

Debreceni Egyetem
Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola
Magyar irodalmi, modern filológiai és kultúratudományi program
Magyar irodalom és kultúra alprogram

Suhajda Péter

Avantgárd és konstruktív szemlélet
Kassák Lajos ars poeticái

Doktori (PhD) értekezés

Témavezető:

Dr. Dobos István, MTA doktora, habilitált egyetemi tanár

Debrecen

2021

Avantgárd és konstruktív szemlélet – Kassák Lajos ars poeticái

Értekezés a doktori (PhD) fokozat megszerzése érdekében
az irodalom- és kultúratudományok tudományágban.

Írta: **Suhajda Péter**

okleveles magyar nyelv és irodalom szakos bölcész és tanár

Készült a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskolája (a Magyar irodalmi, modern filológiai és kultúratudományi program Magyar irodalom és kultúra alprogramja) keretében.

Témavezető:

Dr. Dobos István, MTA doktora, habilitált egyetemi tanár

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 20.....

Én, Suhajda Péter, teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljeseek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be, és azt nem utasították el.

.....

Suhajda Péter

Előszó, avagy egy értelmezői kísérlet „előőrse”

„Alig van ma magyar alkotó művész, aki hozzá foghatóan eleven volna. Képei, esztétikai normái, művészi szuverenitásának erkölcsi szilárdsága, prózájának, csodálatos önéletrajzának emberi és művészi tanulságai, lírájának költészetet és költői ízlést fordító ereje eggyé állva, egységes látomásba érve formálják életünket és művészetünket.”

(Lengyel Balázs)

1. Általános gondolatok

Kassák Lajos életműve jóval összetettebb és szerteágazóbb annál, semhogy néhány kanonizált mű által (*Mesteremberek, A ló meghal és a madarak kiröpülnek, Számozott költemények, Egy ember élete, képarcitektúrák*) leírható volna.

A halála óta eltelt évtizedekben „klasszikussá” vált művész már-már „mitikus” alakká lett az őt még személyesen ismerők beszámolóiban. Az említett „hős” legfőbb jellemzői: az igazság harcosának könyörtelen rendíthetlensége, amelyet mind környezetétől, mind pedig önmagától elvár – s az ebből fakadó csiszolatlan és durva keménység, jellemének szilárd merevsége, megközelíthetlensége. Rengeteg visszaemlékezést lehet olvasni e „hérosz” (mi több: „titán”) tetteiről, társadalmi és magánéleti helyzetéről. Személye körül mérhetetlenül gazdag szóbeli vagy lejegyzett elbeszéléshagyomány jött létre, függetlenül az általa leírt többkötetnyi szöveghalmaztól.¹

Lengyel Balázs szívesen emlegeti az „indulatot” – mint az alkotó személyiségének legmeghatározóbb motivációs eszközét –, amikor az úgynevezett avantgárd mozgalom „főhősének”² költészetéről szól: „Kassák költői világrontásának és világteremtésének nem kimért vagy éppen kócos esztétikai gondolatsorok, hanem mélyről szakadt indulatok a nemzói. Egy új költészetre elég, tűzhányó indulat. És kifejezés, kifejezésvágy, a botrány árán is, keserűen, kényszerűen modernül.”³

A gyönyörű képekkel pazarul telehintett leírás mindenképpen elgondolkodtató. Ezért érdemes „csavarni” egyet elemei irányán. Nem az a kérdés, hogy miként hoz létre szöveget az

¹ Mindenképpen meg kell említeni itt Fajó János Kassákról írt könyvét (pontos adatok a bibliográfiában).

² Kabdebó Lóránt szerint „Kassák öntudatában és az irodalomtörténet leltárában, sőt az irodalomtudomány leírásában is az avantgarde szerves része, sőt ő az avantgarde a magyar irodalomban.” Kabdebó, *Egy remekmű poétikai pozíciója = Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 78-91. (Az idézett részlet a 83. oldalon található; kiemelés – Kabdebó.) A jelzett kategorizálás természetesen több szempontból is túlzó – és torz képet kreál.

³ Lengyel Balázs, *A Kassák-parabola = Uő., Hagyomány és kísérlet*, Magvető, Budapest, 1972, 79. A Lengyel-tanulmány 1958-ban keletkezett, tehát a (képi eszközökkel operáló) „mítoszgyártás” már Kassák életében elkezdődött.

indulat, hanem hogy milyen képi rendszerben és környezetben jelenik meg a kassáki szövegekben. Az is biztosan kijelenthető, hogy a mindenkori kassáki ars poeticák központi eleme az expresszivitás volt (ez már a kanonizált klasszikus művek alapján is nyilvánvaló), de lehetetlennek (és talán feleslegesnek) tűnik ekkora távolságból megállapítani, hogy a szerző milyen módokon tudta kifejezni saját magát. Érdekesebb, érdemesebb lehet megfigyelni azt, hogy az expresszivitás igénye hogyan tárul fel példának okáért a művész kiáltványaiban, verseiben vagy prózai munkásságában, hogy ez a bizonyos „saját maga” – textuális létmódjában – hogyan formálódik elő a sorok „mögül”.

Hogyha pedig (ráadásul) a szövegekből kiszemezgetett észrevételek és megállapítások „visszaolvashatók” lesznek az életrajzba, úgy a keresés akár hasznosnak is bizonyulhat – s talán sikerül közelebb kerülni magához az emberhez, s élesebb megvilágításba helyezni a „jelenséget”.

2. Elemzési szempontok és a disszertáció fontosabb szerkezeti jellemzői

A „Kassák-parabola” – éppen „főhőse” klasszikussá válása okán – lezárultnak tűnhet. Ám a helyzet egyáltalán nem így áll.

A művész egyik legkarizmatikusabb mai értelmezője, Deréky Pál rengeteg szempontot felsorolt már különböző (nem túlzottan régi) tanulmányaiban, hogy milyen vonalakon érdemes továbbhaladni az egyes értelmezőknek.⁴ A bécsi professzor – talán nem nagy meglepetés – kedvelt témája, a magyar avantgárd egésze felől közelít, s nem csak Kassákra tekint (igen helyes módon), de rajta túl is.

Természetesen az egyes tendenciák szemlélésénél mindenképpen le kell szögezni azt a tényt, hogy a magyar „avantgárd” (s nem véletlen bizonyos esetekben az idézőjel alkalmazása⁵) nem egyenlő Kassák Lajossal. (Nem is lehet az – mivel ez hosszú távon ellenkezne mind Kassák, mind pedig az „avantgardizmus” lejegyzett eszméivel.) Ráadásul az úgynevezett (helyel-közel) kortárs (gyakorta „neo-” előtaggal ellátott) művészi kísérletek bevonása is elkerülhetetlen tényező⁶.

Ennek ellenére a magyar és európai avantgárd életében fontos szerepet betöltő Kassákot

⁴ Egyike ezeknek az *Avantgárd a semmiben* című értekezés, amelynek az alcíme is árulkodó: *Szempontok a történeti magyar avantgárd mikrostruktúrájának feltérképezéséhez*. Deréky itt felteszi a következő – bevezetői – fontos (és egyáltalán nem költői) kérdést: „Mit lehetne csinálni, mit kellene csinálni?” Ezt követően lehetőségek tárházát sorolja fel. Lásd, Deréky, *Avantgárd a semmiben – Szempontok a történeti magyar avantgárd mikrostruktúrájának feltérképezéséhez = Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő*, szerk. András Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Alapítvány, Budapest, 2010, 7-20.

⁵ Az idézőjel-használat szükséges voltának indoklását lásd a dolgozat legutolsó fejezetében.

⁶ Kiemelkedő példája ennek a kortárs jelenségekről is értekező diskurzusnak a változatos *Né/Ma?* kötet, illetve a Ráció Kiadó *Aktuális avantgárd* című sorozata. Lásd, *Né/Ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. Deréky Pál – Müllner András, Ráció, Budapest, 2004.

sem szabad elfelejteni vagy „leírni” (apró, „áthallásos” szójáték gyanánt: így rögzítve identitását, csupa nagybetűvel) – mert számtalan olyan eleme van az általa létrehozott korpusznak, amely még megismerésre vár. Ezen – Kassákra irányuló – területekre tesz változatos javaslatokat Standeisky Éva (több oldalon keresztül) Az „ismeretlen” Kassák című írásában⁷.

Jelen dolgozat tanulmányok szerkesztett montázsának tekinthető, amely egybekapcsolódó, fel- és eltűnő motívumok segítségével próbál meg körvonalazni egy évtizedeket felölelő alakulásfolyamatot – főleg Kassák szövegein keresztül. Semmiképpen sem nevezhető monográfiának, s nem terjed ki az alkotó életművének egészére. Sokkal inkább egy kísérlet(sorozat), amely azokat a jellemzőket keresi, amelyek a dinamikusan alakuló, egyfolytában formálódó kassáki művészetben (s a szövegei által közvetített világképben) állandóan jelenlévőnek bizonyultak (miközben persze a kontextusukat jelentő átalakulásokat is figyelemmel kíséri).

A konstruktivizmus matematikai szóhasználatát megidézve „legnagyobb közös osztónak” lehetne nevezni ezeket az állandó karakterjegyeket – mivel olyan eljárásokról vagy költői eszközökről (többnyire metaforákról és toposzokról) van itt szó, amelyek függetlenül az átalakulásoktól, fel-feltűntek az összes kassáki korszak szinte minden alkotásában. A hosszú alkotói pálya időszakjának nagyjából az 1910-es esztendőktől kezdeteitől a harmincas évekig jelölhető ki azok a metszetek, amelyek a téma szempontjából kiemelkedők lehetnek – kitekintve természetesen a korábbi vagy későbbi életszakaszokra is.

A Standeisky által javasolt lehetőségek közül talán a következőhöz illeszkednek leginkább e kutakodások (amennyiben a kiindulási alapot a keresett motívumkészlet jelenti): „Fel lehetne dolgozni azt is, hogy műveiben hogyan váltakoznak és tűnnek egybe a formák, témák, műfajok.”⁸ Az alakulástörténet felől nézve pedig eme sorok volnának iránymutatók: „miért fordult [ti. Kassák – SP] a jövő helyett a múlt, a hagyományok felé? Teljesen elhagyta avantgárd korszakát, vagy átmentett belőle »klasszicizáló«, »realista« periódusába is? Hogyan zajlott ez a folyamat festészetében, írásaiban és közéleti megnyilvánulásaiban?”⁹ Ez utóbbi felsorolás is jelzi: egy avantgárd karakterű művészi út nem értelmezhető csupán szépirodalmi szövegeken keresztül.

⁷ Standeisky szövege ugyanabban a rövidke de jelentős kötetben jelent meg, mint a Deréky-féle (s az övének is beszédes alcíme van: *Ötletek, javaslatok az életmű további feltárásához, értékeléséhez*). Kassák elismert értelmezői tehát még a 2010-es évek elején is szükségesnek tartották (s tartják talán azóta is) az alkotói munkásság (s egyáltalán, az avantgárd „komplexum”) vizsgálatát. Az „újraolvasásnak” (elemzésnek, kutatásnak) tehát folytatónia kell. Lásd, Standeisky, *Az „ismeretlen” Kassák – Ötletek, javaslatok az életmű további feltárásához, értékeléséhez = Kassák Lajos az író...*, 192-203. Különösen az *Ötletek, javaslatok* című alfejezet: 198-203.

⁸ *Uo.*, 201.

⁹ *Uo.*, 200.

Mivel a „valóban modern”¹⁰ alkotók (így Kassák is) összművészeti produktumok létrehozására törekedtek, a reájuk irányuló figyelem sem korlátozódhat kizárólag az irodalom termékeire. Olykor túl kell lépnie nem csupán a műfajokon, de az irodalmiságon is – egyéb művészeti ágak, a kultúra és (köz)élet más területeihez tartozó textusok, képek vagy akár különböző cselekvő aktusok (tipográfusi, szerkesztői, szervezői, nevelői tevékenység stb.) felé. Amennyiben a kollázs (ebben az értelemben: idegen részletek összeillesztése) az egyik legalapvetőbb avantgárd technika, úgy talán nem ördögtől való, ha olykor az avantgádról szóló értekezés is igazodik tárgyához – és alkalmazza annak közkedvelt (és kétségtelenül minden izmusra jellemző) eljárását. Ennek megfelelően az egyes tanulmányokban nem csak az elemzett motívumok, de bizonyos szövegek (*Éposz Wagner maszkjában*, *Képarchitektúra-kiáltvány*, *A korszerű művészet él*, *Az izmusok története* stb.) is több alkalommal, ciklikusan visszatérnek – újból s újból „bevágásra” kerülnek –, hogy egy adott kérdéskörnek, illetve problémának háttérrel adjanak, vagy éppen a gondolatmenet egy újabb szintjén más (néha akár az előző értékeléssel ellentétes) értelmet nyerjenek (ezzel is árnyalva a tárgyalt kategóriák képlékenységét).

Az avantgárdnak vélt szerzők ars poeticái, valamint műveik szándékos nyitottsága¹¹ mindenképpen a jelenséggel kapcsolatos bármiféle fogalomalkotás problematikus voltára figyelmeztetnek. Kassák jellemének mitizálása ugyanúgy ellenkezik a magukat modernnek tartó művészek számtalanszor manifesztált alapelveivel (bár minden bizonnyal azért ő maga is tehetett arról, hogy nem csupán „utódai”, de már kortársai is amolyan „prófétaként” tekintettek rá), mint a dezemiotizációnak nevezett eljárás, alapelv kiüresített, félreértelmező ismételtetése, toposzá szilárdítása. Vagy éppen ama közhely állandó nyomatékosítása, hogy az avantgárd tulajdonképpen a rombolással egyenlő. Kassák irodalmi és elméleti szövegei (illetve egyéb munkái) tökéletesen ellentmondanak ezeknek a tévhiteknek.

Meghatározó értelmezői berögződésnek tűnik az is (sajnálatos módon az izmusok megjelenésétől fogva máig), hogy a komplex „univerzum” – amelyet gyűjtőnéven avantgárdnak mondanak – káros, hiszen visszautasít minden hagyományt. Ám a különböző szövegek szoros kontextusát tekintve a sarkos ítélet tévesnek bizonyulhat. Félretéve a leghírhedtebb (hagyományokat kiátkozó, a klasszikusokat gőzhajókból kihajigálni vágyó) kiáltványokat, érdemes lehet bevonni a vizsgálatba az „avantgárdok” számára kiindulási és elhatárolódási pontokat jelentő (akár jóval korábbi) időszakok művelődését, kultúráját, szellemiségét is, hogy a jelenségről alkotott kép legalább annyira összetett legyen, mint

¹⁰ Ahogyan a „De Stijl” teoretikusai önmagukat nevezték. Lásd kiáltványuk előszavát: Theo van Doesburg – Robt. van't Hoff – Vilmos Huszár – Antony Kok – Piet Mondrian – G. Vantongerloo – Jan Wils, *Előszó I.* = Mario de Micheli, *Az avantgardizmus*, ford. Szabó György, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978, 380.

¹¹ Lásd Umberto Eco, *Nyitott mű*, ford. Dobolán Katalin, Mártonffy Marcell, Európa, Budapest, 2006, 107. A szerző itt a „mai művészeti irányzatok programszerű nyitottságáról” beszél a „kortárs poétikák” vonatkozásában.

amennyire ő maga (vagy akár csak egyetlen kicsi szegmense, a kassáki életmű) az.

3. A dolgozat egyes fejezeteinek – valamint azok főbb céljainak – ismertetése

A disszertáció (az elő- és utószón kívül) tizenegy fejezetből áll.

Az első (*A „problematikus” avantgárd*) célja az avantgárdnak tekintett „komplexum” általános („karakterképző”) jellemzőinek ismertetése. Az identifikáció, helyesebben dezidentifikáció, továbbá az „idegenség” megnyilvánulási formái; a hagyományhoz és általában az időhöz való viszony; a többes szám első személyű megszólaló (kórus) működési sajátosságai; a performatív nyelvhasználat, illetve a deszemiotizáció eszköze; valamint egy, az utóbbival éppen ellentétes metódus, a jelek „túlfuttatásának” módszere mind nevezhetők sajátosságos avantgárd „stílusjegyeknek”.

Elkerülhetetlen feladatnak tűnik a jelenséget összevetni a „környező” stílusokkal (erre utal a „negyedik testőr” metaforája a dolgozatban), valamint korábbi előzményeivel (különösen a 19. század nagy művészeti korszakával, a romantikával). A felsorolt jellemzők szemrevételezése nem csupán az „avantgárd” megértésében segíthet, ám a vele kapcsolatos ellentmondásokra is figyelmeztet.

A következő három rész egy-egy példát emel ki a kassáki szövegvilágból – természetesen a felsorolt jellemzőket véve alapul.

A második fejezet (*Hagyomány és újítás csataterén*) az életmű korai szakaszából kísérel meg értelmezni egy „átmeneti”-ként számontartott költeményciklust (*Éposz Wagner maszkiában*). Kiemelten fontosnak tartja a kassáki szöveg azon tendenciáit, amelyekben a jelek „túlfuttatásának” módszere érvényesül; követi továbbá az avantgárd romantika felőli vizsgálatának „csapásirányát”, illetőleg a performatív nyelvhasználat kérdéskörét.

A harmadik fejezet (*Szöveg és képarchitektúra*) egy konstruktivista manifesztumot (*Képarchitektúra*) elemez a magyar avantgárd „hőskorából” – nem a képet, sokkal inkább a róla szóló kiáltványt „szólítva meg”. Szintén a jelek „túlfuttatásának” szemléltetésére épül, s immáron a deszemiotizáció problematikáját is játékba hozza.

A negyedik fejezet (*Az izmusok [elbeszélhetetlen?] története*) egy olyan kései, összegző munkát (*Az izmusok története*) próbál meg értékelni, amely már a „történeti” avantgárd lezárulta utáni évtizedekből tekint vissza a korszakra. Ám kétséges, hogy az avantgárd természetű, jövőre irányuló gondolkodással (és annak folytonos kinyilatkoztatásával) megalkotható-e egyáltalán bármiféle lezárt „izmustörténet”. A könyv a jelek „túlfuttatásának”, a jelentésképzés ellehetetlenítésének érdekes példája.

Az ötödik fejezet (*A konstruktivizmus retorikája*) lényegében a megelőző részletek

összegzése, továbbá az elkövetkezők kiindulópontja. Tulajdonképpen itt kerül bevezetésre a „konstruktív szemlélet” Kassák által (is) használt fogalma. A deszemiotizációra „törekvő” avantgárd szövegek egyik legfontosabb karakterjegyének azok „retorikus” természete bizonyul, amely (az egyes írások tanúsága szerint) a tautológia alakzatában éri el szimbolikus csúcspontját.

Az ezt követő három egység a deszemiotizáció – pontosabban és tágabb értelemben a művészi önazonosság – megvalósításának kassáki „lehetőségeit” tárgyalja.

A hatodik fejezet (*Képarchitektúra és szöveg*) ismét a címben megjelenő manifesztumot veszi alapul, ám kiterjeszti hatáskörét Kassák művészetről alkotott általános elképzeléseire, s vet néhány pillantást ezek „szellemi” kontextusára is. A jelek szerint a művész sajátos retorikáját vitték (és viszik mindmáig) tovább a 20. század második felének (neo)avantgárd alkotói is.

A hetedik fejezet (*Az alkotó bevonása a tautologikus jelölésbe*) az előző felvetéseit vezeti tovább. Egy érdekes szellemi ellentétet óhajt feltárni, amennyiben Kassák még a reneszánsz Michelangelóval is érdekes vitába „keveredett” (*A korszerű művészet él*). Ezt a kérdéskört „járja körül” az elemzés, amely talán arra is rávilágíthat, hogy a szerző – lejegyzett elveivel ellentétben – hajlamos volt egyszerűsítő kategóriákat alkotni annak érdekében, hogy saját gondolatmenetét alátámassza.

A nyolcadik fejezet (*Kassák Lajos elődei és kortársai*) a művészt ért hatásokra fókuszál, főként esszéinek „szűrőjén” keresztül. Mindenképpen említésre méltó azon szerzők sora, akikről Kassák – a „narrátor befogadó” – „elgondolkodott” hosszú pályája során. Petőfi Sándorról írt szövegei nem csupán a költőről alkotott sajátos véleménye miatt lehetnek érdekesek, de a romantikához való viszonyáról is rengeteget elárulnak. Ady-képéről meg kell jegyezni, hogy sokat módosult a harmincas évekig – a témában jegyzett Kassák-esszék remekül körvonalazzák ezt az alakulásfolyamatot. Kosztolányiról írt értekezése szintén egy változó történetet rajzol elő. Babitscsal való ellentéte talán a legismertebb – nem véletlen, hogy többször előkerül a disszertáció során.

A kilencedik fejezet (*Korszerű művészet ≠ Esztétikai kultúra*) *Az alkotó bevonása a tautologikus jelölésbe* című korábbi rész problémafelvetését járja körül újra, más szempontból vizsgálva meg az abban felvetett kérdéseket. *A korszerű művészet él* „vitairata” kulcsfontosságú szerepet tölt be az életműben – a szerző egyik legfontosabb ars poeticája, amelyet pályája végén is követendőnek tartott. Az általa közzétett („kinyilvánított”), elérendő alkotói lét nem igazán egyeztethető össze a korszakban népszerűnek számító, más elveket tükröző művészetfelfogásokkal.

A tizedik fejezet (*Életté formált ars poetica?*) Kassák Lajos rövidre sikeredett

szabadkőműves útját próbálja felvázolni – levéltári kutatások alapján. Az életrajzi kitérő teljes mértékben beilleszthető a disszertáció tematikájába. A művész felvételi dokumentumai azt sejtetik, hogy csatlakozási szándéka beleillik a szövegeiben manifesztált elméleti rendszerbe: mintha alkotási elveit próbálta volna „életté formálni” (valóra váltani) a társasággal való közös munkálkodás során.

A tizenegyedik fejezet (*Az „avantgárd” dinamizmus nyomában*) immáron újból az „avantgárd” gondolkodás általános sajátosságait vizsgálja. Egészen pontosan arra keres példákat, hogy mi módon jelenik meg a már kezdetektől fogva sokat emlegetett dinamizmus (vagy annak valamelyik szinonimája, izotópja) a különböző irányzatok kiáltványaiban, különösen a konstruktivisták és Kassák elméletirői tevékenységében. Mindeközben pedig a korábbi fejezetekkel is párbeszédet kíván folytatni.

Az avantgárd meghatározása (vagy legalábbis lehető legkifejezőbb körülírása) csak akkor lehet eredményes, hogyha a metafora legmélyebb jelentésrétegei – s a mindenkori (nemzetközi) értelmezők eltérő fogalommagyarázatai – is feltárássra kerülnek. Ezáltal a jelenség térbeli és történeti határai is áthelyezhetővé, kitolhatóvá válhatnak – s a fogalom szélesebb értelmet nyerhet.

Amennyiben pedig Kassák Lajost avantgárd művészként kanonizálta jelen- és utókora, azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy miként vélekedett éppen ő a gyűjtőfogalomról – és ezzel együtt a korábbi vagy kortárs szerzők „avantgárd” mivoltáról.

A mottóul választott emlékezést Lengyel Balázs Kassák sírkőavatására írta¹². A szónok nem egyszerűen méltatja a nagy halottat, de a nyelv performatív erejével „elevenné” is teszi – elvégezve rajta a „feltámasztás” verbális műveletét. Viszont ő csupán alkotásain keresztül válhat ténylegesen „élővé”. Amint Lengyel kijelenti: ezek „formálják életünket és művészetünket.” Azért pedig, hogy Kassák továbbra is alakíthassa a befogadók világképét, foglalkozni kell vele: csak így maradhat „életben”. Szédítő *circulus vitiosus*.

Ám egy kísérletet mindenképpen megér.

¹² Lengyel, *Kassák sírkőavatásán* = Uő., *Hagyomány és kísérlet*, 397.

I. A „problematikus” avantgárd

„Valaki fölszedte
mögöttem a síneket s most
egyedül vagyok az új
dolgok kezdeténél”
(Kassák Lajos)

1. Az avantgárd „idegensége”

Az avantgárdnak nevezett művészetek (ön)értelmezésében (vagy ezek kísérleteiben) mindig központi szerepe volt a hagyomány(ok)hoz való viszonyulásnak, mind a primer (propagandaszövegek, manifesztumok, költemények), mind pedig a szekunder (korabeli kritikák, tanulmányok) irodalmakban.

A témakör tradícióra (avagy „tradicionalisra”) kiterjedő vizsgálata, az avantgárd jelenség(ek) meghatározásának és körülhatárolásának esetén „próbája” számos identitással és idegenséggel, szemiotizációval és deszemiotizációval, valamint temporalitással kapcsolatos ellentmondást, megválaszolhatatlannak tűnő kérdést felszínre hozhat.

Legalapvetőbb ezek közül minden bizonnyal a folyamatosság óhajának „történeti” és „új” („neo-”) kategóriákkal való paradox összeütközése. (Amennyiben ugyanis az avantgárd huszadik századi jelenléte markánsan két, egymástól élesen elkülönülő „korszakra” osztható, úgy értelmetlen folyamatosságról beszélni.) A kettősségben rejlő aporiákra nem csupán Peter Bürger 1974-es értekezése figyelmeztet¹³, hanem újabban Konstantin Dudakov-Kashuro is, aki Bürgerből, illetve Hans Magnus Enzensberger 1962-es esszejéből kiindulva foglalkozik a „kiúttalanság” félévszázados problematikájával¹⁴. Enzensberger szerepe azért is

¹³ Többek között: „Foglaljuk össze az eddigieket: az Adorno-Lukács vita, mely jórészt a harmincas évek közepének expresszionizmus-vitáját élesíti újjá, egy aporiával végződik: két önmagát materialistának értelmező kultúraelmélet áll szemben egymással ellenséges módon, bizonyos politikai álláspontokhoz ragaszkodva. Adorno, aki nemcsak végérvényesnek tartja a későkapitalizmust, de a történelmi tapasztalatok alapján a szocializmusba vetett reményeket is megcáfolva látja, az avantgarde művészetet radikális, a fennálló rendszerrel való mindenféle hamis kibékülés ellen tiltakozó s ezáltal az egyetlen történelmileg legitim művészetnek értelmezi. Lukács viszont elítéli az avantgarde művészetet, bár tiltakozó jellegét elismeri, de ez a tiltakozás szerinte absztrakt marad, mivel nélkülözi a történelmi perspektívákat s vak a valóságos, a kapitalizmus legyőzésére irányuló erővel szemben.” Peter Bürger, *Az avantgarde elmélete*, ford. Seregi Tamás, 2010, 68. = <https://docplayer.hu/48658916-Peter-burger-az-avantgarde-elmélete.html> (2020. július 22-i megtekintés szerint). A bürgeri megközelítés kiindulópontja társadalmi ugyan, ám a „tiltakozó jelleg” mindenképpen a korábbira, illetve a már fennállóra (ebben az esetben a „fennálló rendszer”-re), így a hagyományra (is) vonatkozik.

