

SZ. MOLNÁR SZILVIA

Gondolatok a Bujdosó-életmű recepciótörténetéről

*Az avantgárd író, költő is művész,
s ugyanúgy hozott anyagból dolgozik,
mint bárki más.
Bujdosó Alpár*

Bujdosó Alpár életművének helyét nehéz meghatározni a magyar irodalom történetében, és ez a nehézség nem abból adódik, hogy széttartó lenne az életmű, vagy ellentmondásos lenne a kortárs irodalmi-művészeti hagyományokhoz való viszonya, hanem abból, hogy az irodalomtörténet-írás története maga is különféle irodalomértési tradíciók mentén alakul. Az 1970/80-as évek irodalomkritikája és az abból született irodalomtörténeti értelmezések Bujdosó műveit – a Magyar Műhely másik két szerkesztőjének alkotásaival mindig együtt – rendre az avantgárd művekhez hasonlította, és neoavantgárdnak (pontosabban akkor még „új avantgarde-nak”) keresztelte¹; az 1990-es évekből visszatekintő újabb irodalomtörténet-írás és irodalomkritika azonban a posztmodern próza- és lírafordulat horizontjából ítélte meg irodalmukat, és látott folytonosságot benne úgy a történeti avantgárddal, mint a későmodernséggel.² Ugyanakkor mindkét iskolától eltérő az az irodalomszemlélet, amellyel a Magyar Műhely szerkesztői a magyar irodalom történetét – és benne saját helyüket – látják.

Az 1982-es, Marly-le-Roiban megrendezett, Magyar Műhely találkozó központi témája „A magyar irodalom helyzete” volt. A három szerkesztő előadása, valamint Derék Pál és Szajbély Mihály tudósítása az előadásokat követő vitáról a Magyar Műhely 69. számában olvashatók.

Az irodalomtörténetről, mint a magyar irodalom önszemléletének tükréről című felszólalásában Bujdosó a korszakban érvényes magyar irodalomtörténet-írást többek között azért marasztalta el (elsősorban Horváth János és Lukács György műveit érintve, de gyanúba került még Szerb Antal és Babits Mihály irodalomtörténeti munkája is), mert valóságstükrözést kér számon olyan műveken is, amelyek megalkotottságukban igen messze állnak az irodalom valóságot tükröző felfogásától, szerzőjük ezért kiszorult a magyar irodalom hivatalos kánonjából: így például Kassák és a MA köre, Márai Sándor, Szentkuthy Miklós, József Attila, az Újhold köre stb. „Nem kedvtelésből vagy polgárpukkasztásból soroltam fel ezeket a neveket,

1 Vö. „A Magyar Műhely jelenlegi szerkesztő triásza – Nagy Pál, Papp Tibor, Bujdosó Alpár – az új avantgarde vizuális szöveg-irodalmának eltökélt híve, elméletírója és kísérletezője.”

BÉLÁDI Miklós – POMOGÁTS Béla – RÓNAY László, *A nyugati magyar irodalom 1945 után*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1986, 267. Többé-kevésbé ugyanez áll *A magyar irodalom története 1945–1975* IV. kötetében is, hiszen a szerkesztők között ott találjuk Béládi Miklóst is.

2 Vö. *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. DERÉKY Pál, MÜLLNER András, RÁCIÓ Kiadó, Budapest, 1994. Elsősorban Derék Pál, Kékesi Zoltán, Bányai János és Sz. Molnár Szilvia elemzéseire gondolok.

3 Bujdosó, Magyar Műhely 69., 37.

4 KÉKESI Zoltán, *Médiumok keveredése. Nagy Pál műveiről, Ráció* Kiadó, Budapest, 2003, 7.

5 „Korszaka Magyarországon a hatvanas évek elejétől-közepétől nagyjából 1986-ig tartott. Nincs, illetve ma még nem jelölhető ki világos korszakhatára, elején-végén (1965–1985) is átfedések vannak. 1986-ot pusztán azért tekinti a kutatók többsége korszakhatárnak, mert ebben az évben halt meg Erdély Miklós, és ebben az évben jelent meg Nádás Emlékiratok könyve és Esterházy Bevezetés a szépirodalomba című nagy montázs.” DERÉKY Pál, *A magyar neoavantgárd irodalom. Jelentéstelenítés, szabadság, levegő (lélegzet) = Né/ma?*, 12.

