódjának óriási különbségeit igazolandó. Ennél az epizódnál mi sem illusztrálhatja szemléletesebben a *Lebenskunstwerk* fogalmát, azaz a művész személyiségének, alkotásainak, szubkulturális miliójának az életvilág egészében testet öltő teljességét: a *színházi* próbára várakozó Molnár a polgári lakás díszletté avanzsáló tárgyai között varázsol, majd előad egy jelenetet Halász Péterrel. Az élet és művészet közti határ elmosásában a Duchamp, Warhol és John Cage által kitaposott ösvényen járt a magyar „új-előőr”.

„Joggal képzőművészetnek tekintem azt a periodikus, konzekvens és jobbra radikális habitusváltoztatást, melyet elsősorban ismeretterjesztő céllal hajtottam végre magamon Budapesten és Párizsban, s ami úgyszólván minden más tevékenységemnél nagyobb ha-

tást váltott ki” (174. old.) – mondja Molnár Gergely, aki a neoavantgárd szcena periferikus költőjéből lett az irányzat központi figurájává, majd mitikus sztárjává. Pályája a balatonboglári kápolnatárlatoktól indult, majd a versek és esszék után érdeklődése fokozatosan a színház (Kassák Stúdió), később a társművészeteket ötvöző multimediális performance (Donauer Video Familie) felé fordult, s végül a Spions keretében teljesedett ki. Jól ismerte a nemzetközi pop-univerzumot, és folyamatosan tájékozódott – igaz, néhány hetes késéssel – az újabb fejleményekről, albumokról. Több esszét, tanulmányt írt a témáról (*Rock utópiák*), főleg a szupersztár-jelenség érdekelt, és az olyan alkotók, mint Lou Reed, Iggy Pop, Patti Smith és különösképpen David Bowie. Az androgün rockstár kaméleontermészete, földöntúli, időn kívüli imázsa – amely Oscar Wilde-hoz közelíti – és koncertjeinek összművészeti jellege nagy hatást gyakorolt Molnárra. Ez az inspiráció Molnár diákkal és zenékkal kiegészített TIT-előadásaiban szublimálódott, melyeket művelődési intézményekben, kollégiumokban és munkásszállókon tartott – kezében pisztollyal, vagy esetleg Bowie-nak maszkírozva, sajátos happeningé formálva az ismeretterjesztést. (Napjainkra a pop-rock zene sokat veszített utópikus energiájából, de azért kétségtelesen léteznek érdekes kezdeményezések, ám – Felkai Gábor kivételével, aki zeneszociológiai szemináriumot szervezett az ELTE-n – senki sem akad a művészvilágban, akinek eszébe jutna, hogy például iskolákban népszerűsítse őket.)

„A sztárban az ige testté lón, a tömegben a test igévé. [...] A sztár metahedrin-álom, posztsexuális bálvány, a kollektív neurózis tetet öltött médiuma. Egyszerre elérhető és elérhetetlen, irányadó és megváltó, aki beteljesül, hogy beteljesítsen: a kétségtelen bizonyosság” (188. old.) – idézi Molnárt Havasréti, majd bemutatja, hogy a gesztusművészet, a body-art, tehát a test mint médium mennyire fontos szerepet játszott a punkzenében, és hogyan hozható összefüggésbe a kísérletező hajlamú neoavantgárral a piercing, a szenvedés, a szexualitás szélsőséges határtapasztalatainak keresz-

tül. Az eredetileg zenei képzettség nélküli Molnár Gergely és Zátyoni Tibor, valamint Hegedűs Péter összeszkábálta/barkácsolta az első magyar art-punk bandát. Havasréti szerint ettől remélték, hogy kitörhetnek a szubkulturális gettóból, és üzenetük húsz embernél szélesebb közönséget is elér. A popkultúrához teremtett stratégiai viszony a legfőbb párhuzam a Spions és a Fölőspéldány-csoport között, amely a Beatrice népes rajongói táborát célozta meg költészetével.