¹⁴ Dudakov-Kashuro már címadásával (*Revising the Aporias of the Avant-Garde*) is Enzensberger szövegére mutat vissza, aki ugyanúgy a neoavantgárdot támadta, mint ahogyan később Bürger, anélkül, hogy a fogalmat használta volna. Ráadásul ő maga jelentette a későbbi elutasító kritikák egyik kezdőpontját: „The title of this article is distinctly indebted to Hans Magnus Enzensberger’s well-known essay »Die Aporien der Avantgarde« from 1962, whose main critical target was the so-called neo-avant-garde: a term he does not use, but towards which undisguised hostility is launched. In this regard he preceded the critical attitude toward post-war avant-garde phantoms that Peter Bürger adopted a decade later.” Konstantin Dudakov-Kashuro, *Revising the Aporias of the*

megkerülhetetlen az avantgárd recepciótörténetében, mert ő vezette be (Bürgert megelőzve) a „történeti avantgárd” fogalmát¹⁵. Aki pedig először (szinte kortárs kritikusként, 1935-ben) alkalmazta azzal kapcsolatban az aporetikus megközelítést, valójában nem a német szerző volt, hanem Jan Mukařovský – jelzi Dudakov-Kashuro¹⁶. S bár a harmincas években még nem lehetett „történeti” jelzővel illetni a jelenséget, az avantgárd problematikus, ellentmondásos karaktere már akkor szembetűnő volt az értelmezők számára.

A (magyar) modernség tagozódásának klasszikus modern, történeti avantgárd, későmodern és posztmodern (bizonyára általánosító) reláció-négyességében¹⁷ az avantgárdnak egyértelműen a kiemelt és sokszor elutasított „negyedik testőr” szerep jut, amely az annyiszor kikiáltott, leszögezett kívülállóságból (tagadás); s mégis a megelőző és egyidejű korszakok, irányzatok (romantika, klasszikus modernség) bizonyos jellemzőinek átvételéből, illetve a későbbiekre (későmodern, posztmodern, neoavantgárd) gyakorolt megtermékenyítő hatásból következik. A Nyugat klasszikus és második (késő-) modernségének húszas és harmincas évek fordulóján lezajlott paradigmaváltását az ekkorra már produktív intézmény voltában felszámoló avangárd mozgalom is elősegítette, s bár kikerült a magyar irodalmi gondolkodás ellipszisének gyűjtőpontjából (mint történetileg behatárolható, szervezett művészeti rendszer), a „régii” alkotók (például Kassák Lajos, Tamkó Sirató Károly) egymástól elszigetelődve is folytatták működésüket. Eredményeik hatással voltak a második (paradigmaváltó) és a harmadik nemzedék egyes alkotóira egyaránt (József Attila, Radnóti Miklós)¹⁸.

Az avantgárd (szintén „utód”) posztmodernnel való kapcsolódási pontjai számos (látszat)egyeztést mutatnak: az intertextualitás, az areferencia, valamint a hagyományos

Avant-Garde = Decentring the Avant-Garde, szerk. Per Bäckström – Benedikt Hjartarson, Rodopi B. V., Amsterdam – New York, 2014, 305.

¹⁵ The present study, however, differs from Enzensberger’s intention to criticise the neo-avant-garde and spans only the period of the »historical avant-garde« (the term, standard since Bürger, was first introduced by Enzensberger).” *Uo.*

¹⁶ „In fact it was Mukařovský who anticipated the aporetical approach of Enzensberger almost thirty years earlier...” *Uo.*, 309. A cseh nyelvész ráadásul sokkal inkább esztétikai módon közelítette meg a témát, mint társadalomtudományi szempontból: „Yet, the social aspects are far less emphasized here than the aesthetic ones, as they are inherently rooted in the formalist methodology and tradition.” *Uo.*, 310.

¹⁷ Lásd, Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Szirák Péter, *Alakváltások az irodalmi modernségben = Hang és szöveg*, szerk. Bednánics Gábor – Bengi László – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 7-25. „Nyugodtan állítható, hogy a modernség alakulástörténetének négyes tagolását (klasszikus modern, avantgárd, későmodern és posztmodern) elméletileg is megalapozó irodalomtörténeti koncepció nagymértékben járult hozzá a magyar irodalom 20. századi történetének újrendezéséhez”, *Uo.*, 7.

¹⁸ A témáról bővebben lásd, Derék Pál, *A magyar avantgárd irodalom: 1915-1930 = Uő.*, „*Latabogomár ó talatta latabogomár és finfi*”, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1998, 238-296. „A Janus Pannonius Tudományegyetem Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének 1991-ben és 1992-ben a paradigmaváltás elemzésére rendezett konferenciái kimutatták, hogy az irodalom újulásának folyamatában egészében véve elutasította az avantgárd hagyományt, noha számos alkotó szintetizált formában igénybe vette a kimunkált formanyelvek részeredményeit. Helyette a »második modernséget«, az avantgárd hatásokkal (is) megújított Nyugat-hagyományt folytatta nemcsak a második világháború utáni magyar irodalom jó része, hanem a 70-es években útjára induló posztmodern is”, *Uo.*, 295-296.

szövegstruktúrák felszámolása és a nyitott szerkezetek¹⁹ mindkét irányzat gondolkodásmódjában fontos szerepet játszanak, s mégis ezekben nyilvánulnak meg a leglényegesebb, felfogásbeli ellentétek: mintha egyaránt operálnának a fenti fogalmakkal, csak egészen más alapokra helyezik azokat. A posztmodern „gondolkodásában” mindenképpen megjelenik a mihez képestség, a viszonyítási pont, a „tapintható” hagyomány, amit be lehet (sőt, be kell) olvasztania textualitásába.

Az úgynevezett „avantgárd” (s ebből a szempontból a klasszikus modernség is) általában a (mindenféle) hagyományok teljes elvetését jelöli meg kezdeti, központi gondolataként²⁰. Míg a posztmodern intertextualitása egy nagyon erős „hagyományban állásra” utal, addig a szövegköziség az avantgárdot csak annyiban érinti (népdalszövegek, fragmentumok költeményekbe iktatása), amennyiben elidegenítő effektusként jelenik meg az avantgárd mű hagyománytörő montázsában. A posztmodern areferencialitásban a tradíció (tehát a pretextusok) nagyarányú beolvasztása okozza a jelek és jelentések kontrollálhatatlanságát, az avantgárdban viszont a jelentésétől, szignifikátori szerepétől teljességében megfosztott nyelvi jel (jel, amely nem-jelként működik tovább).

A szövegstruktúrák felszámolása a posztmodernben egy rendkívüli (sokszor fragmentumokra épülő) műfaji, sőt műnem- és stílusrétegbeli variabilitást eredményez (például Esterházy Péter *Javított kiadás* című regénye, amelyben a lírainak mondható töprengések mellett ügynökjelentések, sőt, irodalmi diskurzusba helyezett személyi igazolvány-adatok is feltűnnek). A hagyományos irodalmi struktúra destrukciója által keletkezett elliptikus szövegfragmentumok más stilisztikai tradíciókból kiszakított töredékek komplementereivel egészülnek ki, biztosítva a hagyományok közötti átjárhatóságot. Az avantgárd szemlélet (szándékai szerint) szétzúzza a régebbi irodalmi tradíciókat, és nem helyettesíti, nem egészíti ki azokat semmivel: megmaradnak „textuális roncs” létmódjukban (lásd, dadaista szövegek).

Az avantgárdnak tekintett művészetek tradícióhoz való viszonyában úgy tűnik, hogy az elutasítás, az elidegenítés aktusa játssza az egyik főszerepet, sokkal inkább, mint az 1908-as, hagyománytörő, modernizáló Nyugat klasszikus modernsége esetében, amelynek sikerült pár év alatt (s főleg Babitsnak a Kassákkal való „küzdelsei” folyamatában) az irodalmi hagyaték lelkes védelmezőjévé formálódnia (legalábbis utóbbi szerint).²¹ Az önmagát kellőképpen

¹⁹ Kulcsár Szabó Ernő, *A különbözőség esélyei, szempontok a posztmodern fogalmának meghatározásához*, Literatura, 1987-1988/1-2, 137-146.

²⁰ Erről bővebben lásd, Kulcsár Szabó Ernő, *A másság mint jelenlét*, Jelenkor, 1988/7-8, 689-706. Különös tekintettel a *Modernség, avantgarde, posztmodern* című fejezet, 695-699.

²¹ Kálmán C. György 2014-es tanulmányában Babits Kassákkal „vívott” (1916-os) „pengeváltásáról” értekezik igen részletesen (a nyugatos költő konzervativizmus-felfogásáról elmélkedve), s ugyanitt a nyugatosok avantgárdról alkotott nézeteit is érinti. A szubjektív elemeket is jócskán tartalmazó, vallomásos szöveg a szerző Babitscal kapcsolatos kételyeit próbálja tisztázni. Egy jellemző részlet: „Nem keresem a konfrontációt ezzel a közeggel – számomra is igen kedves alkotóról van szó, akinek azonban bizonyos nézeteivel nem vagyok kibékülve, vagy zavarba ejtenek, számomra magyarázatra szorulnak”. Kálmán C. meggyőző álláspontja szerint az egyébként

modernistának érző Babits ugyanis nem igazán tudta elismerni a modernnél is „modernebb” irányzat(ok) létmódját: megnyilvánulásait (s leginkább A Tett 10. számában közzétett programkiáltványt²²) igen kemény szavakkal bírálta *Ma, holnap, és irodalom* című 1916-os, Schöpflin Aladárnak „dedikált” írásában²³. Kijelölve saját – tehát folyóirata – magaslati pozícióját a magyar modernizmus áramában („A Nyugat önnön hagyományai ellen vétene, ha meg nem hallaná a szavukat.”), kíméletlenül szögezi le, hogy „Nem látszik talán még érettnék az új nemzedék komoly kritikára”. Majd mégis aláveti azt egy ironikusan (s néhol talán szarkasztikus módon) atyainak tűnő intelemsorozatnak, mondván, hogy „a komoly kritika, az érdeklődés melege maga érlel – és dicsérni bűn talán, de megérteni kötelesség”. Valójában eldönthetetlen, hogy az ezt követő költői kérdés frappáns allegóriája egyszerű képi párhuzam-e csupán, vagy megsemmisítő sértés: „Túlzott megbecsülés-e a gazos ágyásnak a kertész gyomláló munkája?” Végül ténylegesen is belefog „gyomirtó” tevékenységébe: összeveti A Tett alkotóinak munkálkodását a futuristákéval. Véleménye szerint van közöttük hasonlóság, ám a különbség is jelentős: „A mi új nemzedékünk azonban, mely életének legfogékonyabb

újító szellemiségű Babits fontos célja – igaz, valamivel később – éppen a Nyugat és a modern irodalom kanonizációja volt, s a lap elfogadtatása a konzervatív olvasóközönséggel. Lásd: „Babits nem pusztán pillanatnyi vitába bocsátkozott itt sem, hanem az egész irodalmi életről, annak rendjéről és mozgásáról voltak elképzelései: az új irodalmat ebbe illesztette bele, és úgy vélte, vélhette: minden új fejleménynek meg kell indulnia a kanonizáció útján, ám a modernségnek erre csak bizonyos feltételek megléte esetén van esélye. Csatlakoznia kell a hagyományokhoz (és nem szembefordulni velük, nem felforgatni vagy kihívni őket), el kell fogadtatnia magát az olvasóközönséggel, és megőrzőnek (konzervatívnak) is kell lennie, amennyiben mindazt, amit a modern irodalom készen talált, legfeljebb finoman módosítania szabad csak, és meg kell találnia a hangot a régebbi, hagyományörző irodalom képviselőivel. Mindez pedig annak a szolgálatában áll, hogy a modern irodalom elfogadtassa magát.” Valószínűleg ennek a „törekvésnek” estek „áldozatul” Kassákék: „Talán innen érthetőbb mindaz, amit Babits jóval korábban az avantgárdval kapcsolatban képviselt.” Kálmán C. természetesen több megoldási lehetőséget is felsorol e probléma kapcsán, amit végül – be kell vallania – nem tud megoldani: „Babits néhány véleményét félre is lehet söpörni, mint nem túl jelentős, anekdotikus eseményt – részint fel lehet figyelni arra, hogy elhangzanak olyan érvek, amelyek (ha nem Babits találta is ki őket) máig hagyományozódtak, máig erősek és nehezen cáfolhatóknak látszanak. Lehet lélektani magyarázattal kísérletezni (hivatkozni Babits biztonságvágyára, békülékeny, nem konfrontatív lelki alkataira); bizonyára lehetnek irodalompolitikai okok is a háttérben; vagy lehet szó esztétikai fenntartásokról. Ezt nyitva hagyom – de a konzervativizmus és a modernség furcsa, ellentmondásos, magyarázatra szoruló elegye továbbra is nyugtalanít.” A szöveg internetes elérhetősége: Kálmán C. György, *A modern konzervativizmus hagyományának kialakulása – Babits vitája az avantgárdval* = http://real.mtak.hu/30474/1/kalmancgy_babits_u.pdf (2020. július 22-i megtekintés szerint). Amennyiben Kálmán C. felvetése helytálló, úgy nem csupán az avantgárd jelenség problematikus, de egyik legfőbb viszonyítási pontja, a magyar klasszikus modernség is.

²² Kassák Lajos, *Programm* [sic!], A Tett, 1916/10, 153-155. = <http://digiphil.hu/o:atett-10.tei.85> (2020. július 22-i megtekintés szerint).

²³ Babits Mihály, *Ma, holnap, és irodalom*, Nyugat, 1916/17. = <https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>. Babits írása a jelzett esztendő 17. számában jelent meg, A Tett főszerkesztőjének válasza pedig rögtön a következőben (ez szintén megtalálható az interneten): Kassák, *A „rettenetes nagy hamu” alól Babits Mihályhoz*, Nyugat, 1916/18. = <https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>. (A dolgozat idézetei nem innen, hanem a *Verseik, tanulmányok* című gyűjteményes kötetből származnak.) Ugyanebben a kiadványban már Babits rövid, tíz pontba szedett (egészen kiáltványyszerű) reakciója is napvilágot látott, amelyet az előzőhöz hasonló – és sokféleképpen értelmezhető – pátozzsal zár: „Amit azután mond még Kassák, szándékaikról, harmóniáról és anarchiáról, az mind nagyon szép, jó, rokonszenves. Cikkemet is félreértette, aki ellenszenvet olvasott belőle. Adja Isten, hogy a nagy szándékok megvalósuljanak! Első vagyok, tapsolója, a nagyradagadó [sic!] erőnek, égiszakarásnak [sic!]. Örülök, hogy mások, gazdagabbak akarnak lenni az ifjak, mint mi voltunk; legyenek is, kell is lenniük!” Babits, *Felelet*, Nyugat, 1916/18. = <https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> (mindhárom internetes forrás esetében a 2020. július 22-i megtekintés szerint).

idejéből két esztendő telt a rettenetes háború légkörében, valósággal undorodik attól, tudni sem akar róla”. Szól továbbá az elnevezésről, a cselekvésről és a szimultaneizmusról (amelyről a szöveg vége táján derül ki, hogy valójában nem is újszerű), illetőleg hangot ad értetlenségének. Miként alkothat programot az, aki a szabadságot tűzi szimbolikus zászlajára? „Bármennyire szabadságot hirdet is egy program, a művészetben, mihelyt a szabadságból programot csinálunk, az már nem szabadság többé, hanem megkötöttség és kényszerzubbony” – summázza szigorúan.

A babitsi érvelés nem tartja megvalósíthatónak a „hagyományok és formák tökéletes elvetését” (mint ahogyan nem is kivitelezhető, de Kassák mellett legyen szólva, hogy ezt ily módon ő sem jelentette ki soha, talán még a „Programm”-ban sem), ám – igen paradox módon – kifogásolja, hogy a „magyar ifjak”, akik azért mégiscsak megpróbálnak maguknak ösöket és rokonokat találni, „külföldi rokonságot keresnek”. Szinte gúnyolja őket, hogy ezt egy olyan költőben sikerült megtalálniuk – „Walt Whitmanban” –, akinek „érzése és gondolatvilága egyáltalán nem modern”. A szabadvers pedig – szerinte – „csak egy versforma volt a sok közül, egyike a legrégebbi versformáknak”. Argumentációját tehát technikai irányba tereli: a prózavers unalmassá válhat (főleg ha nem valamely „nagy költői egyéniség” munkája, vagy mondanivalója nem „hatalmas súlyú”). Bár a szabadvers lehet egyesek „természetes kifejezési” formája (példának okáért Kassák esetében – amint ezt elismeri), ám kizárólagossá és általánossá tétele „formai rabság”. A művészi alkotást egyenlőnek tartja a „komponálással” (amelyet még angolul is megnevez), ami pedig nem igazán működik a „legifjabb Magyarország” költőinél, mivel ötletszerűek, másolják a futuristákat, megvetik a grammatikát és az értelmet. Hosszasan értekeznek még az ízlés elutasításáról, amely lehetne akár pozitív karakterjegy is, ám esetükben nem az.

A szöveg tetőpontján valóságos „csúcstámadást” intéz a „szimultánista program” ellen, eljelentéktelenítve és visszavonva annak újszerűségét. „Tulajdonképpen minden nagy költő szimultánista volt” – adja meg a vélt kegyelemdőfést A Tett szerzőgárdájának. Úgy véli, ha van is „új és korszerűen szükséges” mondanivalója a „szimultánisták” csoportjának, valójában nem az a tényleges művészet, hanem a „hangsúlyozás és élezés szuggesztív keresztülvitele”. Egyetlen bekezdésnyi témaösszegzésében ennyi áll csupán: „Ezért egy új irodalmi iskola kritikája első sorban formai eszközeinek kritikája”. Ezen a téren viszont A Tett alkotói igencsak gyengének bizonyultak – a babitsi álláspont szerint. Ennek értelmében válik üzenetértékűvé a bevezető gondolatok egyik legéletszerűbben, legplasztikusabban megformált kataforája (talán nem véletlen, hogy Kassák is egészében idézi majd): „Tehetséges íróra vall – mondtuk mi ilyenkor – de még nem elég fejlett... az ízlése... a technikája... titánkodó és naiv, az életet nem ismerheti még, minden során kirí a fiatalság... érne, ülepedni kell...” Ám a babitsi kritikus,

zárlatának tanúsága szerint bizakodó, s talán némiképpen ironikus szavai mégis, akár őszinte biztatásként is értelmezhetők: „Túl szigorúak voltunk? Inkább az ellenkezőt hisszük. Készakarva nem említettünk neveket és egyes dolgotokat [kivéve Kassákét, viszont ezen a helyen elismerőleg nevezi meg – SP]. Azok a Tett írói közül, akik tehetségesebbek, maguktól meg fogják találni útjukat, és helyesebb utakat. Adja Isten, hogy programjuk legszebb pontjait a lehető legfényesebben megvalósíthassák!”

Kassák „legifjabb költőknek” is címzett (nem kevésbé szarkasztikus) válasza egyértelmű: „Babits programja (vagy esztétikai kritikája vagy időbeli előjoga vagy nem tudom én, mije) rettentően kigödrözött lépcsőkolosszust állít az új költő elé, s mondván: »hát lássuk, ha csakugyan jó inaid vannak a csikói kedvhez, mászd meg előbb ezt a tapasztalati golgotát«, és jó puha ágyat nyit a háta mögött arra az esetre, »ha netalántán meggondolná magát a bohó«. – Hogy kritikusunk mért gondolja azt, hogy a mi »okoskodásunkkal« szemben az ő »okoskodásának« van igaza... azt nem tudjuk”²⁴. Saját argumentációját egyébként a Babits által megnyitott technikai szinterről egy másik, számára biztonságosabb terepre tereli át: „A *Tett* programjának a hangsúlya nem a művészi produktumon, megcsinálás hangján van (annyira sem, mint Babitsnál), hanem a művészen mint szociális emberen!”²⁵

Babits „időbeli előjoga”, „tapasztalati golgotája”; és a „jó puha ágy” metaforájának statikus biztonsága egyaránt a megszilárdítandó (vagy már megszilárdult) passzív hagyomány szimbólumai, amelyekkel az avantgárd szellemű költő a maga általánosító erejével szállt szembe: „Széttörtem a szokástörvényeket, mert szükségét éreztem, hogy rábukkanjak és megvalósítsam saját költészetem életszemlélettemmel és érzésvilágommal azonos törvényeit. [...] Át kell törni a szűk határvonalakat még akkor is, ha ez pillanatnyilag anyagi vagy erkölcsi hátrányt jelenthet”²⁶. És ez nem csupán a tradíciókra vonatkozik: különállásának kinyilvánításában önmaga „behatárolását” sem fogadhatja el. Ennek pedig már programjában is hangot adott: „Az új [sic!] irodalom nem esküdhetik fel egyetlen izmus zászlaja alá sem”²⁷. S a szigorú alapelvet Babitsnak szánt válaszában újra megerősíti: „Még azt is ki szeretném korigálni, hogy *tévedésből* sem vagyunk kimondottan szimultaneisták, és semmiféle isták és izmusok nem vagyunk, és új irodalmi iskolát sem akarunk csinálni, csak a „jó” szó átértékelésében *jó* költők akarunk lenni, azaz *jó* költeményeket szeretnénk a legfrissebb olvasógeneráció elé adni.”²⁸

Ebben a hagyományt (illetve iskolát, akadémiát), tehát a múltat – s általában mindenféle

²⁴ Kassák Lajos, „A rettenetes nagy hamu” alól Babits Mihályhoz = Uő., *Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 575.

²⁵ Uo. 574. (A cím dőlt szedése – Kassák.)

²⁶ Kassák Lajos, *Önarckép – háttérrel* = Uő., *Versek, tanulmányok*, 12. és 17.

²⁷ Kassák, *Programm*, 154.

²⁸ Kassák, *A „rettenetes...”*, 578. (Kiemelések – Kassák.)

rögzítettséget – teljességében elutasító szándékban válik érthetővé a még önnön (klasszikus) modernségén is túllépő Paul de Man-féle „abszolút modern” fogalma: „A valódi emberiség pillanatai így hát olyan pillanatok, amikor minden megelőzöttség eltűnik, megsemmisítve a teljes felejtés hatalma által. A történelemnek ez a radikális elutasítása lehet, hogy illuzórikus, illetve igazságtalan a múlt eredményeivel szemben, ugyanakkor szükséges marad emberi sorsunk beteljesítése számára, és cselekedeteink feltételeként. [...] Ez Rimbaud hangja, amikor kijelenti, hogy nincsenek elődei Franciaország történelmében, hogy az egyetlen, amire a költőtől számítani lehet, az a du nouveau (újdomság), és hogy az embernek »abszolút modernnek« kell lenni»²⁹.

Az avantgárd karakterű művészet(ek) múlttagadása (így tökéletes idegensége) természetesen „romantikus álom” maradt – a „felégetett föld” taktikája kivitelezhetetlennek bizonyult. Tverdota György megfogalmazásában a – hadászati eszközkészletből kölcsönzött – módszer azt jelenti, hogy Kassák és (ebben az esetben) a Ma alkotói³⁰ „rokonszenveztek valamely modern irányzattal, majd egy idő után eltávolodtak tőle, szakítottak vele. Ettől kezdve a korábban pártfogolt tendencia tabuvá lett a csoport tagjai számára, s az újonnan választott irány nevében kíméletlen kritikában részesítették azt a paradigmát, amelyen túlléptek»³¹. Az eljárás megállja a helyét, viszont a metafora arra utal, hogy a felperzselt település helyén nem marad más, mint egy „fekete folt”. A tabu pedig tilalom, adott esetben a kimondásé. Ám Kassákék nem törölték el a korábban rokonszenvesnek tartott irányzatokat, hanem egyszerűen „átsorolták” az „ellenség” térfelére, s továbbra is lelkesen emlegették azokat, immáron negatív attribútumokat tulajdonítva „újdomsült” ellenfeleiknek. Annak érdekében, hogy saját karakterüket megrajzolhassák, kontrasztként állították önmagukkal szembe a meghaladni kívánt törekvéseket.

A „korábbi” figyelmen kívül hagyása tehát csak „hozzá képestségében” nyilvánulhat meg, ezért viszont számolni kell vele, mint létezővel. Babitsnak ebben az értelemben biztosan igaza volt: a teljes tradíció elvetése – és az avantgárd idegenség – mindig megmaradt a manifesztumok és egyéb szövegek megvalósíthatatlan (illetve a nyelvi performativitás szintjein részlegesen megvalósítható) „illuzórikusságában»³².

²⁹ Paul de Man, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. Nemes Péter, Osiris, Budapest, 2002, 78.

³⁰ Esztendőkkal tehát a Babitscsal lefolytatott vita után, ám a taktika „nyomaiban” már akkor is érzékelhető volt.

³¹ Lásd, Tverdota György, *2 x 2 – Kassák Lajos és Németh Andor közös folyóirata (1922) = Művészet akcióban – Kassák Lajos avantgárd folyóiratai A Tett-től a Dokumentumig (1915-1927)*, szerk. Balázs Eszter – Sasvári Edit – Szeredi Merse Pál, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum – Kassák Alapítvány, Budapest, 2017, 162.

³² Az avantgárd és klasszikus modernség (esztétizmus) 1916-1917-es szembenállásának és vitájának Babits által kijelölt fő témáiról és lényegi kérdéseiről („a hagyomány elvetése”, „a műgond hiánya”) lásd bővebben, Deréky Pál, *Az esztétizmus és az avantgárd vitája a magyar irodalomban (1916-1917)* = Uő., „*Latabagomár...*”, 34-63. A polémia részleges megoldására egyébként az utókor tett kísérletet. Kabdebó Lóránt visszaemlékezésében: „Az

2. Hagymány és avantgárd „identitás”

Az avantgárd által megjelenített („abszolút”-ként definiálható) modernség leginkább a tizenkilencedik század második felének (késő)romantikus tradíciója ellenében válhatott a (hagymányoktól való) teljes idegenség hatékony érzékeltetőjévé a magyar irodalomban. Ez persze nem jelenti azt, hogy az avantgárd mindenféle tradícióval képes volt szembehelyezkedni, sőt eredményeit több esetben, éppen azok „továbbfejlesztése” által emelte magasabb szintre. Elítélte ugyan a klasszikus modernség alkotóinak formakultuszát, esztétikumcentrizmusát, ám folytatta, sőt, meghaladta annak Nietzsche filozófiájából eredő dionüszoszi-apolloi „személyiség-törését”³³, s megpróbálta eljuttatni a teljes én-disszimiláció fokára. Aposztrophé-felfogása ugyan teljes mértékben felülírta egyes romantikus szövegek pontos „én-te” behatároltságát; de éppen a nagy korszak lovejoyi „parttalansága” miatt elődeit is megtalálhatta az egyes „romantikák” és romantikus jellemzők között³⁴.