hanem azért, mert Kassákkal, Szentkuthyval, József Attilával, Weöres Sándorral az élen mi ezt a vonulatot tartjuk a magyar irodalom fő vonulatának. Ebben a műhelyben művészet »készült« a szó legszorosabb, legeurópaibb értelmében, minden külső, a művésztől idegen meggondolás nélkül.”³ A fenti sorokból világosan kiderül, hogy Bujdosó a Magyar Műhely szerkesztőinek irodalmát és művészetét nem kizárólag Kassák és a történeti avantgárd hagyományában látja, hanem abban a magyar irodalmi és művészeti tradícióban, amely együtt alakult az európai modernséggel – ez a közös európai tradíció pedig a MA folyóiratszámaiban már a húszas években megmutatkozott. A történeti avantgárd hazai alkotásai szinkronba hozták a magyar irodalmat és művészetet az európaival, ha csak rövid időre is. Ha a Bujdosó által felsorolt neveket a ma érvényes irodalomtörténeti kontextusban nézzük, akkor azt találjuk, hogy a szerkesztők sokkal inkább kötődnek késő modern irodalmi tradíciókhoz, semmint az avantgárdhoz. A kötetek olvasásakor is arra jutottam, hogy a Bujdosó-életmű értelmezhetősége többször utalja vissza olvasóját késő modern beszédmódokhoz, semmint előre, a posztmodern jelentéskioltság játéka irányába. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy a mai irodalomtörténeti horizontban a neoavantgárd megítélése sokkal szélesebb kontextusban történik, mint ahogyan történt az 1960/70/80-as években. Az 1983-as regényvitára hivatkozva Kékesi arról ír, hogy akkoriban a neoavantgárd és a posztmodern fogalmak még szinonimaként szerepeltek a nyelvhasználatban, néhány év múlva viszont már „ellentétes, szembehelyezhető irányzatokként, történeti változatokként, korszakokként (?) emlegették őket”.⁴ A mai napig tisztázatlan a neoavantgárd korszakként való értelmezhetőségének kérdése, s bár Deréky meglehetősen világosan látja a korszakként kijelölhető határait⁵, egyre többen bizonytalanodnak el ebben a kérdésben. Valószínűleg még mindig nincs elég rálátásunk a 20. század utolsó harmadára, nincs eléggé távol ahhoz, hogy visszanézve kirajzolódhassanak a határvonalak a lehetséges korszakok között. Az írói életművek és az irodalmi-művészeti irányzatok poétikájáról sorra születő munkák mindenesetre afelé mutatnak, hogy a korszak feldolgozására igény van az irodalomtörténet-írásban, és igény van a korszakokként értelmezhető egységek leválasztására is. Amíg azonban ez nem történik meg, addig vajmi keveset lehet elmondani arról is, hogy hol a helye a Magyar Műhely szerkesztőinek az irodalomtörténeti korszakok között – a legtöbb, amit erről a helyről el lehet mondani, az a poétikai hagyományok általi meghatározottság.

A Marly-i vitára visszatérve azt érdemes közelebbről megvizsgálni, hol húzódtak a törésvonalak a hazai és a Magyar Műhely által képviselt irodalomszemlélet között. A feltűnő visszhangtalanság ellenére a hazai irodalomkritika folyamatosan figyelemmel kísérte a Magyar Műhely tevékenységét Párizsban, ahogyan a Hadersdorfban és Marly-le-Roiban felváltva megrendezett találkozókat, a folyóiratokat és a könyveket is. Pomogáts Béla és Béládi Miklós (az MTA Irodalomtudományi Intézetének munkatársai) rendszeresen részt

vettek a találkozókön, kettejük tollából születtek a hivatalos hazai kritikák és tanulmányok a Magyar Műhely szerkesztőinek munkáiról.

