

SIMON BETTINA

Önértelmezés és recepció a neoavantgárd művészetben

Jelen szöveg tárgya az interjú recepcióformáló hatása a neoavantgárd művészetben. A dolgozat tágabb horizontján arra a kérdésre keresem a választ, folytonosság van-e a neoavantgárd experimentális művészete és a kortárs művészet progresszív irányai között.

Kappanyos András írja, hogy az olyan kanonizált művészeket, mint Picasso vagy Apollinaire, történeti és nem esztétikai szempontok alapján soroljuk az avantgárdhoz. „[É]letművük egy sikeres paradigmaváltó törekvésbe illeszkedik, így morfológiai szempontból ma már normatívnak tekinthető” (KAPPANYOS 2008: 13). Azok a kortárs művek pedig, amelyek „radikalizmusukkal” hasonló hatást váltanak ki, mint az avantgárd tette a maga korában, van, hogy nem feltétlenül kapcsolódnak (formai szempontból) a történeti avantgárdhoz – példának a neoavantgárdból említi a fluxust és a bécsi akcionizmust. Felteszi a kérdést, hogy az avantgárd melyik ága tekinthető „történetileg sikeresnek”. Az, amelyik átalakította a művészetbefogadás intézményrendszerét – és így annak része lett –, vagy amelyik megőrizte radikalizmusát és kívül maradt a rendszeren.

Irodalom és képzőművészet párhuzama az avantgárdhoz hasonlóan a neoavantgárd művészetben is gyakori – Kappanyos is egymás mellett említi Picassót és Apollinaire-t. Értelmezéseikben azonban fontos különbség van. A legnagyobb különbség az irodalomtörténet és a művészettörténet között a hatvanas és hetvenes években, hogy az előbbivel szemben az utóbbiban nem alkalmazták azokat a posztstrukturalista elméleteket, amelyek a szerzőközpontúság helyett a mű elsőbbségét képviselték. Több művészettörténész beszél arról, hogy a neoavantgárd

hatására eltűnt a kritika. Köztük Rainer Rochlitz az irodalmi kritikával összehasonlítva állapítja meg a csökkenő tendenciát (ROCHLITZ 2001: 53). A műkritika – Rochlitz megállapítása szerint – a legtöbbször megegyezik azzal, hogy leírja, amit lát, vagy tolmácsolja a művészek véleményét. A művészeti intézményrendszerben bekövetkezett egyik legnagyobb változás a modern művészet után, a kurátor felértékelődése a múzeumokban szintén a kritikus szerepének hiányával magyarázható (VIDOKLE 2011). Hans Belting szerint a kritika eltűnését az a mimetikus viszony okozta, ami a műalkotás és a kommentár között létrejött a kritikát és a művészettörténetet módszertani kihívások elé állító neoavantgárd-konceptuális művészet nyomán (BELTING 2006: 44). A művészettörténet válságának egyik tünete, írja, hogy „ugyanazok az emberek írják a kommentárokat és bizonyos időeltéréssel a történeti szövegeket is, és mindenközben felhasználják saját kommentárjaikat, sőt – egyszerűsítve – saját emlékeiket emelik a művészettörténeti anyag rangjára” (BELTING 2006: 48).

A neoavantgárd recepciójában a művek keletkezésekor előállt az a gyakorlat, hogy a művészettörténészek megismétlik azt, amit a művészek mondanak el saját alkotásaikról. Ennek a gyakorlatnak az általánosság válását és rögzülését elősegítette, hogy a kritikusok, művészettörténészek az események résztvevői voltak és személyes kapcsolatot ápoltak a művészekkel. Amikor a neoavantgárd művészetről beszélnek, akkor azt ismétlik meg, amit a művészek mondanak el az alkotásukról – vagy interjúban, vagy személyesen, informális úton. Összefoglalva megállapíthatjuk, hogy a neoavantgárd művész hiteles elbeszélőként vesz részt a kanonizációban, és művei értelmezése tanúvallomásokként rögzülnek. Erdély Miklós a *Marly tézisek*ben írja, „[a] műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgai eltűnnek.; A műalkotás úgy beszél a világ dolgairól, hogy a világ dolgairól való beszéd eltűnik” (ERDÉLY 1991: 128). Ezek a sorok felidézik Gadamer művészet és valóság viszonyáról szóló gondolatait. Az igazi művészet nem megismétli a valóság jelenségeit, hanem olyan dolgokat tesz láthatóvá a világból, melyeket másképpen nem vennénk észre, ugyanakkor „a művészet nemcsak feltár, felfed valamit, hanem egyúttal el is rejt” – foglalja össze Görföl Balázs a Gadamer