A tradíciót (egészében) eltörölni nem kívánó, azt némileg szintetizáló klasszikus modernséghez képest, az avantgárd szemlélet teljesen új világ- és mindenség szemléletet nyújtott (helyesebben ígért, kínált) a századelő dekadens, szecessziós, szimbolista alkotásokon érlelt befogadóinak, akik természetesen csak saját szemszögükből voltak képesek az avantgárd újításait értelmezni (vagy megérteni). Kassák 1910-es évekbéli, sokat támadott aktivista költészete például 1920 után átalakult, s elhajlott az „absztrakt konstruktivizmus” irányába. Az új szövegek idegensége, amely a megértés lehetetlenségét (pontosabban annak elutasítását) eredményezte, elfogadhatatlan volt a (legalább) támpontokat nyújtó szimbólumok kedvelői számára. Kassák korábbi, az újakhoz képest mindenképpen értelmezhető(bb), szimbolizmus-közel(ebb)i szövegei azonnal „klasszikussá” és elfogadottá váltak³⁵ (jó példája lehet ezeknek a dolgozat következő egységének elemzett költeményciklusa, az *Éposz Wagner maszkjában*).³⁶

1968-as Ménési úti konferencia poétikailag a neoavantgarde hazai születésének és politikailag-ideológiailag a baloldal válsága látványos (Párizs, Prága) tudatosodásának pillanatában kérdezett rá a Kassák-mű [A ló meghal... – SP] szerkezetének példázatára. Társául egy kései Babits-verset választottak. Ma azt mondom: a klasszikus modernség és az avantgarde modelljét keresve nem szétválasztottak, de egybeolvasztottak, a kettő összeolvashatóságának szerkezeti modelljét keresve.” Kabdebó, *Egy remekmű poétikai pozíciója*, 80.

³³ „Sokat nyer vele az esztétikai tudomány, ha nem csupán logikailag látjuk be, hanem a szemlélet közvetlen bizonyosságával is felismerjük, hogy a művészet fejlődése az apollóni és a dionüszoszi kettősséghez kötődik: hasonlóan, amiként a nemzedékek is a nemek kettősségétől, szakadatlan harcuktól s csak időközönkénti összebékülésüktől függenek”. Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése, avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Magvető, Budapest, 2003, 27.

³⁴ Lásd, a Coleridge-i szöveg tropikus túlfuttatását (Culler: *The Mirror Stage*), a természet felsőbbségét hirdető irányt és a primitivizmust (Lovejoy), valamint a romantika dinamikus jövőit, német-keresztény elképzelését (Lovejoy), s végül magának a romantikának többször kinyilatkoztatott (klasszicista) tradícióellenességét (Wellek) és meghatározhatatlanságát (Lovejoy). [A zárójelben feltüntetett szerzők vonatkozó munkáit lásd a lábjegyzetekben és a bibliográfiában.]

³⁵ Derék Pál, *A vasbetontorony költői*, Argumentum, Budapest, 1992, 29.

³⁶ Walter Benjamin festészetre vonatkozó megfigyelése alkalmazható lehet az új megoldásokat és funkciókat kereső 20. századi költészetre is: „Minél jobban csökken ugyanis valamely művészet társadalmi jelentősége, annál inkább szétválk a közönségen belül a kritikus és a műélvező magatartás – ahogy ez a festészet esetében világosan

Elképzelhető, hogy ha az Ady szimbólumain megedződött befogadónak nehézségeket okozott az avantgárd megértése, mennyire eltávolodhatott az új költészet a szimbolisták előtti (például Arany János-i) tradíciótól.

Az aposztrophé³⁷ alakzatával operáló, természeti jelenségeket, tárgyakat megszólító (romantikus) lírai én „állapotba” helyezi önmagát, rögzül, ezzel pedig megváltoztathatatlaná, képlékenységre, további alakulásra képtelenné „alkotja meg” önnön figuráját. Bár a megszólaló hang önlétesítő aktusa már az avantgárdra is jellemző nyelvi performativitás lehetőségeiről tanúskodik. Az identitássá, identikussá formált beszélő alany az identifikáció dinamikus folyamatában fontossá váló és állandóan fennálló idegenséget nem képes tapasztalatként megélni s megőrizni annak alteritását. Önmagába vonja az idegent, értelmezi, nevet ad neki, megismeri, tehát magáévá teszi, miközben a tárgyat önmagától való elkülönülésében identifikálja, meghatározva ezzel mind a tárgyat, mind pedig önmagát.³⁸ Ez a fajta értelmezés alakítja ki statikus, megváltoztathatatlan eidoszát. Amit pedig meghatároztak és megneveztek, többé nincs kitéve a dinamizmus, változás folyamatának, illetve, egyáltalán nincsen kitéve változásnak, lévén statikus koordinátákkal rendelkező individuum. Sok (romantikus) lírai én önmeghatározásának fontos eleme az aposztrophé alakzatának reláció- és idegenségképző aktusa, amelynek segítségével úgy identifikálja önmagát, hogy „te”-ként szólít meg egy rajta kívül álló objektumot, amelynek következtében létrejöhet az „én” és a „te” viszonyrendszere. Ahhoz ugyanis, hogy „én”-ként (valóságos „poétikai jelenlétként”) identifikálja és stabilizálja magát, szükséges az ahhoz képesti „te” megszólítottként való megszilárdítása.

A dinamikus, örökké mozgásban levő, állandóan alakuló („lírainak” már egyáltalán nem nevezhető) megszólaló nyelvi-textuális megjelenítése minden jel szerint az avantgárd művészek számára vált fontossá és kétségtelenül problematikussá, bizonyos értelemben megoldhatatlan feladatként nehezdedve a különböző kiáltványok megfogalmazóira. A kassági emberkép például jelentős metamorfózison ment át, amíg az 1915-1919-es aktivista-expresszionista ideálból konvertálódott az absztrakt-konstruktivista, dada felé közelítő, teljes én-disszimulációba (s még az is kétséges, hogy sikeres volt-e valójában és teljességében ez az

megmutatkozik. A konvencionálist kritikátlanul élvezik, az igazán újat ellenszenvvel kritizálják.” Benjamin, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában (12. fejezet)*, ford. Kurucz Andrea – Mélyi József = http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (2020. augusztus 10-i megtekintés szerint).

³⁷ Az aposztrophé alakzatának (a romantika irodalmában való) közkedveltségéről és identifikációs felhasználásáról bővebben lásd, Jonathan Culler, *Aposztrophé*, ford. Széles Csongor, Helikon, 2000/3, 370-389. Egy jellemző eszmefuttatás az esszéből Shelley híres ódája kapcsán: „A költő tehát egy hang-képen keresztül megalkot magának egy költői jelenlétet, és mi sem ábrázolja jobban a hangot, mint a differenciálatlan hangoztatás tiszta »Ó(h)-ja«: »az erősen megrendült lélek spontán kitörése«. Az »Óh, vad Nyugati Szél« kifejezés a költő jelenlétét idézi meg, hiszen a szél csak egy költői aktus nyomán válhat *te*-vé, csupán akkor, amikor a költői hang megteremti önmagát.” *Uo.* 377. (Kiemelés – Culler.)

³⁸ Az identitás és idegenség kérdéseiről Eisemann György értekezik, Heidegger *Lét és idő* című munkájának 38. paragrafusát idézve: Eisemann, *Elsajátított idegenség és elidegenedett azonosság = Identitás és kulturális idegenség*, szerk. Bednancs Gábor – Kékesi Zoltán – Kulcsár Szabó Ernő, Osiris, Budapest, 2003, 56.

átalakulás). Az aktivista (expresszionista³⁹) szemléletben még nem szűnt meg az „én”, csak átalakult „mi”-vé, tehát ún. „kollektív individuummá”⁴⁰, amely már nevében is paradoxonnak tűnő, átmeneti jelenség a véges és a végtelen között. Az „egy” (egyed, egyén, egyéniség) eleve kizárja a „mi” létét, főleg úgy, hogy az kollektívvé, tehát azonos érdekeket képviselő csoportosulássá alakul. Mint ahogy az aktivizmus is kénytelen volt ezt a kollektív („mi”) individuumot egy „Új Ember” messianisztikus allegóriájába transzformálni, s ezzel leegyszerűsíteni, statikussá tenni. Ez az eljárás újabb visszalépést eredményezett a nietzschei elképzelések felé, amennyiben a kollektív „mi” eggyé metonimizált, elvárt, de meg még nem született új embere kísértetiesen hasonlít a Zarathustra által megjövendölt, tehát szintén „eljövendő”, messiási attribútumokkal (is) rendelkező ideálalakra⁴¹.

Viszont éppen ez a végtelenségbe helyezett bizonytalanság (tehát dinamizmus), örök várakozás az, amely összekapcsolja a német romantika keresztényi alapokra helyezkedő vonulatát az avantgárd aktivizmus szemléletmódjával⁴². Arthur O. Lovejoy „keresztényi romantika” meghatározása rávilágíthat a közös vonásokra: „Az alapvetően keresztény, tehát alapvetően romantikus szellem természetéről azonban megoszlottak a vélemények. Egy jellemvonásának tekintetében azonban általános egyetértés uralkodott a német romantikusok között: a kereszténység gondolkodását szerintük bizonyos fokú instabilitás jellemezte; elérhetetlen célokra tört, és hosszú távon képtelen volt megelégedni azzal, amit a magáénak tudhatott”⁴³.

Ám a két irány közötti különbség is mérvadónak tekinthető: igaz, hogy mind az aktivizmus, mind pedig a keresztény szellemű romantika „instabilnak” mondható, mivel mindkettő „elérhetetlen célokra” tört „elégedetlenül”, tehát a jövő felé; de az aktivizmus új embere immanens, csak még meg nem született, a nietzscheit is szintetizáló, eljövendő életre szánt kollektívum, míg a másik átlép a transzcendensbe: „Az érzékfeletti jelenségek iránt megnyilvánuló érdeklődést és a hétköznapi lét illuzórikus voltának feltételezését ezért sokan a romantikus művészet megkülönböztető jegyének tartották, abból indulva ki, hogy a kereszténység nem-evilági vallás”⁴⁴. Az aktivista várakozás az irányzat keresztény romantikus

³⁹ „Az expresszionizmus mellékhatása az aktivizmus, valamint a misztikus expresszionizmus is”. Deréky, *A vasbetontorony költői*, 46.

⁴⁰ *Uo.*, 48-49.

⁴¹ „Erre aztán egy csapásra titokzatos csöndesség támadt körös-körül; és lassú harangszó hallatszott föl a mélyből. Zarathustra hallgatózott, akárcsak a fölmagasló emberek; ámde azután másodízben is ajkára tette ujját, és ismét így szólott: »Jön! Jön! Éjfélre jár« – és hangja átváltozott”. Friedrich Nietzsche, *Így szólott Zarathustra*, ford. Kurdi Imre, Osiris, Budapest, 2000, 379.

⁴² Nem lehet véletlen tehát, hogy az expresszionizmus először a német művészetben jelentkezett egy új, a „mi” alapján létesülő világ jövőiségében, vártságában. Deréky, *A vasbetontorony költői*, 46.

⁴³ Arthur O. Lovejoy, *A romantikák megkülönböztetéséről*, ford. Elekes Dóra = *Újragondolni a romantikát*, szerk. Hansági Ágnes – Hermann Zoltán, Kijárat, 2003, 96.

⁴⁴ *Uo.*

hagyomány és avantgárd közötti átmenetiségét hangsúlyozza, s nem billenti át azt teljesen az avantgárd területére⁴⁵; főleg, hogy az aktivizmus „új ember”-elképzelésében és a világ Paradicsommá változtathatóságának illúziójában uralkodott még az emocionalitás⁴⁶.

Természetesen az „én” kollektív „mi”-vé való transzformálódása nyitást jelentett az új, avantgardista törekvések felé, mégpedig a már emlegetett individuális léttől, tehát az „én”-től való megfosztás aktusa által. Jó példa erre, az önálló „énjeitől” megfosztott „mi”-re a kórus alkalmazása az avantgárd irodalomban⁴⁷, mivel ez lett (és ez volt a legősibb, dionüszoszi antik görög múltban is) a kollektív megszólalás legautentikusabb formája. Az egyén a kórusban valóban felszámolódik (mint egyéniség), s bár szerepe alapján a kar alkotóelemeként annak egy hangjaként szólal meg, mégis a mindent összefoglaló, átalakító és kisajátító összhangzás alávetettségében veszíti el önmagát. Hangja nem különül el, hanem összeolvad a többi résztvevő énekével: a szóló (tehát az egyéni hang) megkülönböztethető értékének kifejezése ily módon lehetetlen. A „mi” dinamizmusa elsodorja az „én” statikus, minden pontjában kibiztosított „állványzatát”.

Az avantgárd kórus tehát „mi-szerűségében” fosztja meg identitásuktól az őt alkotó „én”-elemeket, s ez által létformája a nem identifikáltság lesz: a kar absztrakt fenomén, ideálkategória. „Megfoghatatlan” lényegisége az általa keltett aposztrophikus aktust is dezidentifikálóvá teszi (szemben az identifikáló aposztrophéval): „a kórus mint egy sajátos aposztrophikus alakzat úgy hozza létre a lírai szubjektumot, hogy azt leválasztja mindenfajta reflexió lehetőségéről”⁴⁸. A reflexió pedig minden esetben a biztos pontok (illetve egy pontosan, például a reflektorfény kiemelése által behatárolt, térből kiszervezett terület) megvilágítását, „rögzítését” jelenti, amely az identifikáció elengedhetetlen feltétele. A kórus „aposztrophéja” viszont nem identifikál sem az egy, sem a kettő által: átlép a három... végtelen dimenziójába. Megtörténik az én-disszimiláció⁴⁹, a szubjektum „határtalanná válása”⁵⁰.

⁴⁵ „Az avantgárd mű eltünteti, feloldja az ént: a krízist arra használja fel, hogy egy már régen zavaró akadályt végre kiküszöböljön. Esze ágában sincsen akár az individuális, akár a kollektív én visszaállításának kísérletével foglalkozni a műben. Sem a krízis megoldhatóságában, sem a megoldhatatlanságában nem hisz: maga az egész kérdés nem érdekli, teljesen mással van elfoglalva. Az avantgárd mű nem törekszik kiegyenlítődségre, megbékélésre, feloldásra, egységteremtésre”. Deréky, *A vasbetontorony költői*, 49.

⁴⁶ „Az expresszionista Ember (Testvér) érzelm-központúsága a későbbiekben az avantgárd felé tartó fejlődés egyik (de nem egyetlen) gátjának bizonyult: az értelemközpontú aktivista is legfeljebb az elvont avantgárd költemény kapujáig jutott csak el. A kapun belülré csak azok a költők kerültek, akik kikerültek, ill. valamilyen módon megoldották azt a látszellentmondást, hogy az avantgárd költői szöveg nem alkalmas sem értelmi, sem érzelmi agitációra”. *Uo.*

⁴⁷ A kórus és az avantgárd viszonyáról bővebben lásd, Kulcsár-Szabó Zoltán, *Az idegenség poétikája? = Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 33-60. „A kórus poétikai teljesítménye nyilván a lírai én valamifajta »személytelenítő« kitágításaként s így a szubjektivitás eltávolításaként ragadható meg”, 41.

⁴⁸ *Uo.*

⁴⁹ Amely metódus (tehát a szöveg befogadástól való teljes elidegenítésének szervezetheze) kialakításában jelentős szerepe volt a radikális futurista avantgárd irányzatnak.

⁵⁰ Kulcsár-Szabó, *Az idegenség poétikája?* 38.

Ez nem kevesebbet jelent, mint az „én” megszűnését, mivel az a mástól való különbözőség eredménye, amely a határtalanná válás által menthetetlenül semmivé lesz (magával rántva személyességet, érzelmességet és mindent, ami „én”-voltához kötődött). Az „éntelenítés” *circulus vitiosus* pedig eltünteti a megszólított (megszólítandó) „te”-t, és így magát a befogadót is⁵¹. A szakadék áthidalhatatlanná vált az identifikáló aposztrophikus viszony zárt, statikus és stabil „én-kijelöltsége” (az identitás pontos megképzésével), valamint az avantgárd gondolkodás lezárhatatlan, dinamikus, éntelenítő metódusai között (amelyekkel a különbözőt nem megérteni próbálják, hanem elidegenítő effektusként bevonják azt produktumaik mindenre nyitott univerzumába, teljes mértékben méltányolva az idegen idegenségét, kiszámíthatatlanságát)⁵².

A romantika, klasszikus modern, avantgárd, későmodern, posztmodern aszimmetrikus linearitásában (amely egyrészt a hagyományban állásra, másrészt viszont a tradíciótagadásra utal) kétségtelenül a „negyedik testőr” avantgárd, a többiektől élesen elkülönült „elővéd” került leginkább szembe a művészetek szellemi hadifrontján az identifikáló aposztrophé „hátvédjének” személyiség-elképzeléseivel, teljességükben kísérve meg azokat megsemmisíteni a hagyománytagadás „abszolút modern” szellemében.

3. A jelölés avantgárd lehetőségei és problémái

Az avantgárd nyelvfelfogás „harcis rohamának” számtalanszor hangoztatott célja a referenciaközpontú gondolkodás teljes destrukciója⁵³. Ennek megfelelően a nyelvi jel (az alkotók reményei szerint) elveszíti önnön jelöltjeit⁵⁴, s nyelviségének „materialítására” és/vagy performatív erejére fordul vissza dinamizmusával: képes lesz akcióvá válni, s mindenféle referenciális jelölt nélkül is létrehozni önmagát.⁵⁵

⁵¹ Deréky Pál az olvasó „távoltartásából” indul ki (amely az avantgárd érzelm-kiiktató stratégiái következtében lehetséges), s így jut el az én-disszimilációig. A végeredmény ugyanaz, mivel te és én egymás relációfogalmi. Csak együtt lehetnek érvényesek, illetve érvénytelenek. Deréky, *A vasbetontorony költői*, 37.

⁵² Az avantgárd kategorizáció-ellenességét mutatja az is, hogy Kassák nem tudta elfogadni a klasszikus modernség „homo moralis”, „homo aestheticus” egymást kizáró szembeállítását. Túlságosan polgárinak és dekadensnek tartotta (s egyébként is a világ nagyfokú leegyszerűsítése volt). Simon Zoltán, *Kassák irodalomszemlélete*, Alföld, 1977/2, 65-70.

⁵³ „Ami nagyjából azt jelentette, hogy míg az esztéta irányok megújulásra kész hagyományvonalában mindinkább fölértékelődött a nyelv jelentésleltető potenciálja, addig a létező (nyelvi) létmódját nem problematizáló avantgarde-ok a jelentés radikális semlegesítését tűzték ki célul”. Kulcsár Szabó, *Az elidegenített nyelv „beszéde” = Tanulmányok Kassák Lajosról*, 19.

⁵⁴ A nyelvi jelek, jelölő szerepük és általában a jeltevénytudomány (szemiotika) fontosságát az irodalmi művek értelmezésében Jonathan Culler: *The Pursuit of Signs* című kötete (első megjelenés: 1981) nyomatékosítja: „One important feature of literary criticism in recent years has been the growth of interest in signs and their modes of signification”. Culler, *Preface = The Pursuit of Signs*, vii. A jelek avantgárd művészetekben betöltött, immáron szándékosan centrális, jelentéstől elszakadó voltáról lásd, Pomogáts Béla, *Eposz Kassák maszkjában*, Élet és Irodalom, 1987/14, 10.

⁵⁵ A nyelvi jel „materialításáról” bővebben lásd, Kulcsár-Szabó, *Az idegenség poétikája?* 45-46.

Ám a deszemiotizáció konkrét textuális megformálódásaiban – amolyan (posztmodernséget előlegező) „ellencsapásként” – a szöveg tere bizony „végtelenné” válhat, s a performatív erő állandó újratermelődése által lehetőséget adhat a folyamatosan eljeltelenedésben levő figurációs-defigurációs mozgások számára. Némely avantgárd kiáltványokban és költeményekben látszólag megszűnik az egy jelölt és egy jelölő biztos viszonya, a textus mégsem lesz más, mint a metaforák állandó jelölése és eljelölődése, amelyben a jelentés képtelen egyetlen jelölőben megállapodni: továbbfut a következő, majd az azt követő figura felé⁵⁶.

Ismert szentenciája⁵⁷ *A ló meghal és a madarak kiröpülnek*⁵⁸ című költeménynek az „amit fölállítunk az föl van állítva / de amit fölállítunk az nem jelent semmit” két sora, amely könnyen működtethető az önmagát végül defiguratív módon felszámoló metaforizáció trópusaként. A „tények” statikus „fölállítása” azonosítható a metaforával. Ám a jelölő soha nem válhat ténylegesen azonossá a jelölttel, a kettő nem feleltethető meg egymásnak, a szignifikáció „csödöt mond” („de amit fölállítunk – a metafora – az nem jelent semmit”), jelentésteleenné válik, ami által a jel megszűnik jelölőként viselkedni. Ily módon az avantgárd szöveg képes „nem-nyelvként”, tehát nem egyszerű médiumként, hanem saját materialitással rendelkező, önálló, önmagát létrehozni tudó – „deszemiotizált” – létezőként működni.

A „halott” hagyományokat és a tradíciók lebilincselő természetét elutasító avantgárd művészek a teremtőerő, a produktív dinamizmus effektivitása mellett foglaltak állást. Erről tanúskodik *A ló meghal...* következő kijelentése: „dögöljenek meg akik elismerik a nyugvópontok szükségszerűségét”. A sor szintén értelmezhető az önmagát kétségbevonó, majd felszámoló metaforizáció mozzanataként, ugyanis a kompozíció zenitjén helyezkedik el, annak középső sora. Az emelkedő szerkezet itt jut(hatna) „nyugvópontjára”, s ez mégsem következik be, ugyanis a textus önmaga semmisíti meg azt, amit előzőleg „fölállított”; megfosztja a biztos,

⁵⁶ Ez a fajta kontrollálhatatlan, tehát végtelen felé futó tropikus mozgás („bőség”) bizonyos elemzések szerint már a romantika idején is megjelent (Coleridge költészetében); s talán nem véletlenül egy, az elemzők által „szürreális” jelzővel ellátott, a nyelvet „élővé” tevő folyamatban (amely szemben áll az írói fantázia statikus, „élettelen” produktumaival). A dinamikus figurativitásra Jonathan Culler figyelmeztet M. H. Abrams romantikaértelmezései alapján. Lásd, Culler, *The Mirror Stage* = Uő., *The Pursuit of Signs*, 175.

⁵⁷ Akik említik tanulmányaikban: Kulcsár Szabó, *Az elidegenített nyelv „beszéde”*, 24. Bónus Tibor, *Avantgárd, történetiség, szubjektum = Hang és szöveg*, 259.

⁵⁸ A műből vett idézetek forrása: Kassák, *Válogatott versek*, Unikornis Kiadó, Budapest, 1995, 61-72. A Csaplár Ferenc által gondozott szöveg – ugyan vizuális elemek nélkül – az eredeti verziót követi. Lásd a cím „helyes” írását és Csaplár kötetéhez csatolt utószavát ugyanitt, a 295-298. oldalon. Különösen: „*A ló meghal* szövegét az eddigi gyűjteményes kiadásoktól eltérően a 2 x 2 című folyóiratban történt első megjelenés alapján közöljük.” Uo. 298. (Cím kiemelése – SP). A szerkezetre vonatkozó számítások is eme kiadás alapján készültek. A költemény kétféle változatáról bővebben: Sz. Molnár Szilvia, *Képvers versus szabad vers = Kép – írás – művészet (Tanulmányok a 19-20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról)*, szerk. Kékesi Zoltán – Peternák Miklós, Ráció, Budapest, 2006, 165-179. A hosszú versnek egyébként rengeteg elemzése született, az *Újraolvasó* sorozat *Tanulmányok Kassák Lajosról* című, ezredfordulón megjelent kötetében pedig többen is értekeztek a szövegről (például Kabdebó Lóránt, Szigeti Lajos Sándor, Bónus Tibor, Vajda Károly, Imre László – sők csupán azok, akik már munkáik címében is szerepeltetik valamilyen formában a költeményt).

tájékozódást szolgáló koordinátákat centrális szerepüktől: a költemény nyugvópontja funkcióját elveszítve „üres helyé” alakul. Az emberi gondolkodás, világban való tájékozódás eszköze és „nyugvópontja”: a meghatározás hasonlóképpen veszíti el kiemelt szerepét.

A trópusok mozgásához és a transzfigurációs eljárásokhoz természetesen nem közvetlen megfigyelései által jutott el az avantgárd irodalom. Szerzőinek, teoretikusainak vizsgálódásaira nagy hatással voltak a mozgást (magát) ténylegesen ábrázolni akaró futurista képzőművészek és Nietzsche gondolatai. A futuristák voltak ugyanis az elsők, akik a dinamizmust képzőművészeti alkotásaikban sajátos, ám sikeresnek mondható módon jelenítették meg szimultaneista ábrázolásmódjuk (több, egymást követő mozgáspillanat látható egyetlen időben) és erővonalaik plaszticitása által (lásd, Umberto Boccioni: *Az izmok dinamizmusa* című, 1913-as bronzszobrát). Az avantgárd irodalmárok feladata az volt, hogy a képzőművészek eredményeit „szövegformátumban” a fehér lapra plántálják át. Annak felismerése, hogy a textuális dinamizmus kizárólag a figurák állandó mozgásával, egymásba való lezárhatatlan átalakulásával ábrázolható, a „kísérletezők” legjelentősebb eredménye volt: „Mióta a mediális kultúrtechnikák tudománya kitüntetett figyelmet szentel a kinézis transzfigurációs mozzanatainak, az irodalomtudomány számára a tekintetben is újabb távlatok nyíltak meg, hogy a szövegek mediális materialításában olyan mozgásként ismerje föl a tropológiai helyettesítések játékát, amelynek elsődlegesen a hozzáférhetetlenség a »valósága«.”⁵⁹

A futurista szobor vonalainak egyidejű megjelenítése tehát a textuális transzfigurációnak (s az ebből következő szimultaneitásnak) feleltethető meg. Mindkét esetben elhanyagolhatatlannak tűnik az a tény, hogy egyik sem képes direkt módon ábrázolni a „hozzáférhetetlen” mozgást, csak mediátorok által: a szobor egy időbe sűrítő aktusainak segítségével teszi érzékelhetővé és megragadhatóvá a nem egyidejű mozgásfragmentumok közötti láthatatlan átmeneteket, a textualitás mediátorai pedig a nyelv retorikai eszközei, amelyek állandóan átalakuló „helyettesítésben tartják” az „önvalójában” ábrázolhatatlant. A kinézis megjeleníthetőségének fundamentumait Nietzsche játékról alkotott gondolatai alkotják⁶⁰. S az, hogy az új elmélet nem egyetlen trópus egyetlen jelölthöz való hozzárendelését, hanem egy folyamat (át)jelölődéseit emeli ki, a statikus világképen és állandóságon, definiálhatóságon alapuló felfogás destrukcióját vonja magával. Mert a biztos pontok eltüntetése az eleai természetbölcselet fundamentumaira épülő, értelem- és statikusságközpontú európai tradíció dogmarendszerét veszélyezteti, nyitva az avval éppen ellentétes héraikleitoszi dinamikus „panta rhei”-gondolat dionüszoszi mélységei felé⁶¹.