A magyar irodalom helyzetéről szóló vitában szembevetendő az az egyet nem értés, amely a neo-avantgárd megítélésekor a hazai és a külföldi irodalomértés között mutatkozott. Derély és Szajbély a következőképpen tudósítanak erről: „A Műhely hagyományos nyitását [ti. az előadásokat] a magyarországi irodalomtörténészek válasza követi. Leszögezik, hogy a Műhely gondolatmenetét nem tudományos érvekkel cáfolandó értekezésnek, hanem avantgarde kiáltványnak tekintik, s ennek megfelelően reagálnak rá.”⁶ Az a gesztus, amellyel az előadásokat az irodalomtörténészek avantgárd kiáltványnak titulálták, jól mutatja a hazai irodalomkritika előfeltevéését, mely szerint csak olyan műveknek lehet sikere Magyarországon, amelyek „nem kísérleteznek ezoterikus formai játékokkal, hanem a nemzet tapasztalatait, felismeréseit fejezik ki”⁷. Ebből arra lehet következtetni, hogy véleményük szerint az avantgárd irodalomnak esélye sem lehet értő közönség megnyerésére. A szerkesztők viszont azt vetik a szemükre, hogy a visszhangtalanság oka éppen a hazai irodalomtörténet és -kritika érdektelensége a Magyar Műhely tevékenysége iránt. Az egyet nem értés valójában abból az irodalomszemléleti konszenzushiányból fakad, hogy amíg a Magyar Műhely szerkesztői a valóság közvetítését a közvetítő anyag egyidejű formálódásának bemutatásával tartják egyedül lehetségesnek, addig a hazai irodalomtörténészek ebben a művészet szemléletben csupán a tartalom ellenében ható formai „huncutkodást” látják: „Aki formát akar bontani, bontson, ezt senki nem tiltja. Csak azután ne keseregjen azon, hogy nincs sikere, hogy senkit sem érdekel az, amit csinál, s főleg nem okolja sikertelenségéért a magyarországi irodalomtörténet-írást, irodalmi kritikát, irodalompolitikát.”⁸ A megjegyzés egyfajta büntetesként vetíti előre a kritikai visszhangtalanságot az elvárásoknak ellene ható irodalom műveléséért, ami azt is implikálja, hogy egy irodalmi mű sikeressége Magyarországon a politikai rendszerideológiának való megfeleléstől függött, nem pedig – a siker természetéből fakadóan – az olvasóközönség és a könyvpiac diktálta faktoroktól.⁹ A szerkesztők szerint aki „az elvárásoknak megfelelően alkotott, arról [az irodalomkritika] sokat

6 Magyar Műhely 69., 58.

7 Uo.

8 Uo.

9 Az avantgárd kanonizáció hiányát Forgács Éva *Történeti jelenség-e az avantgárd?* című írásában részben abban a társadalmi-történeti szituációból látja indokolhatónak, amelyben nem volt a mindenkori kortárs avantgárd művészetnek piaca, nem volt Magyarországon a kortárs műtárgyának kereskedelme, csak a régiség számított értéknek. „A vásárlási szituáció szóhoz jut-tatja a nézőt, és a maga korlátai között egyenrangúvá teszi – nem az alkotásban, hanem abban a dialógusban, amit a művész kezdeményezett. [...] Ha a művészi élet struktúrája nélkülözi a piacot, a művész monológra, monologikus beszédmódra kárhóztatott. Végül is nem tudhatja, kihez beszél. Visszajelzést csak barátaitól, a beavatottak szűk körétől – tehát ismét informális úton – és: a cenzoraitól kaphat. Társadalmi megítélése a hatalom kezében van, horizontjáról eltűnik, vagy legalábbis elhalványul a néző, a vele egyazon kultúrában élő másoknak a képe. Aminthogy ő is eltűnik a néző világából: nincs olyan nyilvános, semleges terület, ahol szabadon összetalálkozhatnának.” A piac hiányának okát pedig az ország politikai berendezkedésére vezeti vissza. „Kassák eredendően, mint maga az avantgárd, baloldali szocialista volt, egyes korszakaiban kommunista, aki alapvetően bizalmatlan volt az olyan kapitalista intézményekkel szemben, mint a pénz és a piac. Éppen ez a baloldalisága tette a kelletténél is védtelenebbé az állam cenzúrájával és a közönségtől való elszigetelését célzó intézkedéseivel szemben. Ez a körülmény, a magyar avantgárdnak ez a vonása történeti indítatású volt, a progresszió jegyében fogant (az emberi társadalom a kommunizmus felé tart, ahol majd a fejlődés eredményeképpen megszűnik a pénz stb.), de a magyarországi politikai rendszer konzerválta, és nemcsak a klasszikus avantgárd, hanem a neoavantgárd ellen is sikerrel alkalmazta mint stratégiát. Ez status quo, hogy ti. nincsen fórum, amely a mű értékét megítélheti, beépült a művészek gondolkodásába és magukba a művekbe is: a legjobbak filozofikus, transzcendentális formákhoz fordultak, amelyek igazságát csak maga a művész és egy nem-evilági hatalom, illetve hit igazolhatta.” *Laokoön*, 3. (2004) = <http://laokoon.c3.hu>