művészet- és költészetfelfogásáról szóló disszertációjában (GÖRFÖL 2016: 45). Gadamer nem pusztán a művészetről, hanem azzal szorosan összefonódva a műértelmezésről, a műalkotások befogadásának helyes módjáról is ír. Kifejeződik ebben a mű és a kommentár közti rivalizáló viszony szerepének figyelembevétele – mely rivalizálás, a konceptuális művészetben valósult meg a legsikeresebben. Bírálja, amikor a művészetben csupán a formai elemekre korlátozódik az értelmező figyelme, és „a műalkotást bezárja a csak műalkotásokról tudó, a művészet referencialitását, valóságvonatkozását zárójelbe tevő önálló esztétikum igencsak tágassá bővített birodalmába”. Hibának tartja, ha „a művész a mű elé tolakszik”, ha a művet az alkotó személye miatt tekinti vizsgálatra érdemesnek a befogadó: „Gadamernél a valódi irodalmi műnek egyenesen feltétele, hogy megszabaduljon azoktól a vonatkozásoktól, amelyek alkotójához kötik” (GÖRFÖL 2016: 44).

A „művész mű elé tolakodásának” iskolapéldája, ami a hatvanas-, hetvenes években és azt követően a neoavantgárd művészetben történt. Görfföl Balázs is említi a konceptuális művészetet, amikor azon gondolkodik, vajon milyen művészeti formák felelnének meg a gadameri művészi mi-mézis elvének. Gadamer szerint a művészetnek úgy kell megjelenítenie a valóságot, hogy az nem egyszerűen másolja, hanem láthatóvá teszi a másképp nem felismerhető összefüggésrendszerét, igazságát: „A jelentős művészet lehet képes arra, hogy a lényeg megismerésével szolgáljon, hogy új, egyedülálló és helyettesíthetetlen módon tárja fel azt, ami van” (GÖRFÖL 2016: 66–67). Görfföl szerint a konceptuális vagy metaleptikus műalkotások nem felelnek meg ennek a követelménynek, ahogyan számos más kanonikus művészeti forma sem, például a szórakoztató művészet vagy a fantasztikus irodalom (GÖRFÖL 2016: 67). A felsorolásból is láthatjuk, hogy nem törekszik pontosabban alátámasztani megállapítását. Nem egyértelmű például, a három említett kategória milyen szempont alapján fedi le a művészeti irányzatokat. Nem indokolja meg a megállapítását sem, így sajnos nem tudjuk meg, miért nem felel meg a gadameri elvárásoknak a konceptuális művészet.¹ Azok a művészettel és művészetbefogadással kapcsolatos problémák, amelyekről Gadamer beszél, ugyanakkor nagyon ismerősek a konceptuális művészet tárgykö-

réből, melynek a művészetértelmezés kisajátítása a fő célkitűzései között szerepel. Továbbá Gadamer művészetéről szóló – Görfől számára is forrást jelentő – írásait olvasva éppen a konceptuális-neoavangárd művészet elevenedik meg. Egyik szövegében például megkülönbözteti a valódi és a leképező képeket („[e]gy katalógusban lévő illusztráció kétségtelenül még nem kép”) (GADAMER 1994a: 162). Ez a megállapítása arról tanúskodik, hogy számol a korszak képzőművészet(-elmélet)i kérdéseivel.