⁵⁹ Kulcsár Szabó, *A líra kinetográfiája és az én kívülhelyezése = Hang és szöveg*, 408. A témáról bővebben lásd itt, 408-425.

⁶⁰ *Uo.*, 413-415.

⁶¹ A héraikleitoszi és az eleata filozófia szembenállásáról bővebben, Nyíri Tamás, *A filozófiai gondolkodás*

A biztos „közepont” mediátorok által való felszámolásának posztmodern gondolata a centrum helyettesíthetőségét, „játékba utalhatóságát” helyezi előtérbe; márpedig helyettes (trópus) nemcsak egy, de végtelen számú létezhet, így a helyettesítés (a jelölt önnön jelölőivel való felcserélésének játéka) is a végtelenbe fut ki. Jacques Derrida megfogalmazásában: „Ekkortól kellett azt a törvényt is elgondolni, amely bizonyos mértékig irányította a struktúra konstituálódásában a középpont utáni vágyat, valamint annak a jelölésnek a folyamatát, amely elmozdulásait és helyettesítéseit a központi jelenlét törvénye szerint irányítja; de egy olyan központi jelenlét szerint, amely sohasem volt önmaga, mely már eleve magán kívülre, helyettesébe száműzetett. A helyettest semmi olyan nem helyettesíti, ami azt létében valamiféleképpen megelőzné. Ennélfogva csak azt gondolhattuk, hogy nincs középpont, hogy a középpontot nem lehet egy jelen levő formájában elgondolni, hogy a középpontnak nincs természetes helye, hogy nem fix hely, hanem funkció, egyfajta nem-hely, amelyben a jelhelyettesítések végtelen játéka folyik. Ez az a pillanat, amikor a nyelv elárasztja az univerzális probléma mezejét; ez az a pillanat, amikor a középpont, illetve a kezdet hiányában minden diszkurzussá – feltéve, hogy ugyanazt értjük e szón – azaz rendszerré válik, melyben a központi, eredeti vagy transzcendentális jelölt a differenciák rendszerén kívül soha sincs teljesen jelen. A transzcendentális jelölt távolléte a végtelenségig kiterjeszti a jelentés/jelölés mezejét és játékát”⁶².

A textus figurális összetettsége, a jelölők sokszínű halmozása pedig képzőművészeti analógiával (eljelöléssel...) élve: montázszerű. S akár képzőművészetről, akár irodalomról legyen szó, az avantgárd alkotók is szívesen éltek különböző montázstechnikákkal (textuálisan például: halmozás és fokozás), amelyek ráadásul a temporalitás és a tér ábrázolása számára is új lehetőségeket teremtettek (példának okáért az időben egymás után következők s a térben nem egy helyen levők egyidejű láttatása az afrikai és a kubista képzőművészeti alkotásokon)⁶³.

A három dimenziót felbontó, s annak fragmentumait kétdimenziós térben összesűrítő

fejlődése, Szent István Társulat, Budapest, 2001, 42-48.

⁶² Jacques Derrida, *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*, ford. Gyimesi Tímea = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, 266-267.

⁶³ Kékesi Zoltán írja Carl Einstein *Negerplastik* című könyve (1915) kapcsán: „Einstein abból a megfigyelésből indul ki, hogy az afrikai művészetben az ábrázolás részletei a szobrok elülső oldalára összpontosulnak, s így a befogadói érzékelés az előlnézet kínálta nézőpontra korlátozódik, mely – a kubisták alkotásaihoz hasonlóan – egyidejűleg jeleníti meg az egyes részeket, »a szétszórt teret egyetlen nézőpontban egyesítve«. [...] A műalkotás nem a tárgy körüljárásával és a szemlélő nézőpontjának vándorlásával alakul ki (sőt, vallási szerepe miatt nem is járható körbe), hanem a látás egyetlen aktusa révén mutatkozik meg, pillanatnyiségében feleslegessé téve a képzelet munkáját”. Kékesi Zoltán, *Primitivizmus, plasztikusság és performativitás az avantgárdban = Identitás és kulturális idegenség*, 204. Az a montázsos ábrázolásmód, amely a dolgokat a legtöbb (végtelen számú) nézőpontból láttatni kívánó afrikai „művészek” számára egy erőteljes szabályrendszer kötöttségei miatt alakult ki (vallási követelmények, az alkotások körbe nem járhatósága stb.), az avantgárd legtöbb irányzata számára követendő, programszerű alapelvvé vált. Hasonló követelmények miatt jöhetett létre az ókori egyiptomiaknál is az ún. „legnagyobb felületek törvénye” alapján való kép- és szoborszerkesztési módszer: a kétdimenziós térbe (falak, papirusztekercsek, körbe nem járható szobrok) „kényszerített” alkotók három dimenziót átfogó látásmódja és ábrázolásintenciói révén a plasztikussá váló alkotások különleges, „hasadt” állapotba kerültek.

képzőművészeti technikák analógja az irodalmi digitális-analógiás jelhasználat⁶⁴ metonimikus szerkesztésmódja: az univerzális valóságegészből kiszakított imaginárius fragmentum új kontextusba, más teljességből kijelölt összetevők, elemek fiktív terébe kerül anélkül, hogy azokkal szerves egységet alkotna: idegenségét kimerevítettségében mindvégig megőrzi⁶⁵ (mint ahogy a képzőművészeti montázsok is elkülöníthető részletekből lesznek egy struktúra elemei). Ebből az idegenség-fel-nem-olvasztásból következik, hogy a digitális-analógiás szerkesztésmód elutasít mindenféle szubjektivitást, szemben a szubjektumot elfogadó, inkább metaforikus ikonikus rendszerrel. A digitális-analógiás technológia efemer jel-egységei (a textuális montázst alkotó trópusok) az egymástól (és a felszámolandó, vagy már felszámolt jelölttől) való állandó eljelölődésben nyernek létet az „avantgárd” szövegek dinamizmusában.

Ám – paradox módon – ezen írások alkotói (akik folyton-folyvást a romantikával, a kortárs modern irányzatokkal s egyáltalán, a múlttal való szembenállásukat hangoztatták, azaz a statikus mozdulatlanság ellenében a dinamikus megnyilvánulások kizárólagos létjogosultságát) semmiképpen sem a végtelenített eljelölések lezárhatatlan (derridai) játékában keresték művészetük lényegét (talán még a dadaisták sem).

A biztos pontok kizökkenésének és mozgásba lendítésének nem a végső és kiábrándító elbizonytalanítás volt a célja (retorikájuk szerint), hanem hogy új világokat (dimenziókat, valóságokat) hozzanak létre (vagy megtisztítsák a terepet egy eleddig ismeretlen eljövendőnek), illetve rávilágítsanak univerzális alapigazságokra (lásd az aktivisták embereszményét vagy a konstruktivisták kiáltványait). Úgy tűnik, hogy valójában nem elutasították a bizonyosságot, csak a jelenen kívülre, azon túlra helyezték.

4. Az avantgárd időképe

Az avantgárd dinamika-centrikus elképzelése természetesen az alkotók temporalitáshoz való viszonyát is meghatározta. A romantikus gondolkodás általában az időt is „megfogható” – értelmezhető – egységekre osztja: s ezeket egymáshoz képest határozza meg, „identifikálja”. Legfőbb viszonyítási alapja leginkább a jelen, amely szinte minden esetben kiábrándító a maga realitásában. Kitűnő kiindulópontként szolgál viszont a romantikus lírai alanyok irreális, illuzórikus dimenziókba való meneküléséhez: amelyek főleg a múlt, és talán kevésbé a jövő.

A világszemlélet jellemzője az a felfogás, amely az „én” jelenből múlt vagy jövő felé

⁶⁴ Az ikonikus és digitális-analógiás jelhasználatról lásd, Deréky, *A vasbetontorony költői*, 1992.

⁶⁵ Jó példa erre az idegenségre a népiesség szerkesztőelemeinek avantgardista és romantikus felhasználásának különbsége, lásd Kékesi Zoltán, *Primitivizmus, plasztikusság és performativitás az avantgárdban*, 211. Illetve Eisemann György modernség-felől értelmezett népiesség-értékelése. Eisemann György, *Elsajátított idegenség és elidegenített azonosság*, 59.

tartó mozgását stabilizálja oly módon, hogy mindent „egyidejűsít”, jelenre hoz⁶⁶ (és „fölkallít”) értelme (re)konstrukciós aktusai segítségével⁶⁷. Akár az elmúltról, akár a jövőről legyen szó, értelmezi, és minden áron megérti azt. A múltat, amelyet fiktív létformájú forrásokból (mesékből, különböző történetekből, könyvekből) és imaginárius, félig-meddig referenciával bíró, átmeneti, ám eredeti „kontextusuktól” már távolkerült rész-jelenségekből (adott, historizáló esetekben: múzeumokból, váromokból) ismer⁶⁸, azok segítségével teszi „megfoghatóvá”. A múlt (emlékeinek) darabjai, roncsai által rekonstruálja a történelem egészét, ami ily módon csak fikció lehet⁶⁹; viszont az értelmezői és magyarázói tevékenység következtében biztos és megváltoztathatatlan, jelenre hozott (jelenben újrakonstruált) fikció.

A „jelenre hozás” akciójának utolsó fázisa a múlt (és jövő) illúziójának jelennel való felcserélése, amelynek következtében a lírai én elszakad önnön jelenétől és saját képzeletvilágába (múlt vagy jövő) „távozik” mentális, de főleg textuális úton. Ez a fajta romantikus „jelenre hozás” tulajdonképpen „egy időbe sűrítés”, tehát időtlenítés, amelyet a jelen eltüntetése, illetve a múlt (vagy jövő) által való felcserélése, az azok révén „létező” relációrendszer felszámolása eredményez. A múlt, jelen és jövő linearitás változékonyságának dinamizmusa megszűnik a mozgás folyamatának stabilizálása, illetve a múlt konzerválása, bizonytalanságainak és idegenségének feloldása következtében. Ezt a stabilizáló gondolkodásmódot természetesen már a romantikusok „felülírták”: jó példa erre a Lovejoy által értékelt német-keresztény, bizonytalan jövőképet felállító, transzcendensbe „vagyakozó” irányzat, amely ily módon az avantgárd dinamikus-jövői időképeknek is (részleges)

⁶⁶ „A mesei és mítoszi »fantazizálás«, illúziókergetés gyakori vádja e történetalkotás lényeges velejáráját, a tapasztalatok és az elvárások (Koselleck) különbségét érinti. De nem érzékelteti a romantikus poézisnek éppen azt a vonását, amelyben a jövő sohasem vezethető le pusztán a múltból, s hogy a »múlt jelenidejűsége« más, mint a »jövő jelenidejűsége.«” Eisemann György, „*Elmondom, ahogy megértem*” = *Az elbeszélés módozatai*, szerk. Józán Ildikó – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 173-213. Tehát mind a múlt, mind pedig a jövő „jelenidejűsége” illuzórikus természetű; és „történelemalapító” intencióval bír összefüggő folyamatában, amely által „tematizál”, tehát rögzít, statikussá tesz: „Reménykedés és emlékezés, vagy általánosabban várakozás és tapasztalás – mert a várakozás többet fog át a reménykedésnél, és a tapasztalat mélyebbre hat az emlékezésnél –, a kettő egyszerre alapít történelmet és szervezi annak megismerését, mégpedig azáltal, hogy kimutatja és megteremti múlt és jövő egykori, mai és holnapra összefüggését. Ezzel elérkeztem téziszemhez: a tapasztalat és a várakozás kategóriái alkalmasak a történelmi idő tematizálására, mivel egymásba fűzik a múltat és a jövőt”. Reinhart Koselleck, *'Tapasztalati tér' és 'várakozási horizont' – két történelmi kategória* = *Uő., El múlt jövő*, ford. Hidas Zoltán – Szabó Márton, Atlantisz, Budapest, 2003, 405-406.

⁶⁷ Ezt a rekonstrukciót bizonytalanította el többek között a tizenkilencedik század második felének (újító és átmeneti) Vajda János-féle időt relativizáló törekvése (lásd, *Nádas tavon*).

⁶⁸ Jó példa ezekre a *Felhők* versciklusának *Emlékezet* című költeményében található, tengerpartra vetődött „deszkaszál”-metaforája.

⁶⁹ Ez a létrehozott, (fiktív) történelem kapja Eisemann György olvasatában a „kezdés” megnevezést, amely „döntés és képesség eredménye”, tehát emberi konstrukció. A múlt megszűnik „abszolút” voltában létezni, míg a „genezis jelenvalóságának” és „kreatív aktualizálhatóságának” mozzanata válik uralkodóvá. „Ezen »újrakezdés« 18. század végi lendülete természetesen elválaszthatatlan a romantikától, melyben a forradalom »mítosza« sem volt független az említett nyelvi konstitúciótól mint művészi teremtéstől, mint a lét poetizálásától, miáltal a szubjektum újrakondicionálása tűnt lehetségesnek – olykor elvezetvén persze a »prófétaköltő« szerepéhez, a zsenikultuszhoz”. Ez pedig újabb kategorizációt, meghatározott attribútumokkal bíró, zárt identitást eredményez. Eisemann, „*Elmondom, ahogy megértem*”, 175-176.

előzményévé válhatott.

Az „időtlenítő” temporalitás-értelmezéssel áll szemben az avantgárd idői aspektusa, amelyben a mozgás nincsen leállítva és értelmezve; idegenségeit a huszadik századi gondolkodásmód képes volt elfogadni, s szövegeibe, azok (befogadót) eltávolító effektusaival egyetemben belevonni. Az avantgárdnak a megismerhetetlen megismerhetetlenségére irányuló intencióit, annak szinte kizárólagosan a jövőre reflektáló értékrendszere támasztja alá, amely alapján megállapítható, hogy igazából a jelen és jövő közötti mozgás mondható teljességében változékonynak, kiismerhetetlennek, tehát dinamikusnak; a jövőnek ugyanis még nem térképezhető fel önnön imaginárius fragmentumai (nincsenek krónikák, várromok stb., hogy elindítsák a szemlélő retrospektív, fikcióképző mechanizmusait). A még meg nem történt az, ami a már lezárt múlttal szemben a „minden” és a „még bármi” lehetőségeinek tabula rasáját, tehát a létrehozható teljesség ígéretét tartalmazza (mint az aktivisták, expresszionisták jövőfelfogása: azaz a földi Paradicsom és az új ember várása⁷⁰). A dinamizmus illetően megnyilvánulása lényegében az arisztotelészi dűnamisz fogalmával ragadható meg: „Ha a forma a valóság, az aktualitás (*energeia, actus*), akkor kiegészítő fogalma, az anyag a lehetőség (*dűnamisz, potentia*). A *dűnamisz* lehetőséget vagy képességet jelent”⁷¹.

Az „emlékező”, múltkonzerváló törekvésekkel szemben a dinamikus avantgárd gondolkodás sokkal inkább a felejtés szerepét hangsúlyozta, ugyanis az csak egy bizonyosfajta idői mozgás következtében jöhet létre, mégpedig a jelenből a jövő felé tartó úton. *A ló meghal...* című költeményben a múlt változatlanságát, stabilitását a „pocsolya”, míg a jövő és feledés változékonyságát a „folyó” metaforája fejezi ki⁷². Az idő textualizációja és figuratív ábrázolhatósága a statikus múlthoz a konvencionális egy jelölt, egy jel zártságát, míg a jövőhöz a végtelenségig „túlszaladó” figurációs-defigurációs mozgalmasság megragadhatatlanságát rendeli hozzá. A mozgás hatékonyságát csökkenti viszont az, hogy egyszer a vágyott jövő is mindenképpen múlttá, tehát „eljelentéktelenedetté”⁷³ válik lezártága, formálhatatlansága miatt (más kérdés, hogy a jövő, már szövi erejénél fogva is mindig jövő marad, tehát ilyen értelemben: végteleníthető).

Jól láthatóan nem csupán az idő lesz nyelvivé a szövegben, hanem a nyelv is idői

⁷⁰ Lásd, Deréky, *A földi paradicsom eszméje a magyar avantgárd költészetben* = Uő., *A vasbetontorony költői*, 46-70. Különös tekintettel: „A hagyományra nem kívántak támaszkodni, s így az egyetlen félig-meddig kézzelfogható fogalmuk az erő, az új ember és a földi Paradicsom eszménye volt. Ezt az eszményt kellett megjeleníteni az irodalomban”, 67.

⁷¹ Nyíri, *A filozófiai gondolkodás fejlődése*, 90-91. (Kiemelések – Nyíri.)

⁷² A „pocsolyáról” és a „folyóról” lásd Bónus Tibor olvasatát, amely az eleata-hérakleitoszi univerzumértelmezések közötti váltás lehetőségének és fontosságának gondolatát támasztja alá („sohasem léphetünk ugyanabba a folyóba”). Bónus, *Avantgárd, történetiség, szubjektum*, 256.

⁷³ „[...] a jövőbe vetített párizsi élmények jelenné válna eljelentéktelenednek, s már a múlt semmisége kapcsolódik hozzájuk”. Bónus, *Avantgárd, történetiség, szubjektum*, 258. A kiemelések Bónus Tibortól származnak, s az idői folyamatából és viszonyrendszeréből a teljessen kiiktatandó jelent hivatottak eltávolítani.

koordinátákat nyer a meghatározás és meghatározhatatlanság elkülönöződésének avantgárd jellegű kinézisében. A helyzet mégsem ennyire egyértelműen kontrasztos, mi több, igen sok ellentmondást tartalmaz. *A ló meghal...* antikonzervativitása szembesíti a lassanként „széthulló” megszólalót azzal a felismeréssel, hogy mindenféle rögzítés, tehát egyidejűségre (jelenre) hozás lehetetlen. A jelölt önnön jövői, bizonytalan, mindig újdonságot képző, önmagát folyton újraíró természete miatt „jelölhetetlen” karaktert ölt. Ám úgy tűnik, hogy a szöveg „cselekményének” tetőpontján mégiscsak megpróbál véget vetni e figuratív mozgásnak, a végtelen lehetőségek dinamizmusának: mégpedig az önmegnevezés „kinyilatkoztatása” (és egyértelmű „leszögezése”) által. A nyelvi aktust ráadásul vizuálisan is nyilvánvalóvá teszi: a csupa nagybetűvel írt, elkülönülő tulajdonnév konvencionális értelmében ugyanis kiemeli és rögzíti és jelöltté teszi a jeltárgyat: akárcsak a romantika a múltat, jelenre hozza azt.

Kulcsár Szabó Ernő és Bónus Tibor olvasatában viszont a tulajdonnév (amelynek elfogadott célja valóban a precíz szignifikáció) elszakad jelöltjétől, s a nyelv performativitásának kifejezőjévé válik⁷⁴. A rögzítés lehetővé teszi továbbá az ismétléseket, de kizárja a jelölendők (személyek vagy események) spontaneitását és transzformálhatóságát (mint ahogyan az ismétlések monotonitást eredményezhetnek), s ez végső soron mégiscsak a nyelvi performativitás felfüggesztésével jár; ahogyan a középpont (vagy a Kassák által szükségszerűtlennek nyilvánított „nyugvópont”) is korlátozza a formálhatóságot és a játékosságot. A „KASSÁK” hangsor továbbra is jelölő marad (amely bizonyára a teljes korábbi szövegfolyamat önmagába, egyetlen tulajdonnévbe sűríténé), ám végpontját is jelentheti a szöveg végtelenbe tartó dinamikájának – mintha annak tényleges (és „szükségszerű”?) „nyugvópontja” volna. A végső rögzítést és megnyugvást viszont újból felülírja a nyugtalanító, megfejthetetlen és titokzatos, örökké „úton lévő” ősi orosz szimbólum, a „nikkelszamovár” beemelésével.

A transzfiguratív technológiákban (például a montázsban) rejltő játékos spontaneitás minden bizonnyal szerepet játszott abban, hogy az „abszolút modern” avantgárd el tudott távolodni (legalább retorikájában) a tradíciók „konzerváló rítusaitól”; s fogékonnyá vált egy eleddig ismeretlen, bizonytalan, rítus- és konvenciótagadó, az idegenséget idegenségében elfogadó, dinamikus jövői mozgás iránt. Ám az is biztos, hogy az „avantgárd” alkotók (kiváltképp a konstruktivisták) – ellentétben a posztmodern szerzőkkel – nem a váratlan fordulatokban gazdag játékot tartották művészetük lényegének (inkább amolyan eszközként

⁷⁴ Kulcsár Szabó, *Az elidegenített nyelv „beszéde”*, 28. Ugyanerről a „nyelvi performativitás-problémáról” lásd, Bónus Tibor eszmefuttatását: „A tulajdonnév: »KASSÁK LAJOS«, amely itt akár aláírásként is olvasható, arra utalhat, hogy a név létesítő ereje független az általa jelölt szubjektumtól, ennél fogva csakis úgy képes azt megalkotni, hogy el is törli annak tapasztalati egyediségét. Az aláírás a dátumhoz hasonlóan működik, amennyiben az aláíró jelenlétét jelzi egy valamikori mostban, mivel azonban az aláírásnak ahhoz, hogy olvasható legyen, ismételméletnek kell lennie, ez a konstitúciója alááshatja hatását”. Bónus, *Avantgárd, történetiség, szubjektum*, 261.

tekintettek rá).

5. Performatívum és deszemiotizáció

Az önmegnevezés nehézségei a performativitás és a deszemiotizáció ellentmondásos kapcsolatára figyelmeztetnek. Az első kizárólag a nyelv „terében” értelmezhető, a második megvalósíthatósága viszont éppen verbális értelemben tűnik problematikusnak.

A nyelvi performativitás, a beszédaktusok – austini – lényege, hogy „a mondat kimondása (természetesen a megfelelő körülmények között) nem *leírása* annak, hogy mi mondható arról, amit akkor teszek, amikor ezt mondom ki, nem is annak leszögezése, hogy csinálom, hanem maga a csinálás.”⁷⁵ Az „ilyen típusú mondatokat vagy megnyilatkozásokat” nevezi John L. Austin „performatívumoknak”⁷⁶. Ám azok a cselekvések, amelyekre ezen elmélet vonatkoztatható „igen sok esetben nemcsak a szavak leírásával vagy kimondásával végezhető el, hanem másképpen is.”⁷⁷ A performatívumok tehát egy cselekvő nyelvhasználó létezését feltételezik, továbbra is jelölők maradnak, és önmagukon kívüli „valóságselemekre” utalnak, s ez éppen ellentétes irányt mutat a deszemiotizációs aktus jelölést kiiktató szándékaival.

John R. Searle kategorizációjában a performatívumot a deklarációk közé sorolja, utóbbiban ugyanis „az illokúciós lényeg előidézni a világban valamilyen változást, a világ megváltozott reprezentációjával. Más deklarációkhoz hasonlóan a performatívumok valamilyen tényállást hoznak létre pusztán azzal, hogy reprezentálják, amint létrejön.”⁷⁸ A világ megváltoztatásának nyilatkozatok és kinyilatkoztatások által véghez vitt eseménye mintha az avantgárd kiáltványokban (illetve egyéb költeményekben) öltene testet, és a manifesztumokban kifejezett szándék soha nem öncélú, nem a szövegért „magáért” valósul meg, hanem mindig valami „azon kívülre” irányul. Egy jövőbeli új és az eddigiektől teljesen eltérő világot célként tételező mű (legyen expresszionista, konstruktivista vagy akár dadaista) nem jelentheti csupán önmagát.

Amennyiben az avantgárd performatívum szépirodalmi eszközöket is alkalmaz, teret nyitva a művészi diskurzusnak, úgy óhatatlanul kiteszi magát a nyelv figuratív mozgásának. „Nem minden beszédaktus hajtható végre olyan mondatok kijelentésével – mondja Searle –, melyeknek szó szerinti értelme kifejezi a szándékolt beszélő-jelentést. [...] Az ilyen eseteket, ahol az ember közvetlenül hajt végre egy beszédaktust egy másiknak a közvetlen végrehajtásával, »közvetett beszédaktus«-oknak nevezik. Más esetekben a mondatjelentés

⁷⁵ John L. Austin, *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990, 31. (Kiemelés – Austin.)

⁷⁶ *Uo.*

⁷⁷ *Uo.*, 32.

⁷⁸ John R. Searle, *Elme, nyelv és társadalom*, ford. Kertész Balázs, Vince Kiadó, Budapest, 2000, 150.

szisztematikusan eltér a szándékolt beszélő-jelentéstől, ezek közé tartozik a metafora, az irónia, a szarkazmus, a túlzó kijelentés és az eufemizmus.”⁷⁹ *A ló meghal...* öntételezésének „sikertelensége” talán abban keresendő, hogy hiába az énkijelentés erőteljes, vizuálisan is nyomatékosított tetőponti aktusa és az egyetlen, „szó szerinti” jelbe való tömörítés (tehát pontos meghatározás) intenciója, amikor a metaforizáció dinamikájával – illetve annak megkérdőjelezésével, azaz „játékba vonásával” – a „szándékolt beszélő-jelentéstől” eltérő „mondatjelentéseket” létesít (már ha ugyan meghatározható a „szándékolt beszélő-jelentés”).

Mindezek alapján egyértelműen kijelenthető, hogy az avantgárd jelenség túlzottan komplex ahhoz, hogy egy-két merész és felületes stilisztikai „tollvonással” körvonalazható lenne. A „magaslati” látkép (amely képes arra, hogy „egészében” fókuszába helyezze az avantgárdot és az őt „környékező” irányzatokat) túlzottan tágnak és távolinak tűnik, s egyáltalán nem biztos, hogy képes feltárni a bennük rejlő lényegét. Arra viszont alkalmas lehet, hogy felületesen megrajzolja azokat a kiragadott jellegzetességeket (hagyománytagadás, idegenség, identitás, jelölés, időkép, nyelvi performativitás és deszemiotizáció), amelyek kiindulópontját képezhetik további, e felületeknél mindenképpen mélyebb rétegekre irányuló megfigyeléseknek.