Azon kívül, hogy nem akart beilleszkedni a „támogatható” együttesek sorába, a Spions és Molnár Gergely tevékenysége több szempontból is felforgató hatásúnak tűnhetett a hatalom őrei szemében. Havasréti könyvét olvasva úgy tetszik, a szubverzív potenciál leginkább a totalitarizmus – sajátos módon kifordított – ábrázolásához kapcsolódik. „A SPIONS egy komplex művészeti-ideológiai-politikai modell: egy totalitárius szisztéma örületének modellje.” (175. old.) Havasréti bemutatja a jugoszláv NSK-körhöz tartozó Laibach együttes ars poeticáját – „A politika a népszerű kultúra legmagasabb foka, és mi, akik a korszerű európai popkultúra megteremtői vagyunk, politikusoknak is valljuk magunkat” – és hatását a Spionsra. Molnár szerint a sztár egyúttal vezér, hiszen totális uralommal rendelkezik a rajongók alakatlan tömege felett, tehát kémként, terroristaként, diktátorként mutatkozik be a közönségnek. A banda szövegeiben pedig megjelenik a háború és a vér, továbbá olyan tabutémák, mint a zsidóság – Anna Frank- emlékest –, valamint a megszállás és a diktatúra természete. Havasréti így beszél erről: „A jelenként megénekelte totalitarizmus arra utal, hogy a paternalista rendszer – noha elviselhetőbb, mint a sztálini Oroszország vagy hitleri Németország – sem szabad polgárhoz méltó, sőt az időben és politikai korszakokban történt visszaugrás éppen azt a funkciót szolgálja, hogy viszonylagossá tegye a magyar polgárt körülvevő [...] rendszer élıhetőségét.” (200. old.)

Az *Alternatív regiszterek* szerzője fényképeket készített egy korról s művészeiről, nem pedig filmet, így nem ebből a könyvből fogjuk megtudni, hogyan alakult ezen csopor-

toknak a sorsa. Bár Szőnyei Tamás (*Nyilván-tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül*. Tihany-Rév, Bp., 2005.) alaposan bemutatja a hatalom szempontrendszerét, a Spions kapcsán jó lett volna ebben a kötetben is többet olvasni a művészeknek a hatalom retorzióira – a házkutatásokra, „elbeszélgetésekre” – adott válaszaikról, hiszen ebből jobban megérthettük volna azt, ahogyan egy adott produkció a kulturális ellenállás részévé vált. Továbbá homályban marad az is, hogyan értékelte a társadalom a neoavantgárd törekvéseket és személyeket. Arról képet kaphatunk, hogy a művészetkritikai, illetve kultúrpolitikai diskurzusok résztvevői miként vélekedtek a neoavantgárd szcena sajátosságairól, ám az akaratukon kívül szemtanúkká váló kisemberek, illetve a rajongó hívek attitűdjeiről, benyomásairól és reakcióiról nem tudunk meg semmit. Lehetséges, hogy a hatalom üldöztetése mellett a társadalom kirekesztése is nehezítette az avantgárd értelmiségiek helyzetét, hiszen a „dolgozó nép” nem feltétlenül nézte jó szemmel, ahogy gúny tárgyává teszik az emberarcú, fogyasztói szocializmus mellett azokat is, akik elfogadásával legitimálják. Talán botrányosnak tartották a „viselkedésüket”, s provokatívnak a hallgatólagos kollektív konszenzus felrúgását. György Péter a Balatonboglári Kápolnatárlatok kapcsán (A hely szelleme. *BUKSZ*, 2004. tél) hívta fel a figyelmet arra, hogy Galántai György és „társai” ellen sem az állami, hanem a helyi hatóságok kezdeményezték – talán állampolgári bejelentés alapján – a büntetőeljárást. „Molnár Gergely Kanadába települt át, nevét Gregor Davidowra, majd Spiel!-re változtatta. – jelenleg DJ – Azóta is ott él, s alkot, magyarul se írni, se kommunikálni nem hajlandó senkivel. Kiadhatják egykori munkáit magyarul, nem érdeklí. A múltját mindenestül maga mögött hagyta, Magyarország nem létezik többé számára.” (<http://www.zajlik.hu/main/keres.php?band=Spions&PHPSESSID=701ae53c0bc89c>)