De koncentráljunk a dolgozat központi témájára, és nézzük meg, hogyan vonatkoznak a neoavangárd recepciójára Gadamer műértelmezéséről szóló írásai. A műértelmezést – legyen az irodalmi szöveg vagy más művészi alkotás – a beszélgetéshez hasonlítja, ahol a mű és az értelmező között szembenállást kell megvalósítani: „nem arról van szó, hogy a néző vagy szemlélő mint valami semleges fél mintegy »rögzít« egy tárgyat” (GADAMER 1994a: 166–167). A fentebb említett „mű elé tolkodás” fejt ki egy másik helyen: „egy irodalmi szöveg visszavezetése szerzőjének véleménynyilvánítására nem rombolja-e szét egyáltalán az irodalom művészi értelmét” (GADAMER 1994b: 126). Ez a két szempont – az ismétlés Gadamer szerint hibás megnyilvánulásaiként –, a szerzői önértelmezés átvétele és a mű kiegészítés nélküli tolmácsolása, tűnik fel a neoavangárd kanonizációjára vonatkozó kritikákban is – korábban Beltingnél és Rochlitz-nél láthattuk. A következőkben néhány példát mutatok be a magyar neoavangárd művészetre vonatkozóan.

A neoavangárd művészet recepciójáról szóló bírálatok olyan művészet-történeti szempontból kanonikus eseményekhez kapcsolódnak, mint az 1991-ben a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett *Hatvanas évek* kiállítás és katalógus, vagy az első magyarországi happeningről, *Az ebéd*-ről szóló kiállítás és monográfia (mely véletlenül szintén 1991-ben jelent meg), továbbá a legközpontibb művészekre és művészettörténészek (Németh Lajos, Erdély Miklós, Szentjóbó Tamás) munkásságára irányul. A konkrét művészeti események kritikája mellett egy általános érvényű bírálat is megfogalmazódik a korszakról. Beke László a művészeti kritikát „manipulatívként” jellemzi (BEKE 1991: 72), és a posztstrukturalista elméletek szempontjait hiányolja a művészettörténeti feldolgozásokból. „1970 körül az új strukturalista-szemiotikai kutatási módszerek ugyanarra

a célpontra irányultak, mint a neoavantgardisták és a konceptualisták önvizsgáló törekvései: magára a művészetre és a műalkotásra” (BEKE 2007: 594).

Forgács Éva az 1991-ben Székesfehérváron Beke László által rendezett nagyszabású Erdély Miklós-kiállításról és kötetéről, valamint annak recepciójáról ír két évvel később. Írásának apropóját az adta, hogy hiányolta az életműkiállítással és a katalógussal „érdemben foglalkozó kritikát”, melyek a művekkel foglalkoztak volna (lásd FORGÁCS 1993). A legtöbb heti-lap és folyóirat interjúkat közölt, és ebben Forgács ugyan felismeri, hogy ez a „kulturális termelés szerkezetéből” következik, ám ezzel együtt nem tudta nem szakmai szempontból értelmezni ezt a hiányt. „A hetvenes évek közepére az a példa nélkül álló, különös helyzet állt elő, hogy *megszűnt, elolvadt a képzőművészeti kritika*” (FORGÁCS 1993: 38). Pernecky meghalt 1970-ben, a többiek pedig (Körner Éva, Beke László, Frank János, Szabadi Judit és Sinkovits Péter) „átálltak” a „művészekhez”. Erdélynek nem volt „vitapartnere”, írja Forgács – és eszünkbe jut a megfogalmazásról Gadamer. Forgács idézi az egyik interjút, amiben a kérdező „a kevés értelmes kérdések egyikét” teszi fel Bekének: „Most rekonstrukció zajlik itt, vagy ez a mítoszteremtés csapdája?” Beke a következőt válaszolta: „A mítoszteremtés [...] elkerülhetetlen; Erdély Miklósnak mint művésznek rengeteg olyan apró életmegnyilvánulása volt, amely valóban műalkotásszámba megy. [...] Ezek a különféle anekdotikus mozzanatok valahogy szerves hálózatot alkotnak körülötte, és fontosak. Így alakulnak a mítoszok.” Forgács Éva kommentárja az idézet után: „Hozzátehetjük: így alakulnak, ha így alakítják őket” (FORGÁCS 1993: 36).