10 Magyar Műhely
69., 59.

11 Uo., 58.

12 Uo., 59.

13 DERÉKY, I. m., 29.

ír, aki kevésbé megfelelőt, arról kevesebbet, s ha valaki olyasmit alkot, ami nem illik bele a hagyományos képbe, azt elhallgatja, arról nem ír semmit”.¹⁰

Az avantgárd fogalma kapcsán újabb félreértés támad a felek között, mert a Műhely például „az avantgarde-ot nem történeti kategóriának tekinti, hanem magatartásformának”¹¹, és mint ilyet a magyar irodalom fő vonulataként érti – minden olyan alkotásra alkalmazza, amely túllép a nyelvet csupán eszközként használó ábrázolásmódokon. Az irodalomtörténészek mindeközben meg vannak győződve arról, hogy „jobb a magyar avantgarde-ot lezárt irányzatnak tekinteni, a többi irányzathoz hasonlóan”¹². A külső nézőpontból hazatekintő párizsi szerkesztők láthatóan többet megértettek abból a folyamatból, amely a magyar irodalom 20. századi történetét alakította, mert már akkor azokra a szerzőkre és művekre fektették a hangsúlyt, amelyek azóta az irodalmi modernség irányainak (klasszikus és késő modern, valamint történeti avantgárd és neoavantgárd) és kánonjának alappillérei lettek.

A történeti avantgárd irodalmi-művészeti hagyományainak feldolgozatlansága az 1980-as évekre kikerülhetetlennek mutatkozott, jól mutatja ezt a feszültséggel és indulatokkal teli Marly-i vita. A neoavantgárd irányzatok összefoglalására a hazai irodalomtörténészek közül elsőként Szabolcsi Miklós vállalkozott, először 1971-ben (*Jel és kiáltás*), majd 1981-ben (*A neoavantgarde*), de mindkét könyv csupán pár mondatban utal magyar vonatkozásokra, pontosabban azok hiányára. Deréky Pál ennek a hiánynak az okát abban látja, hogy „másokhoz hasonlóan ő [ti. Szabolcsi] is meg volt győződve a szerzők dilettantizmusáról, és nem merete vagy akarta vállalni a képviselőket még olyan ellentmondásos módon sem, mint ahogyan más magyar irodalomtörténészek a 70-es és 80-as években, akik ugyan a neoavantgárdot nem becsülték, mégiscsak képviselték a magyarországi hivatalos fórumokon, és harcoltak azért, hogy a határon túli magyar irodalommal egyetemben az egységes magyar irodalom részének tekintsék”¹³. Deréky itt minden valószínűséggel Pomogátsra és Béládira gondolhat, akik ugyan folyamatosan tudósítottak a találkozókrol, írtak a megjelent könyvekről, mégsem mutatkoztak minden esetben a neoavantgárd poétika értő közvetítőinek. Bár meg kell jegyezni, hogy Béládi tanulmányai jóval több érzékenységet mutatnak a Magyar Műhely képviselte európai irodalmi-művészeti modellekkel kapcsolatban, mint Pomogáts Béláéi, aki inkább a hazai viszonyokhoz mérte a szerkesztők alkotásait.

Bujdosó Alpár írásművészete a késő modernség irodalmában gyökeres, az alkotások értelmezhetőségének (neo)avantgárd kódjai pedig inkább a hazai irodalomértés múltjáról árulkodnak, vagyis arról a berögzült szokásról, hogy ami avantgárd, az nálunk (jó esetben legalábbis) Kassák alapján értelmezhető. A neoavantgárd korszakként való értéke helyett ráadásul egyre gyakoribbak azok az értelmezések, amelyek a neoavantgárd jelenségeket a késő modern és a posztmo-