„Megfelelő távolságból” össze lehet ugyan hasonlítani egymással romantikát, klasszikus és késői modernséget, avantgárdot, neoavantgárdot, valamint posztmodernséget, s bizonyos karakterjegyeik alapján meghatározni legfőbb stílusalkotó különbségeiket, ám az ellentmondások (és aporiák) arra figyelmeztetnek, hogy az egyszerűsítő stilizálás torzíthat. S hogyha például már a romantika esetében is indokolt és javallott a többes szám használata, hogyan lehetséges egyáltalán egységes képet alkotni egy olyan jelenségről, amely soha nem létezett egységében („az” avantgárdként), csak irányzatainak kavargásában.

⁷⁹ *Uo.*, 151.

II. Hagymány és újítás csataterén

„...s ó lásd, az én részeg, utcai nyelvem is, ki most
elsőnek dobja be magát az új földre.”
(Kassák Lajos)

Hogyha *A ló meghal és a madarak kiröpülnek* – ellentmondásai ellenére – a magyar irodalom „tiszán avantgárd” karakterű darabjaként értékelhető, úgy a legelső Kassák-kötet, a Deréky Pál által „átmeneti”-ként említett⁸⁰ *Éposz Wagner maszkjában* (1915)⁸¹ nem más, mint a wagneri (utó)romantikus tradíció, illetve a klasszikus modernség és induló aktivizmus (valamint expresszionizmus) ütközőterülete. Szövege kapcsán felvetődik egyrészt a nyugatos modernség „avantgárdba” való integrálásának gondolata, másrészt pedig (és ellenkezőleg) az attól való elszakadás intenciója⁸², amely az első kassáki korszakban csupán részleges lehetett. Az expresszionista stílusjegyek (kozmosz képek, váltakozó irányok, szimultaneista képzetársítások⁸³) mellett ugyanis eme kötetében még erőteljes mértékben jelen vannak a hagyomány „nyomai”: a romantika, továbbá a klasszikus modernre jellemző impresszionizmus és szecesszió jellemzői egyaránt⁸⁴.

1. A ciklus költeményeinek értelmezése

Maga a ciklus tizenhárom és egy (bevezető) költeményből áll. A műfajmegjelölő címben eposzként „jegyzett” szöveg invokációjában⁸⁵ („Ó élet, élet mi sírunk, panaszkodunk”) a vállalt költői magatartás és szerep temporális eltávolítása történik meg múltat („Volt idő”) és jelent („most”) kontrasztosan szétválasztó formában. A csoda motívuma („Volt idő, hogy szent csodaidézői voltunk a világnak”) egyértelműen a lezárt idői dimenzió metonimikus része lesz. A csodaidézés pedig egyenlővé válik a „pajkos játék”-kal, a siratással, az énekléssel, a pöröléssel (amely akciók a költői-művészi hivatást jelölhetik); valamint a múlttal, amely a játék „pajkos” volta miatt gyermeki karaktert nyer. A „zöld búza fölötti” ének és főleg „a bösz vihar

⁸⁰ Az irányzat „átmeneti”, ténylegesen „avantgárd” és „avantgárd próza” tagolódásáról lásd, Deréky, *Műértelmezés, avantgárd, irodalomtudomány* = Uő., „*Latabagomár...*”, 65-66.

⁸¹ Kassák későbbi (1919 utáni) értelmezésében ez a szöveg, majd A Tett című lap elindítása volt a magyarországi aktivizmus (és egyáltalán a hazai, egyelőre még átmeneti formában létező avantgárd művészetek) elindításának első lépése, lásd, Deréky, *A magyar avantgárd irodalom: 1915-1930* = Uő., „*Latabagomár...*”, 238-296.

⁸² Erről bővebben: Fried István, *Kassák Lajos zenéje = Tanulmányok Kassák Lajosról*, 227-243. Illetve Aczél Géza, *Kassák Lajos*, Akadémiai, Budapest, 1999, 22-26.

⁸³ Aczél Géza, *Kassák Lajos pályakezdése*, Alföld, 1987/3. 27-38.

⁸⁴ Uő., 38.

⁸⁵ „A II. rész [...] a háború fájdalmas-ironikus eposza, invokációval, propozícióval, enumerációval, sőt, végzetes, kegyelmet nem ismerő »isteni« beavatkozással”. G. Komoróczy Emőke, „*Dolgoztam bár nem hagyták hogy dolgozzam*” – *Kassák és a magyar avantgárd mozgalom*, Universitas, Budapest, 1995, 11.

elé” szánt pörölés pedig valami határtalan, „természetfeletti” szabadságot kölcsönöz a múlt költőinek, amelyet önnön „csodaidéző”, transzcendensbe utalt voltuk hitelesít.

Ezzel feszül szembe a „most rabok vagyunk a vaksötét toronyban” egyedülálló sorának jelen idejű látásvesztése és demisztifikációja. A következő versszak („A nyelvünk csengőbb”) piktúrájában a fenti romantikus-bukolikus aspektust a jelenbe helyezi, ám fenntartja annak a megszólalók toronybeli nézőpontjából kijelölt distanciáját („vannak szabad mezők”), s újra megsemmisíti a „de jaj, balga csatában süketül az ember” kijelentésének konkrétságában (például az agyülövések hatása által) és metaforikus elvontságában. A süketség ugyanis, mint a hallás képességének elvesztése, a konvencionális költőszerepet érvényteleníti a befogadó oldalt kiiktató aktusa által, amelyet megerősít az aktív szerep passzív hordozókra való átruházása („csak ők, a halálnak kínálgató anyók, / a vágyak bús veteránjai értenek meg minket”). Az anyók itt „a vágyak bús veteránjai”-ként realizálódnak, amely régi, tetterszerű jellegük dinamikus irányultságára, s veteránként: a jövő mozgás későbbi megtorpanására, berekesztésére, múltként való lezárására utal.

Az „Ó zengő kelyhű virágok, sárga ércliliomok” ellentétet rejtő halmozása megelőlegezi a ciklus későbbi figuratív, defiguratív váltásait, amennyiben a virágszimbolikát megtöri az „érc” kifejezés, amely a futuristák által (is) kedvelt matériát, szervesen fémbe állítja redundáns elemként a növények szerves organizmusába. A romantikus-szecessziós virágszimbólum már-már expresszionista reprezentációja a „szűz embervér festi virágát” elidegenítő fél sora. S végül, a látás és hallás megszüntetésének következményeként, érvényt szerez magának a teljes elhallgat(tat)ás aktusa („vad, rekedt torkú mozsarak csúfolják csengő énekünk”). Az idegen hangok, amelyek elnyomják, sőt megsemmisítik az emberi megszólalásformákat, antropomorfiákkal jellemzőkkel bírnak („rekedt torkú”, „csúfolják”).

Az első költemény aposztrophával nyit (amely természetes egy eposzi invokáció esetében); ám nem egyetlen megszólaló, hanem az aktivista avantgárd teória kollektív csoportja („mi sírunk”), az azonosíthatatlan és egyenkénti összetevőiben identifikálhatatlan kar idézi meg az élet allegóriáját, amelynek allegorikus voltát megszólalottsága, antropomorfizációja adja. Ám a nem önmagában, hanem trópusok általi „létezésében”, mediális helyettesítői által szubjektumként („te”-ként) aposztrofált élet nem nyerhet identitást. A kar dezidentifikáltsága, s az avantgárd deperszonalizáció folyamata megsemmisíti ezt a törekvést, amely által lebontja az allegorizált denotátum szubjektumszerűségét, megfosztva azt antropomorfizáló jelölőitől, s végső soron allegorikus voltától. (Jóllehet, a ciklus több darabjában jelen van még az akár „lírai”-nak is bátran nevezhető megszólaló.)

Az élet allegorikus alakként való ábrázolása a megjeleníthető és észlelhető „szoboralak” élet-attribútumokkal való felruházása, megszemélyesítése által képzelhető el: amely az

életfenomén tulajdonképpen individualizálása, annak rögzítésében, identifikációs folyamatában. Ám az avantgárd metódus ezzel ellentétes előjelű, tehát megfosztja élet-attribútumaitól az alakot (ön-dezidentifikációja segítségével). A vers látszólag identifikáló aposztrophéja tehát értelmezhető a „mi” megszólaló dezidentifikációs aktusaként, amennyiben az allegória-alak individuumát nem egy ténylegesen rögzítő „én” és „te” megszólalás biztosítja, hanem egy „mi” és „te” formáció bizonytalanítja el. Az élet ugyanis az „egy”-hez tartozik: az egyes embernek van élete, nem pedig a „mi”-nek; a közösség élete a sok „én” életéből tevődik össze, de ekkor már elveszíti tényleges „én”-karakterét, akárcsak az egyes hang a kar énekében. Ily módon az életet adekvát módon csak az tudja „te”-ként szólítani (s azt jelölőinek segítségével identifikálni), akihez tartozik: az étellel bíró „én”, nem pedig az életet teljes mértékben absztrakt formájában értelmező „mi”. A „társaság életének” jelentése mindenképpen metaforikus, tehát átvitt értelmű „az élőlény életének” konkrétságához képest. Az élet „élettelenítésének” szimbolikus avantgárd akciója (az „élet-jelek” elvonása következtében) pedig magával vonja a jelölők által rögzített jelentettek defiguratív mozgását, amely egyenes arányosságban és metonimikus viszonyban áll(hat) az első vers (és az egész versciklus) szabadságának (múlt) a rabság (jelen) dimenziójába tartó konverziójával.

Az egyes jelek egymásba való átírása (élő – élettelen, szabadság – rabság), s az avantgárd aposztrophé én-disszimilációs aktusa részleges törést eredményez, ám ez még a ciklus „legavantgárdabb” pontján sem jut el a teljes detextualizáltságig. Viszont a detextualizációt elősegítő és megalapozó nyelvvesztés, illetve az önnön jelölési képességében már megkérdőjelezett és kétségbe vont nyelviség tapasztalata végigkíséri az egész kötetet. A második vers utolsó két sora („s ím újra látom: erőnk értéktelen semmi: / mit estig összehordunk, reggelig bedül”) például a teljes költői hivatás célravezetőségének negatív kritikája, tehát a nyelviség (nyelvben való megszólalás) értelmetlen és jelentéseitől megfosztott: „kiüresített” és jeltelenített lényegiségének manifesztációja (amely az átmeneti aktivizmus irodalmában még nem pozitívum, mint a későbbi dadában, vagy a magyar expresszionizmussal szinte párhuzamosan működő itáliai futurizmusban⁸⁶). Az idézet konnotációs háttere által az esszenciózus kijelentés elveszíti jelenbeli, idői koordinátáit, és időtlenné válik: érvényessége, eredete Kómúves Kelemen történetének indirekt megemlítése révén balladai időtlenségbe,

⁸⁶ Hogy a teljesen tradícióellenes, háborút és pusztulást magasztaló futurista irányzat nem talált teljes elutasításra Magyarországon, az annak köszönhető, hogy elsőként nem az avantgardista, hanem a Nyugat-mozgalom (elsősorban Kosztolányi Dezső) fedezte fel, fordította és ismertette, természetesen az esztétizmus hagyományörző „beállítódásai” felől bírálva annak destruktív törekvéseit. Kosztolányi ugyan elfogadta, hogy Itáliában célravezető lehet a tradíciórombolás, ám elutasította azt, hogy Magyarországon is létjogosultságot nyerhet az effajta gondolkodás (itt ugyanis jóval kisebb annak „ereje” és hatása, mint Rómában, teljesen felesleges tehát ellene háborút vívni). A futurizmus és a magyar avantgárd viszonyáról bővebben lásd, Deréky, *A magyar avantgárd költészetnyelv forrásai és kialakulása* = Uő., *A vasbetontorony költői*, 15-45. Illetve *Az olasz futurizmus fogadtatásának kezdetei a magyar irodalomban és irodalomkritikában* = Uő., „Latabagomár...”, 7-33.

végtelen és ősi, „dionüszoszi” homályba vész, tehát mindenféle végesség („befalazhatóság”) lehetőségét kizárja. „Magos Déva várának” építési folyamatát Adyra jellemző szófordulatokkal fosztja meg lezárhatóságától („mindig más kezében célunk / s miénk csak az ábránd, a semmi, semmi, / most mégis sírva nézem, szakadatlan munkám / hogy’ töri szét a láncot s hogy’ készül újra semmivé”), s utalja vissza balladai, sőt mítoszi (sziszüphoszi) keretei közé.

A jelentéseit elveszítő nyelv „romlásának” figuratív kifejeződése a harmadik vers első négy sora („Zöld szőnyegén gubóztam a csókkerített háznak / s a szemem bús betűmezőkön jóreményt legelt. / De jaj, a karcsú fekete sorok / vak, fekete rébuszokat csomóztak eszemre...”). A textus egysége itt még csupán egy lírai énből kitörő romantikus felkiáltás, sóhaj („De jaj”) által törik meg, ám az egymással szembekerülő mondatok metaforikus-szimbolikus jelentésükben teljes mértékben egymás ellentétei. Az első, valamiféle romantikus stabilitással, kiismerhető biztonsággal átítatott idilli, bukolikus, vágyakozó magatartás kifejeződése. A második pedig a kiismerhetetlenség, a nyelvi („fekete sorok”) talány szövegi (leírt) rejtvényyszerűségének („rébuszok”) metaforizációja („csomóztak” – amely értelmezhető konkrét módon is: az inkák és az aztékok ugyanis előszeretettel alkalmazták az ún. quiput, a csomóírást). Az átvitel ebben az esetben sem rögzül az egy jelölő, egy jelölt statikusságában, hanem „túllendül” és nyelvi életszerűséget nyer: „rébusz” – amit „csomóznak”, tehát csomó, amelyet ki kell bogozni, avagy meg kell oldani; akárcsak a rébuszt, a (nyelvi) talányt, amelynek „vak” és „fekete” karaktere annak megfejthetlenségét, „titkos-jellegének” fel- és megoldhatatlanságát nyomatékosítja. A nyelvi rébusz (metaforizáció) tehát lezárhatatlan és dekódolhatatlan: a biztos pontokat igénylő romantikus, illetve a nyelv „játszhatóságát” eszközként kihasználó avantgárd gondolkodásmód „katasztrófája” ily módon a ciklus harmadik darabjában következik be.

Ezt a törést mélyíti el az eposz harmadik versében található enumerációja, amely látványos módon oszlik két részre: az elsőben a „tarka” katonák még „gyönyörű ég alatt” masíroznak valamiféle impresszionista sokszínűségben (csákójuk „ezüst”, rajta a rózsza „nevet”); igaz, hogy már itt is megjelenik az expresszionista módon ábrázolt „vérszínű” virág, amelyet a házak „könnyeztek”. Ám a katonák még két, a romantika irodalmában (is) kedvelt népi témáról: „a hazáról és elhagyott szeretőjükről” énekelnek; ezt fogja semlegesíteni, feloldani a részegség, amely egyrészt a katonák „tüzes” nyelvében, másrészt a „részeg zászlók” játékában („cicáztak”) metaforizálódik, s amelyet végül (a felsorolás zárlataként) elnyom a háború zaja („s míg pergő dobok dobolták utánuk a világot”).

Az enumeráció lezáratlanul vált át a mondatsoros szabadvers szimultaneista felsorolásába („kit konkolyérés hullatott a földre, / kinek December szíve dúdolt dajkadalt, / kibe bőszt kovácslegények rúgtak bánatot” stb.), mely által a megszólaló („túhegy”-nyi) darabjaira hullik

(„én tűhegyére szedtem életem”). A disszimiláció mégsem egészen avantgárd jellegű, hanem (aktivista átmeneti költeményről lévén szó) a szubjektivitás, effektivitás határain belül marad egy indulatszó felkiáltásában („ó jaj, szegény magamnak is menni kell most, menni”). A „szegény magamnak” visszaható névmási szerkezete Ady Endre stílusára emlékeztet, amelyet a nyomatékosított főnévi igenév tesz hangsúlyossá. A szimultaneista betét kettétöri a megkezdett enumerációt, amelyből (illetve amelynek hiányából) ezután teljesen kivész a romantikus elem az expresszionizmus elidegenítő (hanghatásokkal is dolgozó) effektusainak jóvoltából („s a párkányokról szinte csöpögött a csönd, / a cselédek sírtak a zsiros dézsák fölött” stb.). A népi témákat éneklő katonák eltűnő hangja megszűnik hallgatókhoz való közelségében működni, avantgárd „foszlányokká” szakad szét („A seregnék már csak csonka üteme foszlott”). Az „ütem” ugyanis vonatkozhat a katonák lépésére (amellyel eltűnnek a seregszemle színteréről), de utalhat az egyre halkuló, darabokra hulló beszédre, énekekre is, amely eltávolodásával önmagát idegeníti el hallgatóitól azáltal, hogy önnön fragmentumaivá csonkítja magát és ily módon: hatását.

A ciklusban egyre nagyobb teret nyer a távolság és az idegenség („hajrá, idegen tájra, idegen fúriák!” – negyedik vers): a régi, jól ismert („hazai”) klasszikus modern dal időszeke véget ért („és bús harmonikaszóval hiába daloltunk / bús hazai nótát a tág mezőkről és drága szeretőnkéről: / arany trónja alatt kurta szavak lánacán fullasztott az ősz”). A dekadens, nyugatos körökben olyannyira kedvelt „bús” jelző elveszíti autentikus voltát, ahogyan az idilli, a patetikus és a romantikus témák (haza, szerelem, szabadság) is múlttá, tehát idegenné válnak hiábavalóságukban. Míg a „fullasztás” aktusa a lélegzet, s így az élet elvételét, tehát indirekt módon a(z összefüggő) beszédre (és dalra) való (jelenbeli) képtelenséget hordozza, addig a „lánc” szimbóluma a kifejezés rabságát („kurta szavak lánc”) már „direktségében” is reprezentálja. Ezt erősíti meg egy, a „Parnasszusról leszállító” deszakralizációs mozgás, amely a héroszt, annak biológiai karakterét hangsúlyozandó: egyszerű, fiziológiai igényeit csak minimális (lásd a „sós víz” és „sótlan kenyér” felcserélése) módon kielégíteni képes gyermekké degradálja. („Ó Vulkán, roppant Istenapánk száműzött fiai mi, / vérünk oldott ritmusában zengő kohók etetésére, / vad ércparipák hajszolására és a szent fekete föld / anyáskezű művelőinek születünk, / de sós vízen és sótlan kenyéren pulyákká hevertetett a Béke.”) A népies „pulya” kifejezés nem csupán ’gyermeket’, de tájszóként ’kis növésű embert’, ’törpét’, továbbá ’gyávát’ is jelent, tehát nem csupán az inaktív személyre (ebben az értelemben csoportra), hanem az erkölcsi értelemben bukottra is utalhat.

Az apollóni és parnasszusi szintjéről végképp eltávolított költészet avantgárd interpretációjában képtelen megállni a dionüszoszínál, s azon is túllendül: az ötödik vers (amely a hatodikkal együtt a ciklus kiemelt pontján, annak aranymetszésében áll) első sora (és második

invokációként értelmezhető), a „Háború” aposztrophikus megidézése. A kötetben két költemény erejéig elszaporodnak a futurista jellegű elemek (óda Marshoz, a pusztításhoz). Az ötödik versben a világ megkettőződik („Valahol most szőlőkoszorúsán dalol az ős: / de mit tud ebből Mars fázós, télbe szakadt nyája. / Valahol most csókot szüretelnek a víg szerelmesek: / de ki becézi csókkal a fáradt, kócos szakállú katonákat”). A dionüszoszi elem téri eltávolításával az ellentétek dinamizmusán alapuló – szinte avantgárdnak is tekinthető – hérakleitoszi világkép válik uralkodóvá. A klasszikus modernség („Rejtett vágyakat, cifra, tekergő gondolatokat nem búvárkodnak, / a zongora beteg nyávogását sem értenék meg ők”) stílustárának felsorolása, majd eltávolítása („sem értenék meg ők”) egyben a wagneri világ felülírását eredményezi az értelmetlent, értelmezhetetlent még értelmezhetetlenebbel felváltó kulcspozíciójú ötödik vers legfontosabb mondatában (amit az eddig felsoroltak már kellőképpen előkészítettek): „Az ágyúk acélkórusa értelmetlen dalt énekel a katonáknak, / értelmetlenebbet és bolondítóbbat, mint száz wagneri orchester”.

Ez a költemény vezeti be a kötet „legavantgárdabb” hatodik darabját, a futurista, hangutánzásra alapuló technikát felhasználó „Brrr...bum... bumbum... bum” kezdetű betétet, amelyben a nyelvi törés ténylegesen, grammatikailag is eljut legvégső szintjére (nagy számmal jelennek meg benne elliptikus és tagolatlan mondatok, illetve mondatszók). Természetesen ez még nem a Marinetti-féle detextualizált, elemeire bontott s digitális-analógiás szerkesztésmóddal egymás mellé helyezett fragmentumok deperszonalizált montázs⁸⁷: a szerkezet csak részleteiben hullik darabjaira, idegenségét nem tartja végig fent. Szerkesztetlen-tagolatlan kulcsmondatainak, a többi versszaktól külön álló „Ó jaj!... Testvér! Jézuskínszenvedése!... Márjámányám!” sorának nyelvi széttördeltségében jelen van és uralkodik a szubjektív vonás: az expresszionista „sikoly” motívuma az egyén fájdalmas „Mária-himnuszává” magasztosul az egyes szám első személyű birtokos felkiáltása és a fájdalom egyénhez kötöttségének kifejezése következtében; s mivel konkrét értelemben vett, tehát fizikai fájdalma csak az „egy-embernek” lehet, a „kollektív én” felkiáltásaként is értelmezhető nyelvi aktus visszaíródik az egyén elidegeníthetetlen terébe.

A következő versekben a szöveg újrendeződik, ám az avantgárd gondolkodásmód térnyerése ezután megkérdőjelezhetetlenné válik: az itt és az ott egymáshoz képesti idegensége mindvégig fennmarad. Az alkalmi nyelvi katasztrófa felfüggeszti a romantika motívumrendszerét („az utakat elkeverte a vér és sehol, sehol / egy kékvirágú csillag”). A láthatatlan, távolságában elidegenített „kék virág” köztudottan a nagy korszak jelképe, mint

⁸⁷ Ennek az olasz futurizmus — kezdeti kassákizmus különbözőségnek érzékletes példája Deréky Pál „tréfája”, amelyben a kassáki eposz megkezdett formabontását „végigvezeti a futurista úton”. Deréky, *A vasbetontorony költői*, 21.

ahogyan a vágy is („December-Január: a vágyak hídja nincs sehol!”). A kapcsolat („híd”) tehát végérvényesen megszűnt a tér- és időegységek között.

Az utolsó, tizenharmadik vers cezúrája teljes mértékben összekeveri a temporális határokat. Az „első” tizenkét költemény jelene átalakul tegnappá, és lezáródik („s mi tegnap volt: mind messze, messze sír”): a többjelentésű „sír”-kifejezés igeként utalhat a múlttá vált jelen (immáron lezárt) szomorúságára, s annak eltávolítására, a „messze, messze” határozók felsorolása által. Főnévként pedig a lezártág tapasztalatát jelentheti, mint a halál metonimikus jelölője, amelyet szintén a „messze, messze” határozószavai tesznek idegenné. Az utolsó vers tehát a jövő (a „holnap”) és az élet avantgárd-aktivista dala, amely szemben áll a futurista háború- és pusztítás-centrizmussal („Aztán dalolni örök életörömről”).

A korábban már részben deperszonalizált, majd szubjektivitásában újra összeállított lírai én itt a várt új emberként – mint a jövő Messiása – jelenik meg: saját magát „feldaraboló”, s önnön (test)részeit antropomorfizáló aposztrophéja segítségével, metonimikusan identifikáló szubjektumként („Ó, két rossz lábam [...] Ó, két kezem, két asztaltól elvert jobbágy”). Ez a szereplehetőség már a harmadik versben megjelenik („s én ekkor Jézus öt sebére gondoltam árván”), mint a kivételes vállalást a mindennapok élményi szintjére leszállító, asszociációs mozzanat („Aztán az ablak bús keresztjére pironkodott a reggel”). Az új ember megjelenésének jézusi karaktere az utolsó versben inkább mózesi attribútumokat vesz fel („Ó, két kezem, két asztaltól elvert jobbágy, / ma tartatok üres, mély tálat a bőséges ég alá, / hogy nálam nézze meg magát négy sarka a világnak / s lássam meg én is a kért földi tájat”). A zsidóságot Egyiptomból kivezető pátriárka volt ugyanis az, akinek nem adatott meg az Ígéret Földjére („hol boldog ember áll a dombon / és fehér zászlaját nevetve lengeti / a bús rokon elé”) való belépés.

A ciklus zárlatában megjövendőlt immanens („földi”) béke és megadás („fehér zászlaját”) dimenziója természetesen csak kívánságként, óhajtó formájában jelenik meg. Az utolsó mondatok alapján mindenféle megállapodás (kibékülés) lehetősége a jövőbe helyezett, így az avantgárd „hagyományos” művészetekkel való szembenállásának megszüntetése is; amennyiben az ellenfél „rokon”, akinek a „boldog ember” megadja magát („fehér zászlóval”), a klasszikus modernség képviselőinek legfőbb attribútumát, a „bús” jelzőt hordozza. Ám az ellentétek a jövőben is kibékíthetetlenek lesznek, erre utal a „nálam nézze meg magát négy sarka a világnak” felszólítása (amely az ötödik versben megjelenő „A világ négy sarka most véresre ölelkezik” kijelentés felülírása).

A világ „négy sarkának” bármilyen érintkezése csupán metonimikus lehet: az egészből kiszakadt rész az, amely relációt teremthet a másik egészével, vagy annak elemével (például a hadseregek térbeli mozgása által): a „négy sarok” között nem jöhet létre más módon direkt

kapcsolat; s főleg azért nem, mert a világ biztosan nem „négyarkú”. A szöveg a nyelv performatív, teremtő erejének segítségével végrehajtja a geometriailag lehetetlent: négyszögesíti a kört. A „világbéke” tehát textuális szinten létrehozható, kijelenthető, sőt argumentálható, ám semmiképp sem realizálható: mindörökké megmarad figurativitásában, amely viszont lezárhatatlan, folyton újraképződő, dinamikus játékot eredményezhet.