Havasréti József – aki a következő évtizedre vonatkozóan megállapítja, hogy „a művészeti kritika még az irodalmi kritika lehetőségeihez képest is beszűkült és eltorzult kulturális térben működött” (HAVASRÉTI 2009a: 62) – egy ugyancsak kanonikus kötet kapcsán idézi a szerkesztők sorait: „Elsődleges célunk nem a Bogláron készült műalkotások, kiállítások és művészeti akciók művészettörténeti elemzése, hanem az eddig feltárt források publikálása és az események történeti/kultúrpolitikai kontextusba helyezése volt” (HAVASRÉTI 2009b: 77). Ezzel szemben Havasréti következtetéseket olvas ki a kötetből, amelyek fontos eszköze, hogy

megkülönböztetik a kápolnatárlatok eltérő értelmezéseit a *Résztevők visszaemlékezései* (szerk. Sasvári Edit) fejezet interjúi alapján. Ebben láthatjuk, hogy Havasréti elvégzi az interpretációt, amit a résztvevők az események tanúiként nem tehetnek meg.

A *Hatvanas évek* kiállítás erős szakmai bírálatot kapott (a műtárgylista összeállítói és a kiállítás rendezői – akkor még nem élő, mai terminussal, kurátorai – Beke László, Dévényi István, Horváth György voltak). A legerősebb kritikai megjegyzés az ideologikusságtól való mentesség lehetőségének kihagyása volt. Forgács Éva írja, hogy továbbra sem alakult ki az a fajta beszédmód, ami az irodalomról szóló szövegekben jelen van, és szükséges volna a képzőművészetről szóló írásokban is (lásd FORGÁCS 1991). Ezt a jelenséget ismeri fel Kulcsár Szabó Ernő, amikor recenziót ír Hegyi Lóránd 1986-ban megjelent, *Avantgarde és transzavantgarde (A modern művészet korszakai)* című könyvéről (lásd KULCSÁR SZABÓ 1994). A könyv szintén egy elmulasztott lehetőségnek bizonyult arra, hogy „a többnyire avítta-ssan esszéizáló, leíró elemzésekben megrekedt és elméletileg legalább félszázados fáziskéséssel küszködő magyar képzőművészet-kritika végre meghaladja önmagát”, nem lett „művészet-érdekű közlendője arról a modernségről, melynek esztétikai megítélése dolgában nálunk évtizedekig ideológiai pozícióké volt a döntő szó” (KULCSÁR SZABÓ 1994: 220). Hegyi Lóránd „foglya maradt” az alkotóközpontú hagyománynak (KULCSÁR SZABÓ 1994: 227). Szintén Kulcsár Szabó Ernő a *Hatvanas évek* kiállításról és katalógusról írt recenziójában írja, hogy az irodalomkritikához képest a művészetkritika a neoavantgárd után nem tud érdemben megszólalni. György Péter szerint lehetett volna egy olyan kiállítási stratégia, mód is, amiből „a mai néző számára is kiderült volna, hogy *miért* is volt mindez avantgárd, miféle utat kellett törni, miért is kellett élen járni, miért is volt mindez harc, kikkel szemben, miféle eszmények ellenében”. Akkor lett volna látható és érthető a hatvanas évek művészete, ha azt állítják ki, amiket a Nemzeti Galéria akkoriban gyűjtött, a nyolcvanas évek gyűjteményével együtt. „S ez bizony nem politikai, hanem művészettörténeti szembesítés, tetemrehívás lehetett volna” (GYÖRGY 1991: 796). Valóban, így a neoavantgárd művészet művészetté válásának, az alkotómunka megmutatása valósult volna meg.