Vajon mi az oka annak, hogy Molnárt ennyire hidegen hagyja az a kulturális közeg, amelynek művészzel, társadalommal foglalkozó tudósai – Havasréttel egyetemben – töreksze-

nek beemelni őt és együttesét a kánonba? Mi történt ezekkel az emblemikus figurákkal külföldön? A „létező szocializmus” után hogyan rendezték be életüket a kapitalista társadalmakban, s miként reagáltak művészként az ottani ellentmondásokra? Miért nem találták helyüket a rendszerváltást követő hazatérésük után sem? Mennyiben tekinthetők ezt az „élhető” országot mostanában elhagyni szándékozó fiatalok, értelmiségiek, művészek előőrseinek? De ezeknek a kérdéseknek már egy másik társadalom- és kultúratudományi elemzés alapvetéseit kellene alkotniuk.

Havasréti József fotóalbumának képei színesek és pontosak, válogassuk hát ki kedvenceinket, differenciáljunk a saját szempontrendszerünk alapján, hogy ily módon árnyalhassuk – alakíthassuk ki – a magyar neoavantgárdról saját víziókat.

PAPP ÁBRIS

Hammer Ferenc: Fekete & fehér gyűjtemény

KARCOLATOK

*Kalligram, Pozsony, 2007. 229 old.,
2500 Ft / 290 Sk*

„Ma a fekete angolul: *black*. Az V–XI. században beszélt óangol nyelven a feketét *sweartne* mondták, noha a *blaec* is feketét jelentett. E szó ősi indoeurópai gyökere a *bhleg* volt, ami azt jelentette, hogy égni, lángolni. Viszont e szóból nemcsak a *blaec* (fekete) származott, hanem az óangol *blac* is, ami éppenséggel azt jelentette: fehér, világos, szintelen.” (46. old.)

Ha valaki eddig azt gondolta, hogy a fekete és a fehér önmagában jelentéssel rendelkező, könnyen definiálható attribútum, most alaposan el kell gondolkoznia. Hammer Ferenc nemrég megjelent könyve, a *Fekete & fehér gyűjtemény* nem szokványos módon világít rá többek között a jelentések relativitására, arra, hogy a fekete-fehér jelölők (színnevek) különféle viszonyrendszerekben – tértől, időtől, kultúrától és gondolkodásmódtól függően

– mennyire eltérő jelentésekkel kapcsolódhatnak össze. Mivel a nyelv és a gondolkodás *alapelölőiről* van szó, az általuk *valamilyen értelemben* jelölt tárgyak, alanyok, tudattartalmak és összefüggések – és nem utolsósorban a magukban hordozott konnotációk, aszociációk – jelentős és talán a végtelenségig bővíthető tárházával állunk szemben. Ugyanakkor, miközben a kötet a két színhez kapcsolódó metaforák, utalások, kultúrtörténeti jegyzetek kivételesen sokszínű forrásanyagával szolgál, a gyűjtemény csaknem teljesen rendezetlen, azaz a bejegyzések egymásutánjának nincs semmilyen áttekinthető rendszere: például időrend, kultúrkör vagy tematika alapján. A szócikkek rendezetlensége nyilvánvalóan szándékos: egyrészt azt sugallja, hogy ilyen összevisszaságban jelennek meg a különböző jelentéstartományok az emberi gondolkodásban, másrészt egy olyan szerzői attitűdöt is jelez, amely az olvasóra ruhazza a rendezés feladatát. Bár egy rövid bevezetőben vagy előszóban a szerző felvillanhatta volna a gyűjtemény néhány lehetséges olvasatát vagy megközelítésmódját (az *Utószó* ezt részben meg is teszi), a kötetben látszólag véletlenszerűen, jelzőpóznaként felbukkanó „önértelmező szócikkek” mégis támpontul szolgálhatnak az olvasó számára. Ezekből a gyűjteményre reflektáló, illetve más szócikkekre oldalszámokkal is hivatkozó jegyzetből kirajzolódik egyrészt a szerző tárgyilagosságra törekvő gondolkodásmódja, másrészt a kötet mélystruktúrája, amely egyfajta értelmezési keret is lehet. Jól illusztrálja ezt a könyv végén található *Hivatkozások jegyzéke*. De statisztikák, táblázatok, sőt még egy diagram is szerepel a könyvben, jelezve, hogy a szerző nem fordít háttal az egzakt tudományos módszertannak. A kötetben „a szócikkek közül 100 (38,02%) tárgyal fekete dolgokat, 49 (18,63%) fehéreket, 113 szócikk (42,96%) szól fehér és fekete dolgokról egyaránt, és 1 szócikkben (0,38%) (*ld. [sic] Kakukktójás*) nyoma sincs fehérnek vagy feketének.” (145. old.)