dern irodalmak és művészetek közötti átmeneti szimptomáknak látják.¹⁴ Az a tény, hogy mind az avantgárd, mind a neoavantgárd írók, költők és művészek a nyelv vizuális és akusztikus aspektusa felé fordultak, még nem jelenti azt, hogy ezek a technikák ugyanarról is szólnának. A történeti avantgárd valóságközvetítésében a nyelv írásképre és hangzóságra kiterjesztett aspektusa a teljességet volt hivatott elérni, míg a neoavantgárd művekben a nyelv kritikai szemlélete előzte meg a vizuális és akusztikus médiumok felé való nyitást. Vagyis a technikák és médiumok experimentális felhasználása mögött koronként eltérő valóság- és nyelvszemléletek állnak. Béládi Miklós például arról ír a Magyar Műhely szerkesztőinek vizuális költészete kapcsán, hogy Kassák és a szerkesztők szövegeinek vizualitása csupán *hasonló*, mert „a Magyar Műhely szerkesztői nemhogy át nem veszik, de nem is folytatják a dadaista programot; igazából szembeszegülnek vele, annál inkább merítenek a meghökkentő, bizarr, sokkoló hatású dadaista-szürrealista képpalkotás poétikájából, ám ezek a – Kassákra is emlékeztető – dadaista képek csupán alkotóelemei szövegeiknek, de nem formaképző meghatározóik is egyben”¹⁵. A formaképzésben jelentkező különbséget avantgárd és neoavantgárd között Béládi továbbá abban látja, hogy utóbbi „a társadalomról, a külső viszonyokról, az emberi életföltételekről áthelyezte a hangsúlyt az emberi személyiségre, a gondolkodásra, a nyelvre, a nyelvi közlésre, a kommunikáció problémáira és a játékra”¹⁶. Béládi ugyanis az avantgárdot történetileg változó jelenségként fogta föl, aminek következtében nem csak a hasonlóságokat érzékelte, de nagyon jól értette a különbségeket is.¹⁷

Az irodalomtörténeti kézikönyveken kívül volt még egy lehetősége a Magyar Műhelynek arra, hogy helyet vívjon ki magának a kánonban, és ez nem más, mint az Aczél Géza *Képversek* című, 1984-ben megjelent antológiájának bevezetője. Aczél *A vizuális költészet napjainkban* című fejezet részeként tárgyalja a 20. század képverseit, köztük a Magyar Műhely szerkesztőinek vizuális szövegeit. Szabolcsi Miklós zavaros felosztására hivatkozva rendszerezi a képverseket (a jel típusút, a kiállítás típusút, a munkásmozgalmi ideológiát követőt és a kiábrándultságot közvetítő groteszket), de mivel ezzel a rendszerrel ő sem boldogul, inkább az irodalom és képzőművészet találkozására, különféle kapcsolódási módjára koncentrálna közelíti meg az egyes képversalkotók, képversalkotói csoportok munkáit. A Magyar Műhely szerkesztőinek műveiről azonban ő is csupán annyit mond, amit Béládi és Pomogáts már megírtak irodalomtörténetükben, és amely szerint „írást és vizualitást egyenrangúsító törekvéseik” igen szórakoztató „kreatív lelemények”¹⁸. Nem sokkal később, 1990-ben azonban már egészen más szempontok alapján

14 DÁNÉL Mónika, *A közöttiség alakzatai = Kánon és olvasás, kultúra és közvetítés II.*, szerk. BENGI László – Sz. MOLNÁR Szilvia, FISZ, Budapest, 2002, 73–117.

15 BÉLÁDI Miklós, *A vizuális költészet vagy a költői újítás határai = Uő., Értékváltozások*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1986, 376.

16 Uő., 379.

17 A hivatalos irodalomtörténetekben azonban már Béládi sem fogalmaz ennyire árnyaltan, inkább a kézikönyv ideológiájának igyekezhettek megfelelni, amikor azt írta, hogy az irodalom ezen „kézműves technokratái [...] a nyelvi anyagot megtoldják tipográfiai és írásjelekkel” stb. A Magyar Műhely emigráns alkotói ugyanis egyféleképpen kerülhettek be a magyar irodalom történetébe az 1990-es évek előtt: ha hangsúlyozták irodalmuk és művészetük nemzetköziségét, vagyis azt a tényt, hogy elsősorban nem is a magyar közönséghez/közönségnek szólnak. Valamint ha sikerült bizonyítani, hogy alkotásaik valójában egzotikumok a magyar irodalomban (és erre is szükség van, mert színesíti a palettát), de attól azért igyekeztek megóvni mindenkit, hogy el is olvassák a műveket: hiszen minek, ha egyszer nem is nekünk szólnak, nem is a megszokott módon szólnak, arról meg, hogy miről is szólnak valójában, igazából szólni sem lehetett egy irodalomtörténeti kézikönyv keretei közt.

18 ACZÉL Géza, *Vizuális törekvések a költészetben = Uő., Képversek*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1984, 44.