Szentjóby Tamás egy interjúban (lásd KRUSOVSZKY–SZABÓ–URFI 2008) bírálja Müllner András *Az első happening. A magyarországi neoavangárd akcionizmus vázlatos története* című tanulmányát. Szentjóby azt írja, hogy Müllner „kitör a tények világából”; „összemontírozza a »kronológiáktól terhelt« (Müllner) művészettörténetben egymáshoz nem tartozó időket, tereket és eseményeket”. Hivatásos művészettörténet-hamisítónak, rágalmozónak nevezi, és hamis tanúskodással vádolja. Müllner tanulmányában amellet érvel, hogy a Szentjóby Tamás és két alkotótársával, Altorjay Gáborral és Jankovics Miklóssal közösen bemutatott, *Az ebéd* című happeningükre hatott Erdély Miklós nem sokkal korábban megjelent *Montázs-éhség* című írása, valamint az *Őrizetlen pénz az utcán* őshappening 1956-ból. Szentjóby mindkét felvetést elutasítja az interjúban. Ebben a vitában felidéződnek a szerző „mű elé tolakodásának” motívumai, melyekről Gadamernél olvastunk.

Hegyí Dóra és László Zsuzsa közös kutatása (*A kiállítások láthatatlan története*) arra a kérdésre kereste a választ, miért és hogyan válnak kanonikussá bizonyos neoavangárd események. Megállapítják, hogy a kanonizáció a résztvevők, a szemtanúk beszámolóira épül, mert nekik „tulajdonítanak kellő kompetenciát az underground akciók és kiállítások feldolgozásához, ami ilyenformán nehezen válhat alkalmassá tudományos értékelésre és nemzetközi összehasonlításokra” (HEGYI–LÁSZLÓ 2009: 50). 2004-ben jelent meg az irodalom- és művészettörténetek felőli, interdiszciplináris megközelítésből a *Néma? Tanulmányok a magyar neoavangárd köréből* című tanulmánykötet (szerk. Deréky Pál – Müllner András, Ráció Kiadó). A kötet szerkesztőinek célkitűzése volt, hogy összefoglalják a neoavangárd rendszerváltás óta eltelt időszakban született olvasatait, amelyek fontos közös jellemzője, hogy a korábbi „neoavangárd kikérdezésével” szemben jöttek létre. Bár az előszóban az áll, az akkori kultúrpolitikai környezetre vonatkozik, a „kikérdezés” jelentéstartománya úgy is olvasható, mint ami szakít a korábbi feldolgozás módszereivel, szempontjaival, amelyeknek fő eszköze a művész résztvevőként való faggatása, kihallgatása. A címben megjelenő „néma” ebben az esetben az értelmezők által elhallgattatott fél, aki helyett a tanulmány szerzői szólalnak meg. Ebben a tanulmánykötetben helyet kapott Müllner András fentebb említett tanulmánya is.

Legutóbb Horányi Attila foglalta össze a tárgyalt problémákat a neoavantgárd művészet recepciója kapcsán két tanulmánykötet megjelenése apropójából (*Globalising East European Art Histories. Past and Present*, eds. Hock Beáta – Allas Anu, Routledge, New York – London, 2018; *A kettős beszéden innen és túl, Művészet Magyarországon 1956–1980*, szerk. Sasvári – Hornyik Sándor – Turai Hedvig, Vince Kiadó, Budapest, 2018). Egyik kötetnek sem volt kritikai fogadtatása, és a kötetek szerzői „nem törekedtek arra, hogy a neoavantgárd magyar művészetének – vagy a magyar neoavantgárd művészettörténetének – saját problematikájából kiindulva, és a saját kérdéseikkel foglalkozzanak” (HORÁNYI 2019: 196). Az utóbbi magyarázza az előbbi.