A körnégyszögesítés azért is megvalósíthatatlan, mert az aktus definícióváltoztatást követelne: a körét, amely pedig nem-négyzög, sőt a négyzögtől való idegenségében, saját fajképző jegyei által lehet kör. Az irodalmi textus viszont – úgy tűnik – képes elindítani a nyelvi jelölők jelöltjeiktől való eljelölődésének folyamatát.

2. A bevezető költemény

A romantikus tradíció és az avantgárd hagyománytörés kontrasztja a kötet tizennegyedik, Kassák által a többi közé nem sorolt, tehát kiemelt szerepű bevezető darabjának ismeretében válik igazán szembetűnővé⁸⁸.

A szöveget a legerőteljesebb ritmikai kötöttség jellemzi, ellentétben a különböző szabadversformákat megvalósító „belső” költeményekkel. Az első vers (amely afféle eposzi expozíciónak, invokációnak, sőt propozíciónak is tekinthető) és a kötet más darabjai között tehát a lehető legnagyobb feszültség keletkezik formailag (s bizonyára nem véletlenül: a „szabad” írja felül a „kötöttet”). A bevezetés ráadásul a magyar romantika egyik legjellemzőbb és legismertebb művének, Petőfi *Szeptember végén* című elégiájának szigorú, monoritmikus anapesztusi lüktetését másolja (s talán parodizálja). A romantikus költő munkája olyannyira ismert (ma is, és talán a Petőfi-epigonok korában még inkább az volt), hogy a kassáki formaválasztás nem lehet véletlen.

Az eposz expozíciója tartalmilag a nietzschei hagyományba helyezkedik („de lettem a dac, ki az égre dörömböl: / megdúlt ige mécsese, tüzteli kín”): utolsó két sora erőteljesen az *Ecce homo* „Flamme bin ich, sicherlich” zárlatára emlékeztet. A vers tehát egy lírai én („romantikus”) szerepvállalása, amely a kötet utolsó költeményében az aktivista új ember ideáljával kiegészülve mózesivé szakralizálódik. Ám jövő felőliségében ez a biblikus rögzítettség egyszerre elbizonytalanodik. A vers aposztrophikus kezdete („Ó élet, ki hátamon hordtam a házam”) még a statizáló identifikációs stratégiát tükrözi: az (absztrakt) étellel („te”) szemben itt egy „én” (lírai alany) szólal meg, ami által rögzíti önmagát. De ez a rögzítettség a

⁸⁸ „Kassák ezúttal, úgy tetszik, már tudatában van, milyen kincs rejlik kezében a »megdúlt igével«. Ösztönösen megérzett expresszív dinamizmusa, beépülve a hagyományos költői nyelv kontextusába, életrevalónak bizonyul”. Szabó György, *Az „expresszív dinamizmus” megjelenése Kassák fiatalkori költészetében = Magam törvénye szerint – Tanulmányok és dokumentumok Kassák Lajos születésének századik évfordulójára*, szerk. Csaplár Ferenc, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1987, 14.

ciklus első (valójában második) költeményének „életet” és kollektív „mi”-t szembeállító avantgárd szituációjában visszavonódik („Ó élet, élet mi sírunk”). Az első vers önkinyilatkoztatása a kötet során valóban csak önnön szerepszerúségében, illetve (direkt vagy indirekt) helyettesítő (el)jelölésekben – Jézus, Mózes, Zarathusztra Übermensch, az aktivizmus új embere – realizálódik; hangsúlyozva, hogy a jelölő sohasem válhat egyenlővé a jelölttel, így mindörökké fiktív marad.

Az első vers avantgárdot előlegező megoldása, hogy teljesen összezavarja a temporalitás egységeit, a kijelölt időhatárok összerosódnak, s végül jövői dinamikájukban oldódnak fel. Az első két sor („Ó élet, ki hátamon hordtam a házam / és csúsztam az árkot a gondfa tövéen”) múlt idejű háborús eseményeket rögzít, amelyek a kötet verseiben a jelen kiábrándító voltának részei (katonalét stb.), ám amelyek az utolsó költeményben szintén lezárttá válnak. A múlt dimenziója, a nyelv figurativitásának konnotatív háttérében egyértelműen negatív csengésű: az ember (katona) autentikusnak éppen nem nevezhető „csiga-voltára” („hátamon hordtam a házam”, „csúsztam az árkot”) emlékeztetik a befogadót. Ám a tényleges idői konfúziót nem a lezárt múlt, hanem a jelennek jövőbe való azonnali konvertálása jelenti a „Most nyisson” felszólítása által. A „most” ugyanis jelen idejű határozószó, ám a „nyisson” már a jövőre, egy jövőben elkövetett aktusra vonatkozik, amelynek téri koordinátáit az „és nyisson utamra a messze világ” távolsága adja. Az idői és téri távolság képzelet tehát összeolvad a „messze” kronotopikus határozójában (amely egészen más típusú distancia, mint a múltbéli „messze, messze” alteritást rögzítő eltávolítása). A jövő kapuinak „megnyílása” természetesen nem egyértelműen pozitív az avantgárd gondolkodásban, ennél sokkal bizonytalanabb, mert pozitív elvártságában („nyisson”) a negatívumot is tartalmazza („most nyisson a bánatok árva gubója”): amely elrejtett (mivel „gubó” fedi), s csak a „megnyílás” után fog bizonyossá válni (igaz, hogy akkor már múlttá sematizálódva).

A jövő rosszat is magába foglaló, tehát bizonytalan, „vaksi” voltának fontosságát hangsúlyozza a kötet utolsó versének keretképző ismétlése („hogyan holnap még vaksibb gubóba szőjön a gond”), amely az első vers jelenbeli vakságát is jövői, tehát avantgárd természetűvé teszi („most rabok vagyunk a vaksötét toronyban”). A romantikus tradícióval szakító jelent eme késői (utolsó versbeli) aktusával lépteti túl a jövő felé, amelynek következtében az elefántcsonttorony-lét tarthatatlanságával és multszerúségével szemben a „vaksötét (vasbeton?) torony” jövői kiszámíthatatlansága áll⁸⁹.

Az utolsó sor („megdült ige mécsese, tűzteli kín”) mindezt a jövő felőliséget a nyelviség létmódjába helyezi az „ige” főneve által, amely szófajként épp az aktivitást, a költemény

⁸⁹ Az „elefántcsonttorony” szimbólumával szemben álló „vasbetontorony” motívumot a magyar irodalomban Raith Tivadar alkalmazta először. Deréky, *A vasbetontorony költői*, 5.

kontextusában pedig az (isteni, vagy akár emberi) alkotó produktivitást, tehát a jövői karakterű nyelvi performanciát hangsúlyozza. A teremtő ember bizonytalanra irányuló, apollóni bizonyosságot és szabályrendszert felrúgó („égre dörömböl”) hérakleitoszi dinamizmusának sine qua nonja a jelenben még meg nem tapasztalt fájdalom („kín”), amelynek révén az alkotó hérosszá magasztosul. Az ő metamorfózisát viszont a ciklus negyedik verse mozgatja tovább (defigurálva annak jelölt voltát) konnotációinak átvitt értelmében.

3. A ciklus címe

A statikus hagyományok legerőteljesebb megkérdőjelezése – és paradox módon: szövegbe vonása – nem is annyira a textusban („szimultaneista körkép”-ben⁹⁰) rejlik, hanem magában a címben⁹¹, amely háromkomponensű egységként (Éposz – Wagner – maszk) együtt és metonimikus részeiben is megcáfolja a „biztosként” értékelt tételeket.

Az „Éposz” műfaji megjelölése egy olyan textus ígérete, amely valamiféle „nagyszerűt” rögzít: egy nép őseinek hazáért vívott szakrális és valóságos harcait; szilárd attribútumokkal rendelkező, jellemkontrasztosan ábrázolt hősökkel⁹². Kétségtelen, hogy az „avantgárd” műalkotás eme követelményeknek sohasem felelhet meg (vagy ha igen, elveszíti „önmagaságát”, tehát avantgárd jellegét)⁹³. Az eposz egy, a múltban spontán dinamizmusként létező képlékeny történet lejegyzése, tehát hagyománnyá rögzítése: dátumként vagy tulajdonnévként ismételhető, monotonításra számot tartó (lásd, az eposzi kellékek), az avantgárd szabály- (vagy szabálytalanság-) rendszerének (rendszerelenségének) teljességében ellent mondó passzív fikció. Ily módon tehát valaminek a helyettesítője, jelölője: leginkább a múlt fragmentumainak, fiktív és imaginárius elemeinek jelenre hozott, azzal felcserélt rekonstrukciója (amely a „volt” megismerhetetlen „tényeit” áthelyezi a transzcendencia, illetve a szakralitás dimenziójába).

A cím wagneri eleme (amellett, hogy árnyalhatja a bevezető költemény nietzschei hátterét), már magában felülírja az eposzi „identitást”, ugyanis műnemváltásra utal: az eposzit felcseréli, „eljelöli” önmagától a (zene)drámai. Viszont a műnemváltás nem szükségszerű, amennyiben a német zeneszerző romantikus zeneeposzok alkotójaként, így hagyományteremtőként identifikálódik. Kétségtelen, hogy Wagner a zenében rengeteg újítást

⁹⁰ Bori Imre – Körner Éva, *Kassák irodalma és festészete*, Magvető, Budapest, 1988, 45.

⁹¹ „A cím gigantikus küzdelmet sejtet, drámaiságot, egymás ellen törő erők mérkőzését, »mának tegnapba« fordulását s a holnap feltűnését a horizonton”. Bori – Körner, *Kassák irodalma és festészete*, 40.

⁹² „Az »eposz« nyilván magára a témára, annak epikus voltára, eposzi arányaira utal; de – föltehetőleg – utal az új kassáki költészetnek erre a nyugatos lírától eltérő, és immár tudatosult »antilirikus« jellegére is”. Rónay György, *Kassák Lajos alkotásai és vallomásai tükrében*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 99.

⁹³ „A mű negatív eposz: a háborúba sodort ember(iség) kiszolgáltatottságát szenvedéseit mutatja fel”. G. Komoróczy Emőke, *„Dolgoztam bár nem hagyták hogy dolgozzam”*, 11.

hajtott végre, ám (az avantgárd képzőművész, Kandinszkij kritikája alapján) nem volt képes kilépni a(z utó)romantika „bűvköréből”⁹⁴. Modernizációja által „a mozgás és a zenei ütem között hozott létre közvetlen művészi kapcsolatot, a mozgást alárendelte az ütemnek”⁹⁵; ami az avantgárdban centrális elemként kezelt mozgást szükségszerűen feldarabolja, így statikussá teszi, mint ahogy az ütem is értelmezhető egységekre osztja a zenei dinamizmust. Az avantgárdban kedvelt eljárás a wagneri ellentétéként értelmezhető: itt ugyanis megmarad az ütem (lásd például *A ló meghal...* erőteljes kompozícióját), ám alárendelődik a mindennél fontosabb mozgásnak, átgázolva minden megkötő tradíción. A wagneri elem, amely a múlt rekonstrukcióját tartja gondolkodásának centrumában, szintén fikció. Tehát a szöveg címe: a hagyomány (wagneri romantika) illúziójának eposza, története – azaz a fikció fikciója.

Ezt hitelesíti végül a cím harmadik eleme: a maszk – az „avantgárd” gondolkodás (egyik) legfőbb motívuma⁹⁶ –, amely annyiban válik elengedhetetlenül fontossá, amennyiben felöltése az eredeti személyiség elrejtését, az én ketté- (vagy szerepenkénti több részre való) hasítását, önmagától való elidegenítését eredményezi⁹⁷. Megfosztja az ént szubjektív jellegétől, ám mégis megőrzi annak antropomorf jellemzőit (vagy azok illúzióját): egyrészt az eposz elbeszélőjét, narrátorát, másrészt pedig a főhőst „rejtetheti el” – ezáltal utalva az egész történetet a fikció keretei közé. A főszereplő tehát identifikálhatja magát aposztrophék során át: mindenképpen „hazudni” fog, mert maszk mögül teszi ezt; énkimondásával pedig beismeri, feltárja elrejtőzöttségét és szerepszerűségét, azaz jelölő voltát. A maszk így jó eszköze lehet az éndisszimilációnak: szignifikátor, tehát úgy működik, mint más jelölők – sohasem válik egyenlővé a jeltárggyal; ám helyettesítheti azt, s az ő helyére is végtelen számú helyettesítő jelölő léphet (mint ahogy a színész is rengeteg szerepet magára ölthet). Metonimikus jelentésében a maszk ily módon maga a színház: összesűrített és kivonatolt, sematizált egész. Teljességében és sematikus voltában egyrészt ikonikus-szimbolikus; másrészt viszont digitális-analógiás szerkezetben összeálló jelek montázsja is lehet: a szerepek váltakozása állandó

⁹⁴ Fried István, *Kassák Lajos zenéje*, 230.

⁹⁵ *Uo.*

⁹⁶ Ferenczi László szerint a magyar avantgárd egyik legmeghatározóbb eseménye az volt, amikor „Kassák, az új ember, a tradíciók nélküli ember, a negyedik rend fia, aki ősök híján fivéreket és barátokat keresett, 1916-ban *A Tettben* egy néger maszkot publikált”. Ferenczi László, *Az avantgarde kronológiái = Tanulmányok Kassák Lajosról*, 12.

⁹⁷ „Ezzel egyidejűleg Einstein kétféle szerep folyamatos váltakozásaként írja le a maszkokat, ami szerkezetileg megfelel az önmaga számára idegenné vált, sőt önmagával szembenálló személyiség osztozottságának is”, Kékesi Zoltán, *Primitivizmus, plasztikusság és performativitás az avantgárdban*, 207. A maszk tehát biztosítja az általa létrejött jelöltre és szubjektumra való kettéosztozottságot, s a kettő közötti átjárhatóságot, mozgást. Mások szerint a maszk teljesen elzárja a szubjektumot önmagától, s valósággal egy másik énné identifikálja azt: „When an actor put on a mask, externally or by magical appropriation, he became one with the character he played. His mask was a symbol of identification. The mask symbol has been borrowed for dramatic purposes in stories, plays and films in which a person becomes so identified with the character or mask as to be unable to rid him- or herself of it. Incapable of tearing off the mask, that person becomes the character it represents”. Jean Chevalier – Alain Gheerbrant, *The Penguin Dictionary of Symbols*, ford. John Buchanan-Brown, Penguin Group, London, 1996, 641.

kioltódásokat, túlhaladásokat és átírásokat eredményez; az illúzió, tehát a fikcionalitás játéktereként működik.

Az *Éposz Wagner maszkjában* cím stabilizálhatatlan karaktere végső soron önmaga címjellegét vonhatja vissza (mivel képtelen létrehozni tárgyának sematizált, csak önmagára vonatkozó, lezárt jelentését): így rendelődik alá a nyelvi performativitásnak. Ezzel pedig elidegenedésében zár ki mindenféle bizonyosságot, ütemezést: konvencionalitást és tradíciót. Természetesen ezen intenciója mindvégig illuzórikus marad, mivel egyetlen modern és „abszolút modern” irányzat sem (volt) képes arra, hogy önnön relációfogalmát, a hagyományt nemlétezővé tegye.

4. Az *Éposz* átmeneti jellege

Ráadásul az első Kassák-ciklus egyáltalán nem szakít végérvényesen a korábbi romantika és a számára még kortárs szecesszió eszközkészletével⁹⁸, a lírai „karakterű” megszólaló például ugyanúgy feltűnik egyes részeiben, mint másutt az avantgárd kórus.

A költeményekben előforduló szavak, szófordulatok és szerkezetek olykor Petőfitől, Adytól (vagy más szerzőktől) vett idézeteknek, parafrázisoknak, esetleg paródiáknak tűnnek, miközben bizonyos romantikus, szecessziós toposzok ellen valóban támadást indít, s megpróbálja megfosztani azokat létjogosultságuktól. A szabályos, anapestusos bevezető verset követő „szabálytalan” költemények sora – illetőleg a cezúraszerű váltás – ténylegesen üzenetértékű lehet, amennyiben kiolvasható belőle az újat akaró művész tradícióról alkotott sajátos véleménye (ennek erejét némiképp csökkentheti a Babitscsal lefolytatott – nem sokkal későbbi – vita szabadverset érintő része). Ám ebben az esetben is létrehozza azt a biztos alapot, amellyel szembefordulhat: az újszerűség igénylése nem válik kizárólagossá.

A költői eszközök (főként a toposzok) használatával, a visszavonásokkal, illetve a címben rejlő értelmezési lehetőségekkel természetesen kiszolgáltatja szövegét a figuratív dinamizmus térnyerésének, de a ciklus zárata mégsem engedi végtelenbe futni a szöveget, annak ellenére, hogy a kör négyesítésének textuális aktusa már önmagában lehetővé tenné a további játékosságot. A „földi tájat” meglátni vágyó „boldog ember” jövőbeli ugyan, ám jelen időben „áll a dombon” – s ezzel mintha határt szabna a futurisztikus dinamizmusnak, kijelölve annak „jelenszerű” végpontját. A másik idősíki jelenre hozása, így statikussá tétele romantikus eljárás

⁹⁸ Talán vizuális értelemben sem: lásd az első kiadás növényi motívumos borítóját („Sztanek J.” alkotását). Igaz, a stilizált, első pillantásra népies-szecessziós izlésű, leveles-indás ágakon egészen futurista merevségű, gépiesnek tűnő madarak „füttyörésznek”, míg a növény (életfa?) törzsét (kegyetlen expresszionista ellentétként, s bizonyára háborús allúzió gyanánt) díszes huszárkard döfi keresztül. Mintha a képi megjelenítés is a hagyományokkal való leszámolást szimbolizálná – mégpedig annak folyamatában. Arról nem is beszélve, hogy a burjánzó, különféle termékekkel terhelt fácskát már eleve kivágták.

(lásd például a *Nemzeti dal* utolsó strófáját), bár a nyelvi performativitás szándéka is megnyilvánul a perorációban: ami a szövegben „létrejön” (a „mózesi én” vágyott jelenlétében), az biztosan valóra válik – nem véletlen az utolsó két ige („áll” és „lengeti”) kijelentő módú alakja. Így viszont kiderül, hogy a visszavonásokat és megkérdőjelezéseket halmozó, a költői elnémulást és nyelvi összeomlást is tételező, dinamikusan hullámzó ciklus a széthullásból a végső (jövőbe helyezett, ám jelenre hozott) összerendeződés felé tart. Az *Éposz* legmélyebb „krízisjelenete”, a grammatika futurista jellegű, ám pillanatnyi felbomlása szintén nem a deszemiotizáció megvalósulása, csak a háborús zavar közvetlennek ható, expresszionista, performatív nyelvi eszközökkel történő kifejezése, amely éles kontrasztot alkot a zárlat harmonikus tetőpontjával.

Forgács Éva általános (patriotizmust is részletesen érintő) megfigyelése választ adhat a ciklus ellentmondásos átmenetiségére. Véleménye szerint a „nagyság” romantikus ideája egyáltalán nem múlt el a korstílus letűntével. A huszadik század elejének művészei továbbra is ápolták az eszményt, s még az sem számított, mennyire voltak lázadók egyébként⁹⁹. Egy „abszolút modern” (adott esetben egy kötöttségeket elviselni képtelen dadaista) alkotás minden bizonnyal nem tűrne meg semmiféle „uralmat” maga felett (sem művészi, sem politikai értelemben), ám az ún. „anarchizmusnak” nem voltak hagyományai Magyarországon¹⁰⁰ – állítja Forgács –, így a lázadó csoportoknak meghatározott, pozitív célokra volt szükségük, mert ezek nélkül bármiféle lázadás „erkölcstelennek” számított volna¹⁰¹. A Tett folyóiratban publikált szövegek alapján szembetűnő (a forgácsi értelmezés szerint), hogy a kassáki költészet új értékeket és ideákat¹⁰² közölt a tízes évek közepén, és ezek közül egyik legfontosabb, a prófétai lét választása volt¹⁰³ (amely pedig egyáltalán nem állt távol bizonyos romantikus költőktől sem), s ez tökéletesen illeszkedik a peroráció utolsó soraihoz.

Az *Éposz Wagner maszkjában* és A Tett ugyanazon esztendőben, 1915-ben jelent meg. Üzenetük természetesen egybehangzó, mi több, a lap harmadik számában Kassák részletet is beiktatott a ciklusból (a „Zöld szőnyegén gubóztam” kezdetű költeményt)¹⁰⁴.

⁹⁹ „Since the romantic idea of greatness did not become extinct with the passing of Romanticism, most early twentieth-century artists continued to cherish this ideal no matter how rebellious they might have been.” Forgács Éva, *Constructive Faith in Deconstruction – Dada in Hungarian Art* = Uő., *Hungarian Art – Confrontation and Revival in the Modern Movement*, Doppelhouse Press, Los Angeles, 2016, 55.

¹⁰⁰ Ezt némileg azért árnyalhatja az a tény, hogy A Tett második számában Kassák közzétette *Carlo D. Carra anarkhistatemetés [sic!] című képe alá* jelzetű novelláját. Hogyha az anarchizmusnak nem is volt hagyománya itthon, Kassák azért számolt (s talán szimpatizált) vele.

¹⁰¹ „There was no tradition of anarchism in Hungary, so groups needed a positive goal when revolting, as if revolt without such an articulated aim would have been considered immoral.” Forgács, *Constructive Faith*..., 56.

¹⁰² „The poetry of Kassák, as it appeared in his periodical, voiced new values and new ideas.” Uő., 57.

¹⁰³ „Most important of all, however, is the tone of the poet and the part he was determined to choose: both belong to the prophet.” Uő.

¹⁰⁴ A Tett digitalizált példányainak forráshelye: <http://digiphil.hu/context:atett> (2020. augusztus 26-i megtekintés szerint).

III. Szöveg és képarchitektúra

„Képeink ezért nem olyanok, *mintha*, hanem olyanok, *amilyenek*”

(Kassák Lajos¹⁰⁵)

A tízes évek romantikus alapokról induló (s a korstílustól eltávolodni szándékozó) aktivista-expresszionista jellegű kassáki művészete jelentős átalakuláson ment át az 1920-as évek elején. Az „absztrakt konstruktivista” váltás¹⁰⁶ szignifikáns példája a *Képarchitektúra* című írás, más néven *Képarchitektúra-kiáltvány* (1921), amely immáron nem „csupán” irodalmi alkotás, hanem egy (képző)művészeti program (vagy *ars poetica*) konkrét kifejtése.

A szöveg egyáltalán nem mondható minden értelemben forradalminak. Kifejezőeszközeit tekintve az aktivista-expresszionista idők stílusjegyeit viszi tovább, s ebben igazodni látszik a (tárgyalt korszakban annyira meglepőnek már biztosan nem számító) kiáltvány speciális műfaji követelményeihez. A felkiáltó, felszólító és kérdő mondatfajták alkalmazása; a rövid, tény-, illetve szentenciaszerű kijelentések sokasága; valamint a többes szám első személyű, kórusokat idéző megszólalások mind a nyelv performatív erejét hivatottak működésbe hozni. Ennek célja – hasonlóan az *Éposz* jövőképehez – egy új világ (legalább verbális úton történő) megteremtése. Amiben mégis túllép azon, hogy jóval szélesebb, „elméletibb” területekre (élet és művészet kapcsolata) terjeszti ki hatósugarát (egyébként egyes szám harmadik személyben szólva tárgyról), és már a deszemiotizáció kérdésköre is foglalkoztatja.

A témamegjelölő fókusz cím, s a mű egészének kulcsszava a Kassák festményeire (is) alkalmazott „képarchitektúra” kifejezés, amely építészeti metaforája által az általános érvényű programot az irodalmi (vagy irodalmi szempontból elemezhető) textusok közé sorolja. A „sík kép” fogalmához csatolt architektúra (építés, építőművészet, épülettervezés) „képi síkja” –

¹⁰⁵ A külön nem lábjelezett idézetek Kassák Lajos *Képarchitektúra* című tanulmányából valók. Kassák, *Képarchitektúra* = Uő., *Versek, tanulmányok*, 836-845. (Kiemelések – Kassák Lajos.)

¹⁰⁶ A konstruktivista megújulásban Kassák természetesen nem volt egyedül: egy „transznacionális hálózat” egyik részeként tevékenykedett. Hubert van den Berg értékelésében: „A napjainkban történeti vagy klasszikus avantgárdnak nevezett mozgalmak számos mozzanatukban Európa-szerte létező jelenségek voltak a múlt század tízes-húszas éveitől, és ezekre globális kitekintés és erős transznacionális beállítódás volt jellemző. Ez különösen az ezer szállal Oroszországhoz kötődő konstruktivizmusra volt igaz. Az irányzat felbukkanása Hollandiában, Svájcban és számos más országban az első világháború időszakára esik. Az első világháború akadályozta a nemzetközi vérkeringés beindulását, ám az 1920-as évek első felétől már megkezdődött a kapcsolatfelvétel a konstruktivista szellemiségű művészek között mind Európában, mind azon kívül. Egy konstruktivistákból álló hálózat, ha tetszik *network* volt kialakulóban, amelyben a művészek leveleztek és találkoztak egymással, közös kiállításokat szerveztek, aktivitásukat és elkötelezettségüket pedig jól demonstrálta, hogy a különféle folyóiratok nagy számban árasztották el egész Európát, sőt a tengerentúlt is, és mindegyikben különféle formákban a geometrikus absztrakt »új művészetet« hirdették.” Hubert van den Berg, *Kassák Lajos, a bécsi MA és az avantgárd folyóiratok „internacionáléja” az 1920-as években*, ford. Seregi Tamás = *Művészet akcióban*, 9. [Kiemelés – a szerző.] Meg kell jegyezni azonban, hogy Kassák véleménye az „absztrakt”-ról nem tűnik éppen felemelőnek (legalábbis a *Képarchitektúra-kiáltványban* leírtak alapján): „Mi az, hogy absztrakt? Absztrakt nincsen. Valamit a maga legsajátosabb formáiból valamivé vagy valamilyenné átformálni – ezt a procedúrát absztrahálásnak nevezik. Tehát valamiből valamilyenné. Schwitters, csakúgy, mint Kandinszkij, érzéseket formál képekké.”

elméletileg és textuális értelemben – háromdimenziós távlatokba helyezi a határok közé szorított tárgyat (a festményt) az által, hogy nem egyszerűen rajzol vagy fest a síkidomra, hanem „kiépítkezik” abból, nyitva a művészet által eddig ismeretlen lehetőségek, s így, a végtelen felé. A képarchitektúra „Eljött, mint a kor reprezentánsa, és megajándékozott bennünket a síknak mint reálisan használható térnek a felismerésével és a kollektív élethit formáival”. Jó módszere lehet ennek a textuális homogén tér (építészeti) megbontása¹⁰⁷ különböző síkidomok és formák szavak, sőt betűk közé iktatása (tipográfia), illetve a festmények, képek harmóniáját megtörő szó- vagy betűkivágások, idegen anyagok műalkotásba vonása által (különböző montázs- és kollázseljárások).