19 ACZÉL Géza,
Vázlat a Magyar
Műhelyről, Alföld,
1990/2., 61.

20 Uo., 62–63.

21 Vö. ACZÉL Géza,
Korrektó és kísérle-
tezés. Vázlat a pári-
zsi Magyar
Műhelyről = Uő.,
Termó avantgárd,
Szépirodalmi Kiadó,
Budapest, 1988,
310.

ítéli meg a Magyar Műhely irodalmát, ami bizonyára (és többek között) a megváltozott kultúrpolitikai helyzetnek köszönhető: „Mikor igen vázlatosan a párizsi Magyar Műhely negyedszázados tevékenységéről szólok, a nyugati magyar irodalom egy *tipikus* és az Új Látóhatár mellett bizonyosan *legértékesebb* modelljét igyekszem körvonalazni” – írja Aczél¹⁹ (kiemelések tőlem). Aczél olyan fogalmak mentén vázolja föl a Magyar Műhely tevékenységét, amelyeket korábban le sem lehetett írni: „a hazai értékrend torzulásainak folyamatos korrektója”, „egészséges nyugat-európai szellemi áramlatok”, „líai formanyelv megújítása”, „posztmodernség vonulata”²⁰ – ezekkel a történeti fogalmakkal egészen más dimenzióba helyezi a Magyar Műhelyt, mint korábbi írásaiban.²¹

A kortárs irodalomkritikának egyik máig ható – és sajnos eléggé félrevezető – kanonizációs gyakorlata volt, hogy egy kalap alá vette a szerkesztőket mint szerzőket, és egyfajta avantgárd alkotótriász-ként emlegette őket, holott alkotásaik – bár formai szempontok alapján meglehetősen hasonlóak tudtak lenni – más-más tapasztalatot közvetítettek. Így azonban még a lehetősége is elveszett annak, hogy az egyes művek a kortárs kritika által értelmezve külön-külön kerüljenek a közönség elé. Mára az is világossá vált, hogy az egyes életművek megismeréséhez és értelmezéséhez elengedhetetlen a monografikus feldolgozás (Papp Tiborról 2002-ben, Nagy Pálról 2003-ban jelent meg könyv). És amint elkészülnek a hazai, kisebbségben, illetve diaszpórában élő neoavantgárd szerzők életművét tárgyaló monográfiák, ki fog rajzolódni az a horizont is, amelyből a neoavantgárd mint korszak (ha az volt egyáltalán) látható lesz; és akkor többet el lehet majd mondani az egyes életművek közötti kapcsolatokról is, mint most, ezeknek a hiányában.

Jól látható tehát, hogy az 1990-es évek előtti irodalomtörténeti méltatások az experimentális irodalmakat „formabontó törekvések”-ként értelmezték, és ebből a produkcióesztétikai sémából nem is sikerült kitörni mindaddig, amíg az olvasók és a kritikusok el nem jutottak oda, hogy egy experimentális alkotást minden „formabontó törekvése” ellenére olvasni és megérteni *igyekeztek*. A befogadó közönség olvasói szokásainak megváltoztatását részben azok a hazai írók hajtották végre, akik az 1970/80-as évek Magyarországon jelentkeztek kötetikkel, és renkhagyó olvasási alakzatokkal bombázták közönségüket (Mészöly Miklóstól és Tandori Dezsőtől kezdve Esterházy Péteren át Petri Györgyig sorolhatnám a neveket). Így történhetett, hogy a Magyar Műhely szerkesztőinek experimentális irodalmára, amely az 1970-es években ugyanazon irodalmi hagyományok mentén szólalt meg, mint Esterházyék nemzedéke, csak jóval később talált rá olvasóközönsége; akkor, amikor gyakorlatilag már túl is jutott az „új érzékenység” első eksztázisán. Jauss figyelmeztet arra az irodalomtörténet-írásról szóló tanulmányában, hogy „vannak művek, amelyek megjelenésük pillanatában még nem vonatkoztathatók egy bizonyos közönségrétegre, mert oly mértékig áttörnek az irodalmi elvárások megszokott horizontját, hogy csak lassan képesek