Légüres térben jelennek meg a neoavantgárd művészettörténeti feldolgozásai, írja Horányi Attila. Szavaiban Forgács Éva csalódottsága visszhangzik két évtizeddel korábbról. A neoavantgárd korszak vizsgálatában Dánél Mónika alapvető módszertani hibának tartja a történeti avantgárdal való folytonosság keresését.² Dánél szerint az 1910-es és 1920-as évek művészetével nem a művek poétikai rokonsága a párhuzam alapja, hanem a társadalmi és kultúrpolitikai környezet. Sz. Molnár Szilvia bíráló kritikát fogalmaz meg a JAK-füzetek sorozat második köteteként megjelent, fontos neoavantgárd irodalmi antológiáról,³ amely a nyolcvanas évek experimentális líráját összegzi: „több műalkotás tetszeleg avantgárd pózban, mint ahány ténylegesen az avantgárd hagyományból szólna” (SZ. MOLNÁR 2004: 69). Ebben a véleményben érvényesül a műalkotással szembeni értelmezői távolságtartás, a vitapozíció, és egy szersmind felkínálja a lehetőséget arra is, hogy a kortárs művészetben is megkülönböztessük a pusztán formai utánczást a valódi avantgárd gesztusoktól. Ezzel visszaérkeztünk a dolgozat elején Kappanyos Andrástól idézett kérdéshez, amelyben arra keresi a választ, hol keressük az avantgárd örökségét és hogyan értékeljük a kortárs művészet progresszív tendenciáit. A kérdés aktuális, mert nemcsak a kortárs művészetben figyelhető meg a neoavantgárdal való rokonság keresése,⁴ hanem számos ponton találunk hasonlóságot a művészetértelmezésben is, melyet a szerzői önértelmezés és az interjú előtérbe helyezése határoz meg.

IRODALOM

- BEKE László 1991. *Beszélgetés Németh Lajossal. Kérdező: Beke László. (1990. október 18.)* In BEKE László – NAGY Ildikó – DÉVÉNYI István – HORVÁTH György (szerk.): *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában (1991. március 14 – június 30.)* Képzőművészeti Kiadó – Magyar Nemzeti Galéria – Ludwig Múzeum, Budapest, 67–73.
- BEKE László 2007. Németh Lajos (1929–1991). Kortárs/modern művészet és művészettörténet. In MARKÓJA Csilla – BARDOLY István (szerk.): „Emberek és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. Harmadik kötet. *Enigma*, 14. évf. 49. sz., 593–604., 594.
- BELTING, Hans 2006 [2002]: A művészeti kommentár mint a művészettörténet problémája. In BELTING, Hans: *A művészettörténet vége*. Atlantisz, Budapest, 43–48.
- ERDÉLY Miklós 1991. Marly tézisek. In ERDÉLY Miklós: *Művészeti írások. Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.* (szerk. Peternák Miklós). Képzőművészeti, Budapest, 125–128.
- FORGÁCS Éva 1991. Mától kezdve így volt? Hatvanas Évek. (A Magyar Nemzeti Galériában rendezett kiállítás katalógusáról). *BUKSZ*, 3. évf. 2. sz., 156–160.
- FORGÁCS Éva 1993. Egy mítosz természetrajza. *2000*, október, 36–40.
- GADAMER, Hans-Georg 1994a [1979]. Épületek és képek olvasása. In GADAMER, Hans-Georg: *A szép aktualitása* (ford. Loboczy János). T-Twins, Budapest, 157–168.
- GADAMER, Hans-Georg 1994b [1971]. A szó igazságáról. In GADAMER, Hans-Georg: *A szép aktualitása* (ford. Loboczy János). T-Twins, Budapest, 111–141.
- GÖRFÖL Balázs 2016. *Hans-Georg Gadamer művészet- és költészetfelfogása*. Balassi, Budapest.
- GYÖRGY Péter 1991. Mostantól fogva ez lesz a múlt. Hatvanas évek. *Holmi*, 3. évf. 6. sz., 789–800.
- HAVASRÉTI József 2009a. Az Aktuális levél esztétikája és (mediális) archeológiája. In HAVASRÉTI József: *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*. Gondolat – Artpool – PTE Kommunikáció- és Média-tudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 43–74.
- HAVASRÉTI József 2009b. Széteső dichotómiák. Klaniczay Júlia – Sasvári Edit Törvénytelen avantgárd című könyvéről. In HAVASRÉTI József: *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*. Gondolat – Artpool – PTE Kommunikáció- és Média-tudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 77–95.
- HEGYI Dóra – LÁSZLÓ Zsuzsa 2009. A kiállítások láthatatlan története. Párhuzamos kronológiák. *Korunk*, szeptember, 48–57.
- HORÁNYI Attila 2019. Művészet, történet, Kelet-Európából. *BUKSZ*, 31. évf. 3–4. sz., 189–205.
- KAPPANYOS András 2008. *Tánc az élen. Ötletek az avantgárról*. Balassi Kiadó, Budapest.
- KRUSOVSKY Dénés – SZABÓ Marcell – URFI Péter 2008. Közegésztelen töredékek (le-
vélinterjú St. Auby Tamással). *Puskin utca*, 4. szám, 18–24.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő 1994 [1989]. A modellalkotás nehézségei. Hegyi Lóránd: Avantgarde és transzavantgarde. In KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*. Balassi, 220–227.
- ROCHLITZ, Rainer 2001 [1994]. Művészet, intézmény és az esztétikai követelmények (ford. Varga Róbert). In HÁZAS Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- SZ. MOLNÁR Szilvia 2004. A neoavantgárd poétikájáról. *Iskolakultúra*, 14. évf. 4. sz., 61–70.