A (mű)alkotások formai, tartalmi heterogenizációja már a dadát is a „művészet mint nem-művészet” paradoxonához vezette el (többek között Marcel Duchamp *Forrás* című, 1917-es readymade-jéhez, ahol a művésztől abszolút idegen egy új „kontextusba” kerülve műalkotássá válik). Érthető tehát a Kassák-kiáltvány első sora, a „Le a művészettel! Éljen a művészet!” felszólítása. A felütés a régi romjain „felépített” új fordulatának követelménye. Ugyanez a váltás jelenik meg (immáron építészeti szimbolikával kifejezve) a „Romboljatok hogy építhessetek és építsetek hogy győzhessetek” Kassák-tipográfiájának (Ma, 1922) chiasmusában: az építmény megalkotása egy másik építmény lebontását és romjainak eltakarítását követeli (főleg az első világháború után, amikor mindkét szöveg keletkezett). „Az eddigi művész megihletődve állt meg a vászon előtt – jelenti ki Kassák –, és az volt közülük a legboldogabb, aki annyira képes volt befogadni a világ hatását, hogy önmagát és közönségét rászédő »távlatokat« tudott beleverítékezni vagy beleügyeskedni a síkba. Mi tudjuk: ha képet festünk, nem alagutat fúrunk, és nem házat építünk. De képet építünk”. Itt tehát folyamatában működik és észlelhető a metaforikus átvitel: a ház építéséből egy ellentételező szerkesztés kapcsán képépítés lesz, amely az eddigi műalkotások, festmények szellemi leértékelését (dadaista? lerombolását) kíséri. A kétféle műalkotás közötti eltérés térben is kiütközik: a régiek ugyanis „illuzórikusan” „befelé” szerkesztettek („hagyományos” perspektíva), míg az újak „kifelé” építkeznek („természetes perspektíva”).

A *Képarchitektúra-kiáltvány* megalkotásának, s a szellemi szemléletváltás igényének jelentős és kimondott oka az első világháború volt: „Ezért pedig, mint civilizatorikus lények, semmi áldozathozatalra nem vagyunk képesek – még annyira sem, hogy mai életünk formátlan formáit, vagyis morális adottságainkat levetkőzzük érte. Innen eredt a világháború lehetősége, és ebben gyökeredzik a kétségtelen erős lendülettel nekiindult szociális forradalmak önmagukban való összeroppanása”. A stagnáló jelenből csak a jövő nyújthat ki- vagy

¹⁰⁷ A tárgy, kép, rajz és szöveg viszonyáról, valamint a vonatkozó alkotásokról lásd, Körner Éva, *Kassák Lajos a magyar és a nemzetközi művészetben* = Bori – Körner, *Kassák irodalma és festészete*, 210.

előrelépést, ahogyan azt az első mondatok „út” toposza is nyomatékosítja: „Nyitott utak vannak előttünk, és mégis, nem tudunk elindulni, mert nincs meg bennünk az elindító cél”.

A stagnáló jelennel szembefeszített jövő viszont üres hely („nincs... elindító cél”), a szöveg jelenében nem található semmiféle cselekvés, dinamizmus, csak a jelenben való megtorpanás és a téves útkeresés, amely az egzisztencializmus gondolatvilágát, az autentikus létélmény hiányát idézi: „Amit megkívántunk, az élet külszíne, megszerzése nem föltétlen nélkülözhetetlen, csupán materiális gazdagodást jelentene számunkra”. A „külszín” kifejezés anaforikus módon visszautalhat a „Le a művészettel!” felszólítására, és a későbbi, művészi váltást sürgető sorokat jelezheti előre. Az autentikus és dinamikus, életképes jövői lét szükségessége szakrális magasságokba emelkedik: „Ki hisz ma a jövőben »mint egyetlen szentségben«? Kit indít ma tette az »eszme glorifikálása«? Világos, hogy valahol ott él már az emberi tudat mélyén!” A szakralitás pedig a nietzschei Übermensch-gondolatban manifesztálódik: „Ahhoz, hogy közönségesen emberek lehessünk: az ember fölötti emberig kell kívánczoznunk, mert a hozzá vezető úton föltétlenül eljutunk az emberig”¹⁰⁸.

Az ún. „világszemléletes” ember, aki „nem tudja”, hanem „érzi” önnön „világszemléletes” voltát nem a tudás racionalista, tudományos (mégpedig „marxi szocialista”) képviselője, hanem művész, akinek tevékenységét és egyáltalán ki-voltát logikailag összekapcsolható meghatározások sora hozza létre: „A művészet világszemlélet”, „a teremtés az élet”, az élet „a világszemlélet materializálódása”, „a művészet teremtés”. Tehát minden egyenlő mindennel: érzés, világszemlélet, művészet, teremtés és élet egymás szinonimái, amelyek szembehelyezkednek a tudás, racionalitás és tudomány praktikus dimenziójával. Mintha a gondolkodás visszatérne ősi, a ráció biztosítékait elvesztő, spontán, preszókratikus gyökereihez e holisztikus tapasztalatban. Ily módon nyeri el a bizonytalan felé dinamikus tartó, várakozó, félő, tudatlan, tehát érző lét autentikus voltát és teljességét: „A művészet teremtés, és ezért a legteljesebb élet”¹⁰⁹. A huszadik század világháborút átélt embere elindulhat az úton, mert megtalálta célját a művészi világszemléletben: „Ő a cél, és az út is ő”.

Az „ember fölötti ember” döntése viszont ugrás a bizonytalanba, a kiszámíthatatlan jövőbe: elveszíti koordinátáit, biztosnak hitt kapaszkodópontjait (ez a „megtalált” jövő karakteréből következik). A jelen stagnáló A-pontja egy B-pont felé mozdul el, megindít egy folyamatot, dinamikussá és lezárhatatlanná, tehát jelenné többé nem tehetővé válik: „A művészet soha nem kezdődött, és soha nem ér véget”. Önmaga teljességében oszthatatlan,

¹⁰⁸ „Íme, én az embert fölülmuló embert tanítom néktek! Az embert fölülmuló ember a földnek értelme. Mondja hát akaratotok: az embert fölülmuló ember legyen értelme a földnek!” Nietzsche, *Így szólott Zarathustra*, 18.

¹⁰⁹ Illetve részletesen máshol: „És nincs többé külön társadalom, és nincs többé külön művészet. Akik még ébren vannak, vagy már ébren vannak, azok csak élni akarnak; nem prédikálni, hanem élni; nem egy kifantáziált életet megkívántatni, hanem önmaguk életét dokumentálni tettben és formában”. Kassák, *Előszó az Új művészek könyvéhez* = Uő., *Versek, tanulmányok*, 851.

parmenidészi egy: „Nincs tehát új, és nincs régi művészet. Csak művészet van” – s mégis, már a kiáltvány első sorában leszámol egy bizonyos művészettel, amely valószínűleg nem bizonyult működőképesnek, mert csupán a „külszín”-nel foglalkozott, s így valójában nem felelhet meg a kassáki, életen, jövőn alapuló művészetképnek. Mint ahogy az Ady-féle szemlélet, „individuális materializmus” sem: „Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolgálja” (*Hunn, új legenda*). Ennek (biztosan szándékos) avantgárd jellegű negációja: „a művész nem ura, hanem szolgája a művészetnek”, tehát az életnek (és a jövőnek), amelynek alávetett.

A statikus, tudáson és gyakorlaton alapuló szókratészi démiurgosz-gondolat ebben a kontextusban szintén nem állja meg a helyét: „A művészetet tehát nem lehet csinálni”. A szókratikus okos kézműves (szophosz démiurgosz) ugyanis megtanulja a szakmát, gyakorolja, s így válik jó kézművéssé (agathosz démiurgosz)¹¹⁰. A konstruktivista alkotó viszont produktív: „a művészethez nem kell technika. A technika rutin, s a rutin felületen csúszkálás. Éppen ellentéte a művészetnek”. Ő már-már a semmiből teremt: „A művész hasonló az anyához: étellel terhes.” Itt ismét a szakralitás kerül előtérbe: az anyai szerep mindenképpen szent, s a teremtés istenivé teszi az alkotót: „ez teszi őt »istenhez« hasonlóvá”. Az apoteózis aktusa felidéri az avantgárd gondolkodás pogány gyökereit, és (ismét) a preszókratikus görög filozófiával kerül kapcsolatba, mivel a „Mennél tökéletesebb az ember, annál tökéletesebb az istene” kijelentés kettős, ok-okozati viszonyt felállító fokozása rokonságot mutat az eleai Xenophanész istenek alakjára vonatkozó fejtegetéseivel¹¹¹.

Ám a kiáltvány szövegében a fenti kijelentés gondolatpárhuzamot alkot a „Mennél tökéletesebb a művész, annál tökéletesebb a művészete” állítással, amely fölérendelődik az előbbinek, s ez egyszerű bevezetőjévé, szemléltetőjévé, metaforájává válik: a párhuzam egyes tagjait behelyettesítve és felcserélve nem emberről és istenről, hanem művésztől és művésztől van szó továbbra is: a viszony itt nem vallási, hanem esztétikai. A kereszténység világszemlélete további alapul szolgál a (kassáki) kommunizmussal való összehasonlításban, ám kiiktatva a vallási hierarchia szükségességét. A „konstruktív” viszonyt „ kozmikus” voltában látatja: „De nem a keresztényi vallásosságban, amely forma már egyszer kiélte magát, hanem a kommunizmusban, melynek lényegében az összesség hasonló az Egyhez, de a keresztény vallás hierarchikus konstrukciójával szemben: az Egy is hasonló az összességhez”. A konstruktivizmus embere – ezek szerint – kapcsolatba kerül a mindenséggel, azzal metonimikus módon eggyé válik, viszonya nem tükröző, nem lemásolja a jelöltet a sík lapra (mint „külszín”-t), hanem a dolgok belső összefüggéseire hatolva teremt meg „Nem a világ képét, hanem a világ lényegét”. Az általa létrehozott (kép)architektúra nem ábrázol és nem közvetít, a kép nem

¹¹⁰ A szókratészi filozófiáról lásd, Nyíri, *A filozófiai gondolkodás fejlődése*, 62-66.

¹¹¹ Lásd, *Uo.*, 44-48.

a valóság lemásolása, a műalkotás elveszíti mediátor szerepét, ahogyan a szavak is: „A szó szó marad, csupasz szótári helyzet, legjobban talán a fordítók tudhatják, miről akarok beszélni. A fa fa; a kő kő; jelentése teljesen önmaga, nem hordoz történetet. Úgy válik építhetővé, hogy csak belőle, és nem hordalékaiból jön létre a konstrukció”¹¹².

A kiáltvány eme gondolatmenet kialakulását a kubisták-expresszionisták-merzisták izmusainak folyamatában mutatja be, az impresszionizmustól való eltérés, elkülönöződés útján. A kubisták alkotása még „másodfokú”, bár már geometriai formákra bontja a világot, megközelítve a dolgok lényegét; az impresszionizmustól viszont annyiban különbözik csupán, hogy „értelemmel transzponál”. Az absztrakt expresszionizmus csak „elvonatkozta magát a »reális« világtól”; a merz festő, Kurt Schwitters képei „Egy létező, létezett vagy létezhető világ illúzióját” adják. A szó szó-, a fa fa-, a kő kő-jellege viszont nem illúzió, ahogyan a konstruktivista kép kép-jellege sem (amennyiben nem szimpla leképezés), mert abszolút módon önmagában áll és önmagát ábrázolja, nem egy rajta kívül eső valóságszegmentumot értelmez: „Az abszolút kép a képarchitektúra”. A dezemiotizációs elvnek megfelelően az alkotás megszűnik jelként szerepelni, ami magával vonja a szignifikáció lehetetlenségét, a szó maga a tárgy és nem a tárgy jelölője, ily módon valóságos anyagi léttel bír: „Majd ráeszméltem, hogy valóban, a szavak tömkelege nem kevésbé ellenálló anyag, mint a vas és fém, s minden alkalommal le kell őket győznöm, a megfelelő helyre kell állítanom, ha ki akarom magam általuk fejezni”¹¹³. Az intenció szintjén tehát megtörténik az ábrázoló és díszítő (tehát nem-autentikus) művészettel való „leszámolás”: „A képarchitektúra megölte a szenvelgő cikcakkot és az idillikus tarkabarkát”.

Az új művészet irányába történő elindulásnak viszont feltételei vannak. Ahhoz, hogy az ember autentikus alkotó és produktív, hasznos, azaz „konstruktív” létező lehessen, felül kell emelkednie a szükségletek kielégítésének szintjén, s ezzel együtt korábbi elváráshorizontján: „Mert sajnos, az ő éhségük, amely a kapitalisták egy emberibb életfeltetésével áll szemben, bármikor egy nagyobb falat kenyérral kielégíthető. Elindul a világot megváltani akaró forradalom, és egy kenyérmorzsán elbukottan meghal mint lázadás”. Mindezek szerint a „pária-léttől” elképzelhetetlen távolságra található az esztétikai dimenzió és a teremtés lehetősége. Kérdés, hogy eljuthat-e odáig egy kenyeret követelő proletár. Ehhez szemléletváltásra lenne szükség, amely ezen a fokon még lehetetlen: „Ahhoz pedig, hogy az emberiség egyszer megválthassa magát – ahhoz nemcsak a jobb élet megkívánása, hanem elsősorban az eddigi teljes kibírhatatlansága szükséges... Ne legyen többé visszaút!” Mert az a múltat jelenti, tehát

¹¹² Ágh István, *Hová repült a nikkelszamovár? = A virágnak agyara van – In memoriam Kassák Lajos*, szerk. Pomogáts Béla, Nap Kiadó, 2000, 387.

¹¹³ Kassák Lajos, *Önarckép – háttérrel*, 9.

a jövő magasabb szintjei felé tartó mozgás ellentétét (utóbbi viszont elengedhetetlen feltétele a kassáki autodidakta gondolatnak). A válasz természetesen adott: „Ez pedig csak egy előzetes vagy a legjobb esetben egy egyidejű pszichikai felszabadulás útján érhető el teljes egészében. És tévedés azt hinni, hogy az ember komolyan képes valamit cselekedni a »jövőért«. Élünk, és élni akarunk”. Tehát az élet dinamikus jövője felé történő továbblépéssel a probléma megoldható, erre viszont bizonyára nem lehetett képes a munkásság egésze: Kassák talán azon kevesek egyike volt, akinek sikerült túllendülnie az első fokon, s nem törődve anyagi nehézségeivel („Nem vagyok babonás ember, soha nem akartam öngyilkos lenni, és nincsenek különösebb materiális igényeim.”¹¹⁴), egy szellemileg produktív világot alakított ki magában (és maga körül). A művészet választása így nem más, mint az élet választása, jövői irányulás, ami pedig nem a régi másolása, hanem az új megteremtése: „Alkotás a konstruktív jó tett”.

A képarchitektúrák tárgytalanságában talán könnyebben lehet semmire nem utaló, önmagukban értelmezendő és értelmezhető produktumokat létrehozni, ám a szövegiség dimenziója ezt csaknem lehetetlenné teszi. A *Képarchitektúra-kiáltványnak*, bármennyire is mimézisellenes, és az önmagából-önmagát teremtés szószólója, szüksége van megszemélyesítésekre, metaforákra, hasonlatokra, hogy paradox módon fejezze ki a valójában kifejezhetetlent. A deszemiotizáció erre nem alkalmas, mert a jel jelszerűségének elvesztése zárt komplexummá tenné a textust, amely semmire nem vonatkozik, csak önmagára, de semmiképpen sem például képarchitektúrákra. Az eljeltelenítés (tehát a szignifikáció felfüggesztése a szövegben) egy erőteljesen ellentétező ábrázolásmódon alapul, illetve a jelek végtelenbe való túlfuttatása által próbál megvalósulni.

Már a szöveg első, művészetre vonatkozó sora is paradox, ám a (képarchitektúra-) művészet meghatározása bővelkedik látszólagos és valóságos ellentmondásokban: a szöveg folyamatosan felülírja önmagát, így a jelek működését végteleníti. A művészet néha cselekvés („azonban annyi, mint semmiből valamit teremteni”), néha fogalom („alkotás”), lassanként emberré változik, megszemélyesül („az, aki”), majd istenné lesz: „A művészet az, aki nem parancsol ránk semmit, de ő az, aki a legtöbbre képessé tesz bennünket” – tehát valóságos mozdulatlan mozgató, dinamikus átformázó, átformázásra serkentő. Az egyetlen, amely átalakításra készíthető, felülemelkedik a politikán: „a mai világkavarodásban is a művészet érkezett legközelebb a ponthoz, ahonnan az új világkép fog kialakulni”. Mintha az érkező művészet nem volna más, mint Nietzsche Übermensch, aki építésszé változik: „s a művészet az architektúrában maradék nélkül elért önmaga, tehát a világ lényegéhez”. Végül az állandó felülírások legmagasabb szintjén „a művészet – Művészet” azonosításnál állapodik

¹¹⁴ Kassák Lajos, *Egy ember élete*, Magvető, Budapest, 1983, 7. (Az első kötet kezdő könyvében.)

meg¹¹⁵.

Ám a lezárás ismét elindítja az „új rend szintézise”-ként már körülírt képarcitektúra jelenségének megfogalmazását, amely viszont újra felveti annak meghatározási problémáit. Mint „szintézis”, a hegeli folyamat vég- és kiindulópontját egyaránt jelöli, de ezt felülírja a „nem kezdődik sehol, és nem végződik be sehol” kijelentése, amely viszont végtelenített mezőként láttatja a fogalmat. Az „Egyszerűen van” megállapítás elrekeszthetné a meghatározások folyamatát, ám csak újabb vég- és kiindulópontként szolgál, mivel az előtte álló „képarcitektúra nem hasonlít semmire, nem mesél semmit” jellemzést az utána következő „Hasonlóan a bekerítetlen városokhoz, a körbehajózható tengerhez, az elbolyongató erdőhöz vagy a hozzá legközelebb álló alkotáshoz: a bibliához” hasonlata oltja ki. Metonimikus, tehát ismét ellentmondásosan „véges-végtelen” jellegét az „Akárhol be lehet lépni, és minden pontján az egészet fölérezhetjük” megállapítása nyomatékosítja. Majd egy végtelenül általánosító „van” létezőkifejtés következik¹¹⁶, amely semmivé lesz az „És ebben a létezésben könyörtelen” igencsak erőteljes és kiemelő emberi jellemrajza által.

A megfogalmazási törekvésekben a képarcitektúra-alkotás jelként való kezelhetetlensége is megjelenik: „A képarcitektúra nem illuzórikus, hanem reális, nem absztrakt, hanem a legszigorúbban vett naturalizmus. Olyannyira, hogy a »naturalizmus«-nak keresztelt másoló piktúra mellett mint másolható natúra lép fel, semmiben sem különbözve a fa, ember, hegy vagy egyéb »természeti csodáktól.«” A másolhatósága másrészt éppen jelekkel történő rögzíthetőséget jelent, tehát a képarcitektúra egyszerű meghatározhatóságát, amellyel a róla adott információk alapján nem (biztos, hogy) rendelkezik. Ezután folytatódik a képarcitektúra körülírása, ami/aki ismét személy, sőt „aktív társ”, illetve a „mindenség szimbóluma”, tehát fogalom, amely újra megszemélyesül: „akihez hozzá kell szegődni, vagy aki ellen az életem érdekében küzdenem kell”. Ok és cél, kezdet és vég, út és végállomás, művelő, a művelés útja és maga a mű egy „személyben”: „Gazdagodás és gazdagodásra kényszerítő”.

Az alkotó pedig továbbra is produktív, teremtő, aki kapcsolatban áll a világgal; de a „mint akik többé nem kiszolgálni, hanem saját képükre átformálni akarják a világot” hasonlatában megint elrugaszkodik egy előzőleg már rögzített „szolga”-i identitástól, s újra megkezdí önnön (művészi) apoteózisát. A társadalmi hierarchia („kapitalista”) elképzelését vizsgálva szolgál (sőt

¹¹⁵ A kettő közötti minimális különbség a második tulajdonnévként, nagy kezdőbetűvel való szerepeltetése, amely minőségi többséget jelölhet a kijelentés két tagja között; összehasonlítgatásuk ismét csak a képek és alakzatok működésének újraindítását és végtelenítését jelentené.

¹¹⁶ A kassáki konstruktívizmussal szembekerülő Barta Sándor éppen ezt a „van” létmegállapítást parodizálja (?) és lényegteleníti *Az örültek első összejövetele a szemetesládában* című munkájában: „A képarcitektúra van, mert lehet”. Erről a szövegről bővebben lásd, Deréky, *Barta Sándor: Az örültek első összejövetele a szemetesládában = Tanulmányok Kassák Lajosról*, 246.

pária) és isteni teremtő (félisten, isten) lét között talán áthidalhatatlan távolságok feszülnek, ám a kassáki ember a textualitás szintjén mindkettő lehet, amennyiben nézőpontot vált, és nyit a jövői lét biztos bizonytalansága felé. A múlt, a tudás rögzítésével nem ért egyet: „A képarchitektúra elvet minden iskolát, önmagunk iskolázását is”. Ez természetesen nem a gyakorlati-szellemi teljes életben szerzett tapasztalatokra vonatkozik, hanem a tudásban való rögzülésre és a tiszta, logikailag pontosan levezethető gondolkodásra. Ezért válhat a konstruktivista felfogás bizonyos szempontból preszókratikus, sőt még annál is távolibbá: dionüszoszivá, illetve dinamikusan és folyamatosan átalakuló héraikleitoszivá¹¹⁷.

S mindezt csak megerősítheti az Európán kívüli, primitívnek mondott kultúrák hiedelemrendszere és művészete, amely a „civilizált”, háborút túlélő, útját kereső, s keresgélésében logikus világképét elveszítő – avantgárdnak nevezett – européerre megfoghatatlan, ráción túli idegenségében volt nagy hatással. Mert utóbbi az, aki mindent befogad, ami idegen, mégpedig úgy, hogy tisztában van annak megismerhetetlenségével, megmagyarázhatatlanságával. Jó példa erre a fent már említett kollázs-technika: „A képarchitektúra nem köti magát bizonyos anyaghoz és bizonyos eszközökhöz; éppúgy, mint a merz művészet, mindenféle anyagot és eszközt alkalmasnak tart arra, hogy rajta keresztül kifejezze magát”.

Majd, hogy az idegenség és megfoghatatlanság teljes legyen, újból egy paradoxon következik: pár oldallal korábban a proletár „pszichikai felszabadulásáról” volt szó, amelynek intencionalitásában erőteljes a lélektaniség, a munkásság pszichés (s ezt követően szellemi) felszabadításának igénye. Ehhez képest „A képarchitektúra nem pszichologizál” kijelentés (az élet, művészet, képarchitektúra stb. azonosságának tudatában) nem más, mint az előbbi szándék felülírása. Az immáron tetteiben ténylegesen megszemélyesülő, akaraterővel rendelkező (vagy éppen nem rendelkező) képarchitektúra további ellentmondásokba bonyolódik: „nem akar semmit” – majd „mindent akar”. A képarchitektúra tehát nem csak vizuális megjelenésében, de textuálisan is megfoghatatlanná válik: elveszíti azt a toposz- és attribútumrendszert, amelynek segítségével rögzíthető lenne.

A meghatározás végül valóban lehetetlenné lesz, mert a kiáltvány utolsó, párhuzamos felsorolásában a precíz megfogalmazások (és azok felülírásai) megszűnnek, s a képarchitektúra-ember érző, vágyakozó karaktere kerül előtérbe egy időre (visszacsatolásként az első sorok gondolatvilágához: „A világszemléletet, mint életünk formáját, nem tudja – hanem elsősorban érzi az ember”), amelyről pedig kiderül, hogy maga sem sejti egészen, hogy micsoda vagy kicsoda. „A képarchitektúra azt hiszi magáról, hogy ő egy új világ kezdete”,

¹¹⁷ Ennek a szellemi rokonságnak természetesen nem feltétele az, hogy Kassáknak olvasnia vagy ismernie kellett a szókratikus vagy preszókratikus bölcsek munkáit.

illetve ő „az alfa”, annak ellenére, hogy „nem kezdődik el sehol, és nem végződik be sehol”. Talán nem más ez, mint a megszokott, statikussá váló konvenciók elvetésének kifejezése, ami a saját tér átalakításának igényében is megmutatkozik: „igazából nem is a szobában akar elhelyezkedni”, vagy „nem akar meghalni a falon”. Ezek a kijelentések a konstruktivista alkotás bármely térben (főleg a múzeumokban) való elhelyezése ellen küzdenek, mivel egy efféle produktum nem mérhető össze a tradíció részévé vált, kanonizált munkákkal.

A fent idézett állítás ellentételezése a „maga a szoba akar lenni, maga a ház akar lenni” fokozása, amely metonimikus természetét, univerzális igényeit bontja ki, s tetőzi „a te legszemélyesebb életed akar lenni” szándék kijelentésével. A részlet a kiáltvány kulcsmondatának tekinthető, mivel megszólítja a befogadót, s akárcsak a képarchitektúra, amely kifeszül a síkból, egy újabb dimenzióba lép át ezen aktus által. Az élet, a művészet, s minden, amit jelentenek, már nem elvont fogalmak, mert az olvasó, illetve a képarchitektúra vizsgálója részévé válik a mindenségnek, és kapcsolatba lép azzal. Ezt a relációt erősíti meg az „olyan egyszerű, mint a csizmatalp, és mégis ő a tökéletesség gyökere” állítás paradoxona, amely egy porral és sárral érintkező ruhadarabrészletet a kozmosszal való összekapcsolódás alapjává, „gyökerévé” tesz. Átala veheti fel (átvitt értelemben) a csizma viselője (az általános emberi alany) a sámánisztikus, világok között közvetítő (élet)fa attribútumait. S eme „felruházással” válhat a produktív, jövői irányultságú, bizonytalan és misztikus rendszer részévé, amely minden bizonytalansága, rögzíthetlensége ellenére konstrukció, egy biztos bizonytalanság, misztikus matematikai (preszókratikus püthagoreus?) törvény: „A képarchitektúra: $2 \times 2 = 4$ ”.