maguknak saját közönséget toborozni”²². Az 1995-ben hazaköltözött Magyar Műhely lapszámain látszik, hogy a fiatal szerkesztőgárdát már más kérdések foglalkoztatták, mint az alapító szerkesztőket, akik igazából ekkor érték el hazai közönségüket; abban a korszakban, amikor intermediális művészetük az újabb nemzedék szemében már tradicionálisnak hatott. A Magyar Műhely szerkesztőinek műveit a maguk korában jobbára csak a laphoz kötődő szerzőkből és művészekből álló Munkaközösség olvashatta, valamint a francia olvasóközönség (akik elsősorban a d’atelier című társlapból ismerhette a szerkesztők munkáit), illetve néhány hazai író és képzőművész (akik személyesen is ismerték őket és művészetüket). A viszonylagos elszigeteltség ellenére Kulcsár Szabó Ernő a hazai lírafordulat egyik előzményeként említi Bujdosó, Nagy és Papp vizuális költészetét: „Az új magyar líra fejlődése szempontjából főként azzal bizonyult termékenyítőnek ez az európai átszarmaztatású extremizmus, hogy mind nyilvánvalóbbá tette a klasszikus-modern, Nyugat-típusú poétikák alkalmatlanságát olyan későmodern tapasztalatok kifejezésére, amelyek immár nemcsak a személyiség egységének, hanem a nyelv uralhatóságának gondolatát is megkérdőjelezték.”²³ Mert underground közvetítéssel mégiscsak képes volt hatni az az irodalom, amelyet a hazai irodalompolitika jobbnak látott a kánon perifériájára szorítva egyfajta egzotikus törekvésnéként számon tartani. A Magyar Műhely szerepéről és hatástörténetéről a magyar irodalomban tehát akkor lehet a leghitelesebben nyilatkozni, ha mindenekelőtt a recepció kétarcúságát hangsúlyozzuk: egyrészt az underground hagyományfolytonosságot, másrészt a kritikai visszhangtalanságot.

Bujdosó Alpár életművét (hasonlóan szerkesztőtársaiéhoz) avantgárd gyanúba keverni – több-kevesebb joggal – azért is volt még kézenfekvő, mert a szerkesztők emigráns helyzetüknél fogva ugyanolyan kirekesztett szituációban találták magukat, mint a 20. század eleji avantgárd művészek és írók: ki voltak rekesztve a hazai művészeti-irodalmi életből, ki voltak rekesztve abból az anyanyelvi kultúrából, amely anyanyelvi befogadó közönséggel szolgálhatott volna. Mert az európai kultúra felé bár nyitott volt a kommunikáció, a szerkesztők érthető módon a hazai közönség figyelmét szomjazták, amely közönséggel azonban csupán underground kapcsolatot tartottak (becsempészett könyvek és az éves találkozók útján). A kirekesztettség olyan avantgárd jelenség, amely már-már hagyományként is érthető, hiszen jól láthatóan a különböző művészeti-irodalmi hagyományokkal rendelkező avantgárd szerzők gyakorlatilag egyetlen közös nevezőjeként a határon kívülség és az underground helyzet hozható fel²⁴, az egyes alkotások poétikák tekintetében azonban nagyon eltérőek tudtak lenni.

Bujdosó életműve sem tekinthető egységesnek egyetlen korszak poétikája szempontjából sem. Erősebben kötődik a késő modernség nyelv-, irodalom- és művészetszemléletéhez, mint akár a történeti, akár a neoavantgárdéhoz. Neoavantgárd jegyek elsősorban az alkotás technikájában és a médiumok kevert használatában mutatkoznak

22 Hans Robert JAUSS, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. Bernáth Csilla = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 36–85.

23 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1993, 132.

24 Mert az avantgárd művek Kelet-Európában szinte kivétel nélkül az irodalmi kánon perifériájára szorultak, miközben a franciáknál és az olaszoknál, valamint Dél-Amerikában, New Yorkban és Bostonban az avantgárd műveknek kiemelt helye van a kánonban.

meg, a szövegek és a művészeti koncepció azonban tradicionálisab-
bak és a modernséghez visszahúzó – annak hagyományából merít-
tenek, teljes mértékben nélkülözve az avantgárd magatartás hagy-
ománytagadását. Egységes ugyanakkor ez az életmű abból a szem-
pontból is, hogy egyetlen nagy kísérletet teljesít be, annak kísérletét,
amit Megyik Jánossal *A semmi konstrukciójában* 1971-ben így fogal-
mazták meg: hírt hozni a megfogalmazhatatlanról – egy új művészet
határain belül.

Tisztulás, videó, szituációs helyzet szögekkel, lisztes közegben, 2008