VIDOKLE, Anton 2011 [2010]. Művészet művészek nélkül? (ford. Szacsva y Pál). *exindex.hu*, márc. 31. <https://exindex.hu/nem-tema/muveszet-muveszek-nelkul/> (2023. 06. 16.)

JEGYZETEK

¹ Görföl Balázs az előszóban rögzíti, hogy nem tartja fontosnak az általa elemzett Gadamer-szövegek keletkezési idejét, mert nincs nagy különbség az időben egymástól legtávolabbi írások szemlélete között. Úgy tűnik, ez is akadály a annak, hogy a konceptuális művészetről megfogalmazott véleményét kifejtse, hiszen az egyúttal Gadamer a téma szempontjából lényeges írásainak keletkezési idejével való számot vetést is jelentené. 1977-ben jelent meg (magyarul 1994-ben) a rövidebb művészetfilozófiai írásait összegyűjtő, *A szép aktualitása* kötet, melyre Görföl is gyakran hivatkozik. A könyv hivatkozási rendszere szintén tükrözi a keletkezési idő figyelmen kívül hagyását. Gadamer magyarul megjelent írásainál nincs feltüntetve az (évtizedekkel korábbi) eredeti megjelenés ideje, a német nyelven megjelent írásoknál pedig azért nem szerepel az eredeti megjelenés ideje, mert Görföl az 1993-ban megjelent gyűjteményes kötetet használja forrásul. Nemcsak Görföl érvelése tekinthető hiányosnak, hanem a forráshasználat követhetősége is.

² Sz. Molnár Szilvia említi itt: A neoavantgárd poétikájáról. *Iskolakultúra*, 2004/4. 61–70. Az idézett mű: DÁNÉL Mónika 2002. A közötteiség alakzatai a magyar neoavantgárd irodalomban. In BENGI László – SZ. MOLNÁR Szilvia (szerk.): *Kánon és olvasás. Kultúra és közvetítés II.* FISZ, Budapest, 73–117.

³ KULCSÁR-SZABÓ Ernő – ZALÁN Tibor (szerk.) 1983. *Ver[s]ziók – Formák és kísérletek a legújabb magyar lírában.* Magvető–JAK, Budapest.

⁴ Az avantgárd formai követéséről írtam bővebben Áfra János és Szegedi-Varga Zsuzsanna kötete (*Termékeny félreértések. Új Alföld Könyvek*, Debrecen, 2020) kapcsán: Az avantgárd gesztusok ismétléséről. *Szifonline*, 2021. 05. 24. <https://www.szifonline.hu/kritika-essze/2552-az-avantgard-gesztusok-ismetleserol-2021-05-24> (2023. 06. 19.); valamint Pál-Sándor Attila verseskötete kapcsán (*Balladáskönyv*. Magvető, 2020): Lemondani a balladáról. *Alföld*, 2020/12, 103–106. A szerzői önértelmezésről Fenyvesi Orsolya és Peer Krisztián költészete kapcsán bővebben itt írok: Lemaradni Fenyvesi Orsolya állatmintás falvédőjéről. *dunszt.sk*, 2019. szept. 10. <https://dunszt.sk/2019/09/10/lemaradni-fenyvesi-orsolya-allatmintas-falvedojerol/> (2023. 06. 19.)