E két alapelölő több esetben a mindenkori társadalmi-kulturális értékek, pólusok, csoportok, illetve a köztük fennálló ellentétek kifejezésének eszköze. Az antonímia ilyenkor nyilván-

való. Más esetekben viszont a két pólus *egysége* vagy valamilyen fajtájú összetartozása jut érvényre, aminek egyik kézenfekvő képi metaforája a jin-jang szimbóluma. És ismert az is, hogy egyes esetekben – például a gyász jelölőjeként – a két szín kultúrától függően szinte megegyező jelentésű is lehet. Így a könyvet böngésző olvasó felteheti magának a kérdést, létezik-e egyáltalán önmagában véve olyasmi, hogy fekete meg fehér? „Ha más nem, az kiderülhet ebből a gyűjteményből, hogy hiábavaló dolog bölcselkedni a fekete és a fehér legmélyebb jelentéséről. Ezt persze már Boethius tudta, amikor azt mondta, hogy a dolgok természetének megismerésében a színük vajmi keveset segít, hiszen akkoriban a fekete egyszerre szolgálta a racionális ember, a tudat nélküli varjú és az élettelen ében megjelenítését, és éppen így volt egyaránt fehér a hattyú, a márvány, a ló, a csillagok és a villámlás.” (94–95. old.) Lehet-e önálló jelentése az egyik tagnak a másik tag jelentése nélkül? Vagy, kicsit másképpen: lehet-e értelme a kettő fogalmának az egy fogalma nélkül?

A könyvben számos példa található arra, amikor a két attribútum a nyelven keresztül a gondolkodást segítő, elsősorban különféle logikai viszonyok kifejezésére szolgáló nyelvi eszköz. A két „alapszín” gyakran két egymástól elhatárolódó vagy egymással szemben álló pólus (ön)kifejezése, így például a „*fekete* mint színes bőrű emberre utaló főnév első angol említése egy 1625-ből származó dokumentumban található, míg a *fehér* főnév (mint fehér ember) első említése 1671-ből származik. [...] a fehér ember mint leírás, norma, magyarázat és indoklás a gyarmatosításhoz használt nyelvi leleményként született.” (47. old.) A mindenkori éles társadalmi ellentétek, *társadalmi hasítások* mentén a fekete-fehér jelölőpárral való címkézésnek, úgy tűnik, jelentős hagyománya van. Malcolm X, a fekete muzulmánok vezetője számol be önéletrajzában arról, hogy a feketék pozitív önazonosságának erősítésére, illetve a fekete fogalmának a negatív konnotációktól való megtisztítására egy időben rendszeresen használta a „fehér ördögök” kifejezést, és többször felhívta a figyelmet arra is, hogy Jézus bőrszíne nem lehetett fehér. „A