A mindenségszemléletet természetesen a festményekre is kiterjeszti, kijelölve az „ellentétes” színek által behatárolt területet (amely szintén ellentmondásos: a végtelennek nincsenek határpontjai): „A képarchitektúra a színspektrumot áthelyezte a fehérbe és a feketébe”. Itt is a hagyományok elvetése, s az ezen aktus által megteremtett végtelen lehetőségek kiaknázása történik meg: Kassák – többek között – elutasított mindenféle színhasználati szimbolikát¹¹⁸. Ezután a végtelenített dialektika általános, matematikai-geometriai metaforizációja körvonalazódik: „végtelen spirálist lát az egyenesben is”. Egyetlen kijelentésben teszi emberivé és egyben emberen kívülivé a képarchitektúrát, végleg összezavarva véges és végtelen, egyes és univerzális határait: „A képarchitektúra az emberi zenitnek vallja magát”. A zenit mindenképpen kívül esik az emberen, viszont léte az emberi megismerés terméke, mivel a megfigyelő (csillagász) aspektusából vizsgált: így lesz a képépítészeti metafora csillagászati metaforájává. A matematikai ábrázolás tehát nem válik nyugvóponttá, a meghatározás átlép a csillagászat képi síkjába, hogy ezen túllépve újabb

¹¹⁸ Erről bővebben lásd, Körner Éva sorait = Bori – Körner, *Kassák irodalma és festészete*, 215.

átvitelek próbálják megfogalmazni a festmény ki- vagy mivoltát: „A képarchitektúra amerikai kaliberű város, kilátótorony, tüdőbetegek üdülőhelye és népünnepély is akar lenni”. A különböző jelenségek (igaz, hogy az amerikai város és a kilátótorony építészeti alkotások) közös vonása a monumentális jelleg (a felhőkarcolók¹¹⁹, a kilátótorony az eget ostromolják, a tömeg az avantgárd számára kollektív erő).

Végül, túllépve az egymást felülíró metaforikus megfogalmazásokon, a szövegfolyam visszatér a művészet, képarchitektúra, teremtés azonosságának hangsúlyozásához, hogy azokat is elhagyva, a legáltalánosabb „minden”-ként tegye fel (építészeti) zárókövét a gomolygó, állandóan változó kiáltványra: „Mert a képarchitektúra művészet, a művészet pedig teremtés, és a teremtés minden”. Ez a kijelentés viszont olyannyira univerzális, hogy elveszítheti karakterkiemelő és beazonosító szerepét. A „minden” ilyen értelemben nagyon könnyen a „semmi” dadaista „helyi értékét” veheti fel (amely által metonimikus természete is bizonytalanná válik, mivel az egészben és annak helyén nem egy kifejező rész áll, hanem a semmi), az pedig képtelen kiszabadulni az előbbi totalitásának bűvköréből: „A »Semmi« olyan tág jelentésű metaforává lép elő, melyben a megsemmisítés, a kiüresítés, a rombolás gesztusa mindenre kiterjed: a dadaizmus antiművészete számára a »Semmi« egy »negatív totalitásként« tételeződik” – jelzi Hegyi Lóránt¹²⁰. Ez az értelmezés nem a „semmit” veszi alapul (amely egyébként „van”, hiszen „negatív totalitásként” tulajdonképpen „kitölti” a rendelkezésre álló teret), hanem a semmi „létrehozásának” aktusát (ez pedig „jelenlévőnek” tekinthető abban az értelemben, hogy valóságos cselekvés, amely valamire irányul).

Ám a dadaista rombolás semmilyen módon nem cserélhető fel a konstruktivizmus teremtésképzetével, annak „pozitív” totalitásával. A teljes szöveget a „minden” zárja le, mégpedig hangsúlyos állítmányként. A befogadás asszociatív játékában természetesen létrejöhet ennek a kontrasztja, ám a szó után következő pont szimbolikusan véget vet a további képzettársításoknak. Talán ennek a szigorú berekesztésnek is köszönhető, hogy a szöveg végül mégsem bonyolódik bele visszavonhatatlanul a metaforizáció (és metonimizáció) circulus vitiosusába. Ki van téve ugyan a dinamikusan változó jelek forgásának és ebből eredő kiüresedésének, az állandó „felülírásoknak” (illetve az eljeltelenedésnek), ám a folyamat (vagy inkább csak az írás) „végén” ott áll a „minden”, amely persze a „végtelenségig” tágíthatná a jelölés lehetőségeit, de ellentmondásos módon mégis keretet szab a jelek mozgásának,

¹¹⁹ Az „amerikai kaliberű” városokra és az emberi teljesítőképesség összefüggéseire az *Új művészek könyvében* is történik utalás: „És ma láttuk meg először az ember lebírhatatlan erejét a New York-i felhőkarcolókban, a hegyeket evő viaduktokban, a préríken átszáguldó lokomotívokban, a vizek fölött heverő hidakban, az ember hússzövelein átkukucsáló röntgengépekben és mindenben, amik győzelmet jelentenek isten teremtményei fölött”. Kassák, *Előszó az Új művészek könyvéhez*, 851. Itt megint a héraikleitoszi harc motívuma jelenik meg, amely a képarchitektúra karakterében is jelen van, mint romboló, gyilkos öserő, és mint „ellensége minden művészetnek”.

¹²⁰ Hegyi Lóránt, *Kassák „képarchitektúra”-elmélete és az antiművészeti koncepciók viszonya = Kassák Lajos Emlékkönyv*, szerk. Fráter Zoltán – Petőcz András, Eötvös Könyvek, 1988, 87.

megrajzolva a „játék” határait – és legvégső célját.

Lehet, hogy Kassák konstruktivizmusra „váltotta” korai aktivista-expresszionista szemléletét (olykor dadaista módszerek bevetésével), ám annak jövőbe helyezett, a világ megváltoztatására irányuló (továbbra is romantikus színezetű?) célkitűzéseit megtartotta. Az általános – szinte már „univerzális” – elvek természetesen magukban foglalják a régi, társadalomnemesbítő vagy akár politikai eszméket. Bizonyára nem véletlen, hogy expresszív és performatív „keretként” ebben az esetben is az előző évtizedből „átmentett” kiáltvány műfaját választotta¹²¹.

¹²¹ Érdekesnek tűnhetnek ebből a szempontból Forgács Éva gondolatai: „As if Kassák the prophet had come back, »Picture-architecture« was addressed to the audience from an elevated position of omniscience. It heralded the New World.” Forgács, *Constructive Faith in Deconstruction*, 67.

IV. Az izmusok (elbeszélhetetlen?) története

„Ezt a sokat kompromittált szót: művészet, most azonban minden érzelmesség és holdkóros romantika nélkül mondom ki és szeretném, ha Önök is, tútéve magukat minden esztétikai tradíción, úgy vennék az eszükbe, mintha teszem, azt mondtam volna: becsületesség, jó munka.”

„...tudja-e, hogy a Lux mosópor feltalálása óta évenként hoznak forgalomba újabb és újabb mosóporokat, s az egyik vevő az egyiket, a másik a másikat, végül együttesen szidják és átkozzák az összes mosóporokat – s hogy ebből azt következteti-e az ellenérvelő, hogy az asszonyok hamarosan vissza fognak térni a szapulófához?”

(Kassák Lajos¹²²)

Egy ősi hagyományokkal polemizáló „eposz”, vagy éppen egy kiáltvány kiváló eszköze lehet a művészi, illetve társadalmi megújulást óhajtó, jövőbe tekintő irányulás kifejezésének. De miként működhet ezen „avantgárd” elveknek megfelelően egy (későbbi korszakból visszanező) „történetinek” szánt munka? Kassák 1972-ben publikált posztumusz műve – *Az izmusok története* – az európai, valamint a magyar avantgárd irányzatok „megjelenésének, működésének és hanyatlásának” tablószerű, s a maga korában hiánypótló összefoglalója volt.

A főbb izmusok című nagyobb rész tárgya ezen „áramlatok” világirodalmi és általános jellemzőinek egyenkénti, részletező vizsgálata sok-sok idézettel s egy kronologikus bevezetővel. Ezt *Az izmusok Magyarországon* fejezete követi, amelyben viszont már nem az egyes „mozgalmak” jelentik a magyar avantgárd történeti és tematikus rekonstrukciójának fő kategóriáit, hanem a Kassák által alapított folyóiratok (A Tett, Ma, Dokumentum, Munka). A nézőpont, s ezzel együtt az értelmezési horizont megváltoztatása már önmagában jelzi, hogy a magyar „avantgárd törekvéseket” nem lehet tökéletesen behatárolni az európai kategorizálás alapján (hogya ugyan lehetséges bármiféle adekvát meghatározás). Annak ellenére, hogy bizonyos irányzatok feltűntek és hatottak Magyarországon, Kassák például soha nem tudta (valójában nem is akarta) művészetét lerögzíteni, s így statikussá tenni talán egyetlen (szűken értett) izmusban sem.

A kötet elkészülte, s végleges formájának kialakítása évtizedeket vett igénybe: teljességében csak Kassák halála után három évvel jelent meg, bár a világirodalmi részt már az 1956-os és 1957-es években publikálta, míg a magyar folyóiratokról szóló fejezeteket 1964-

¹²² Kassák Lajos, *Szintetikus irodalom* = Uő., *Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 579. Illetve Kassák, *A korszerű művészet él* = Kassák Lajos – Pán Imre, *Izmusok – A modern művészeti irányok története*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2003, 13. Utóbbi *Az izmusok története* című kötet (a pontos adatait lásd a *Bibliográfiában*) Csaplár Ferenc által gondozott, utószóval ellátott teljes szövegű kiadása. Jelen dolgozatban a szöveg eredeti címén (*Az izmusok története*) szerepel, ám a fejezetben külön nem jelzett idézetek a 2003-as változathoz (Izmusok) származnak.

ben¹²³, s a két nagyobb egység elé, összegző és irányt mutató programszöveggént, egy 1925-ös esszéjét csatolta a szerző, amelynek címe: *A korszerű művészet él*. Egy legalább negyven esztendőn keresztül érlelődő és változó, állandóan alakuló történet tehát az izmusoké, amelyet valójában csak Kassák halála tehetett „továbbírhatatlanná”, s amely történet a bevezető esszé, vagyis a húszas évek textusának beiktatásával önnön jelen idejét (tehát az elbeszélendő múltat) direkt módon is megszólaltatja – ez által csúsztatva össze és változtatva az értelmezés aspektusát, a tárgyalt múlt, valamint az elemző jelen dimenzióit.

A történeti részek viszont már nem a magyar avantgárd nagy korszakában keletkeztek: az általa szervezett magyar mozgalom történetét a Munka folyóirat 1939-es betiltásával, illetve első feleségének és munkatársának, Simon Jolánnak a halálával rekeszti be¹²⁴. Ez az utolsó „történelmi tény”, dátum és esemény, amely után már csupán egy rövid, izmusokat méltató, azok hatásaira kitérő rész következik. Az avantgárd irányzatok nagy korszaka ezek szerint tehát már a harmincas évek végére lezárult, egyes izmusok számára előbb, már a tízes években, mások számára csak később (minthogy keletkezésük sem egy időben történt). Egyetlen kivételt a (Kassák számára viszont eléggé idegenszerű, pszichécentrikus) szürrealizmus jelentett csupán, amelynek képviselői (s köztük André Breton) a világirodalmi izmustörténet keletkezésekor (1956-ban) még új folyóiratot indítottak¹²⁵.

Talán Kassák sem szándékozott mindvégig kitartani a húszas évek elején kialakított, sajátos és teljes mértékben „kassákos” költői és képzőművészeti konstruktivizmus karakterét meghatározó olyan „avantgárd specifikumok” mellett, mint a teljes én-disszimuláció és deperszonalizáció, a jövői irányultság, illetve a szignifikáció folyamatának deszemiotizációs aktus általi teljes megszüntetése, a jelölés és a jelek jelszerű működésének „túlfuttatása”¹²⁶. A

¹²³ A kötet megjelenési körülményeiről és fogadtatásának történetéről bővebben lásd, Deréky Pál, *Kassák Lajos: Az izmusok története – Leltár = Uő., „Latabagomár...”, 215-218. A „nehézkés” megjelenésnek politikai okai is lehetnek: „Ugyancsak az ötvenes évek kultúrpolitikai koncepciójának áldozata minden olyan költői-írói kezdeményezés, mellyel Kassák az elrettentő sematikus művészeti felfogásokkal szemben visszaperli avantgardista múltját, az izmusokból származó kontinuum értékeit. [...] Az izmusok története közel húsz, a korszerű művészeteket propagáló kötete húsznál is több évet várat magára”. Lásd, Aczél Géza, *A második – belső – emigráció = Uő., Kassák Lajos, 339-373. A kötet megírásában „közreműködött” Pán Imre (neve a copyright formula fölött tűnik fel).**

¹²⁴ „A reménység nem vált be: a Munkát 1939 nyarán betiltották. [...] Ügyészségi végzéssel és gyászjelentéssel fejeződött be a Munka tizenegyedik évfolyama. Mindenesetre le kell szögeznünk, hogy néhány író-művész fáradhatatlan tevékenységének megint külső erőszak vetett végét.” Kassák – Pán, *Izmusok*, 260.

¹²⁵ Ez volt a *Le Surréalisme, mème*. Lásd, *Uo.*, 123.

¹²⁶ G. Komoróczy Emőke állapítja meg az 1931-es *35 vers* című ciklusról, amely a dadaista és konstruktivista jellemzőket egyaránt magában hordozó *Számozott költemények* „számszerű” folytatásaként értékelhető, hogy „a ciklus legpoétikusabb versei éppen az emlékező jellegűek”, valamint „a költő tudatosítani akarja testvéreiben, hogy a szétdarabolt (elidegenedett) valóságot nekik kell majd újra otthonossá tenniük” stb. További példák az egyéb konstruktivista jellemzők háttérbe szorítására, valamint a „pályakezdő”, átmenetként definiálható textusok romantikus elemeket is magukban hordozó értékeinek visszatérésére a harmincas években: „ritkulnak a technikai civilizációra utaló képzetek”, valamint „A korai versek prófétikus pátosza ismét fel-felcsillan, de sokkal szerényebb és visszafogottabb módon: egyfajta bölcs tanítói, tanácsadói attitűddé átminősülve”. Lásd, G. Komoróczy, *A költészet megújítása, új költői szereptudat és poétikai formarendszer kialakítása = Uő., „Dolgoztam bár nem hagyták hogy dolgozzam...”, 131-177.*

tízes években még futurista hatásokkal is dolgozó aktivista és expresszionista, később dadaista módszereket „beépítő” konstruktivista Kassák (összességében és legegyszerűbben, s Deréky Pál alapján „kassákizmus”-nak nevezhető¹²⁷) költészete pályakezdésétől fogva haláláig számtalan irányváltáson ment át, így izmustörténeti könyvének valóban történeti esszéi (tehát az európai és a magyar összegzés) legalábbis idői értelemben nem helyezhetők el az avantgárd izmusok kontextusában. Az avantgárd, illetve (pontosabban és szegmentálva) az izmusok történetének elbeszélésére tett kísérletről tehát nem állítható, hogy teljes mértékben az avantgárd, s egyáltalán nem, hogy az izmusok önmeghatározására tett próbálkozás, a történetük ugyanis, épp eme „történet” tanúsága szerint, véget ért már korábban¹²⁸.

A váltás(ok) és természetesen a temporalitás megképezték viszont azt a lényeges távolságot, amely létrehozta a historizáció elméleti lehetőségét, tehát, hogy a magyar „avantgárd mozgalom” korábbi irányítója lezárt „történet”-ként tekinthessen saját munkásságára, annak gyűjtőpontján kívül kerülve (illetve önmaga által számolva fel e gyűjtőpontot: önmaga korábbi aspektusát). Mintha az alkotó démiurgosz horizontját felváltaná a teremtést értelmező történetíróé, aki mellesleg szintén konstruál, ebben az esetben részben az avantgárd izmusok módszereivel (amelyek a montázs elve, illetve a kollázs technikája). Ezek dekonstrukciós és (re)konstrukciós intencióikkal viszont problematikusá teszik az avantgárd irodalom-, s egyáltalán, az izmusok művészettörténetének elbeszélhetőségét.

Az avantgárd szemlélet múlthoz való viszonya igen speciális mintázatokat mutat. Jellemző rá többek között a tagadás, amely egyaránt vonatkozik általánosan a múltra, történelemre és a hagyományokra. A tradíció ápolása önértelmezés, tehát identifikációs aktus, a múlt szegmentumainak segítségével, azok jelen idejüvé tételével és a hagyományokban hordozott, vagy inkább a lényegükkel értelmezett szimbolikus tartalmakkal való azonosulás, illetve azok (gadameri) megélése által. Ennek a bensővé tételnek az igénye hiányzott például az avantgárd kiáltványokból: megfogalmazóik nem akarták a jelenbe projektált múltat megérteni, visszautasítottak mindenféle azonosulási törekvést. Gondolkodtak természetesen a múltrol, már annyiban is, hogy megtagadták, ám végeredményként többnyire az idegenség manifesztációjához jutottak el, tehát a múlttól való abszolút elkülönződésük és az alteritás

¹²⁷ A kassákizmusról bővebben lásd, Deréky, *A vasbetontorony költői*, 10-11.

¹²⁸ Kivételt képezhetne ez alól a szürrealizmus, ám Kassák „avantgardizmusának” konstruktivista karaktere nem tette lehetővé, hogy a szubjektum prioritását az izmusok diskurzusába „visszarendező” irányzatnak annyira talán nem is a módszereit, de elveit és alapvető kiindulási pontját, vagyis pszichécentrizmusát akceptálja. Annak ellenére, hogy könyvében erőteljesen méltatja az izmusok nagy túlélőjét (hogya nem is direkt módon „avantgárd” szemszögből, de mindenképpen egy, a Kassák művészetének összes korszakában elengedhetetlen imperatívusz, az újszerűség avantgárd jegyként értékelhető elvárása felől vizsgálva eredményeit): „Ez a rendezés (a szürrealizmus) eleinte inkább a rendtelenség bevezetésének tűnt, azóta azonban több mint három évtized telt el, s a mozgalom nem hamvadt el, újfajta költészetet, festészetet, filozófiát teremtett. Mozgalmuk három évtized alatt elterjedt az egész világon, új neveket vetett fel, és ma már nagy halottjai vannak”. Kassák – Pán, *Izmusok*, 114-115.

argumentálásához. Az identifikációs aktus mindenképp lejátszódhat, csak az avantgárd jellegű alkotás esetében sikertelenül, mert legtöbbször annyi derül ki róla, hogy sem ez, sem az, hanem valami egészen más, amelynek karakterét főképp az alakítja ki, hogy mi az, ami semmiképp sem, s nem az, ami valójában.

A tényleges műfaji, tematikus, perszonális stb. identitás elnyerése Kassák Lajos művészetének egészében elmaradt: az állandó irányváltások nem tették lehetővé (noha fellelhetők az életműnek folyamatosan jelenlévő jellemzői). Az alkotó dinamizmus igénye nevezhető tevékenysége egyik „legstabilabb” vonásának, sőt, létmódjának, amelyet társai már képtelenek voltak tolerálni, s minden egyes új program, vagy folyóirat kialakításánál avantgárd művészek csoportjai váltak ki Kassák köréből¹²⁹. A Ma 1922-es jubileumi számában (VII. évfolyam, 5-6. szám) megpendítette például egy teljességében új arculat kialakításának lehetőségét, amelynek visszhangja nem volt minden esetben elfogadó. Így értelmeződnek, s egyszerűsödnek le az 1920-as évek első felében történtek nagy problémái az izmusok történetét tárgyaló könyvben: „Ez a bejelentés természetesen nem maradt hatástalan a Ma gárdájára. Voltak, akik követtek, és akadtak, akik ekkor szakítottak velem. A munkatársak egy része kivált. Nyilván úgy érezték, nem képesek már arra, hogy ismét új útra induljanak”. Pedig akkor még nem tudhatták, hogy nem ez lesz az utolsó „út”¹³⁰, bár kétségtelen, hogy Kassák „avantgardizmusának” egyik legfontosabb, meghatározó szakasza volt a húszas évek konstruktivizmusa.

Az izmusok történetének (amennyiben valóban létezhet, vagy létezhetne olyan műfaj, hogy „izmustörténet”), legfontosabb eleme (lehetne) a meghaladás és a túllépés, tehát az új, ismeretlen és felfedezendő utak kijelölése, valamint az utakon való elindulás, amely viszont soha nem válhat végighaladássá, mert az már megértés és elfogadás volna. Az avantgárd típusú gondolkodás már elnevezéséből adódóan is jövői természetű (olyan ’előőrs’ – amely a sereg élén áll, és előre tekint), eme vonásából következően pedig kizár mindenféle stabilizálhatóságot és lezárhatóságot (tehát történelmet, tradíciót és múltat). S bizonyos esetekben még a befejezettség (a *Képarchitektúra-kiáltvány* zárlatában határozottan jól működő) szimbólumát,

¹²⁹ Ezeknek a kiválásoknak akár „nagyobb” – (kül)politikai – okai is lehettek. Helytállónak tűnik Hubert van den Berg helyzetelemzése az 1922-es szakadások kapcsán: „A kérdés – nevezetesen, hogy általában a művészetnek és különösen a konstruktivizmusnak milyen mértékben kell alárendelnie magát a »proletárdiktatúrának«, illetve mennyire kell követnie a kommunista pártnak mint a munkásosztály »avantgárdjának« (hogy a leninistákat idézzük) az instrukcióit – szerte Európában éles vitákhoz és alapvető szakadáshoz vezetett a konstruktivista művészek között. Szakadást idézett elé Kassák és a MA többi szerkesztője között is, akik aztán a »proletár művészet hirdetőiként« új folyóiratot indítottak Akasztott Ember és Egység néven.” Hubert van den Berg, *Kassák Lajos...*, 27-28.

¹³⁰ Ebben az időszakban zajlott egyébként a kassáki líra és festészet konstruktivista „paradigmaváltása”, amelyben megszülethettek az életmű talán legvitatottabb és legmarkánsabb módon „kassákista” produktumai, például *A ló meghal és a madarak kiröpülnek* című költemény, a *Ma képeskönyv*, az *Új művészek könyve* és a képarchitektúrák, amelyeknek kiáltványa 1921-ből való, valamint a 2 x 2 folyóirat, amely egyetlen kiadást ért meg Bécsben.

a pontot is kívül helyezi praxisán: „a pont azért van hogy az ember leejtse a hangot / de mi nem teszünk pontot semmi után” (16. számozott költemény). *A korszerű művészet él* bevezető esszéjének kijelentései szerint ez a dinamizmus és újszerűség az, amely teljes mértékben meghatározza az életképes, sőt, magát az életet jelentő művészetet, amely már a címben is „él”: „Tudjuk, a művészet nem a társadalom törvényein kívül álló szépségideál, hanem a kor egyéb erőitől determináltan, mindennapi életünkből eredő és arra visszaható életmegnyilvánulás”¹³¹. Az ember által létrehozott produktumot a szerves anyag legfőbb attribútumával ruházza fel, kiemeli a szervetlen világból, de az életadás (természetesen verbális) aktusát nem úgy kezeli, mint valamiféle különleges és egyszeri performanszot. Az új értelmet nyert jelenséget a hétköznapi praxis metonimikus részévé avatja egy chiasmus által: vagyis az ember él és éli mindennapi életét, a művészet maga a mindennapi élet és él.

S ugyanez az életelv vonatkozatható az egész esszére, amely az ábrázolandó múltból, valamiféle emlékezet „deszkaszálaként”, mint eredeti kontextusából (iseri módon) kiszakított fragmentum, egy új, ábrázoló jelen önkifejezésének letéteményese lesz („ez a tanulmány mind ismeretanyagában, mind véleménynyilvánításában ma is megállja a helyét”), vagyis lenne, hogyha az avantgárd képes volna bármiféle azonosulásra. A szöveg ugyanis az újdonság, illetve a múlttal való szakítás és szembefordulás argumentációja, amely a maga idejében valóban az újabbnál újabb izmusok nóvumát hirdethette, ám az izmusok korának lezártával mintha elveszítette volna önnön jelenének (azaz múltjának) biztonságot nyújtó aspektusát. Ez a hiány viszont könnyen pozitívummá alakulhatott, mert így, valamiféle letisztult esszencia formájában válhatott értékessé az adott korhoz talán nem is szükségszerűen köthető, mindenben az újdonságot kereső avantgárd gondolkodás számára, általános módon, akárcsak a kör és a négyszög a húszas évek konstruktivista Kassákjának szemében.

A dinamikus létforma, amely tehát a múlt tagadásából ered, visszahat magára a múlttal való viszonyra: „A múlt művészetében összesűrített úgynevezett gondolati és érzelmi tartalom már rég meghaladott, semmitmondóvá lett részünkre – s mégis az, amitől a ma élő művészgeneráció még mindig nem tudta magát megszabadítani [...]. Itt önkéntelenül felvetődik a kérdés: ha ez az egység ilyen tökéletes és örök életű, hiba-e, hogy a mai művészek átveszik, és rajta keresztül kísérlik meg saját életük elmondását? Nem kisebb hiba, mintha a mai autóforgalomban, páternoszter liftek között és a szigorú kiszámítottsággal berendezett irodákban egy leány a dédanyja különben a múzeumban nagyon szép krinolinját akarná viselni. Aki ma krinolinban akar járni, annak a mai élet dinamikájából ki kell lépnie, mint ahogyan lehetetlen, hogy egy mai művész, mondjuk Greco, Shakespeare vagy a katedrálisok stílusában fejezze ki magát. Mint mondtuk már: a stílus formaegység – a forma pedig az idő reprezentánsa

¹³¹ Kassák, *A korszerű művészet él*, 9.

a művészetben. Az idő: mozgás, s a mozgás: változás. Ez az időmozgás, mint az életből, nem maradhat ki a művészetből. Aki ma a tizennegyedik század stílusában dolgozik, az kell, hogy a tizennegyedik század szemével lássa az életet. Mi azonban a huszadik századot éljük¹³². Az idézett részlet jelzi egyrészt, hogy mi volt Kassák gondolatvilágának és életművének általános érvényű párlata; másrészt, hogy miért nem volt képes egyetlen izmusban sem megtalálni önmagát. Mintha a konstruktivizmus és a képarchitektúra is annyi lenne csupán, mint amit a fenti citátum kinyilatkoztatott: az objektumok dinamizmusában rátalálni az alapformákra (a körre és négyszögre, gömbre és hengerre, valamint a színek természetes perspektívát megképző karakterére), tehát a lényegi tartalomra, s eme szabály ismeretében lépni tovább¹³³.

Így tudott értekezni előzményekről, művészekről, akik a maguk korában kiemelkedők és újszerűek voltak, viszont eljárt felettük az idő: „az a művész, akinek a mértan megadta az alkotás formaelemeit, s mégis még mindig Tonelli úr portréján akarja kifejezésre juttatni kokoschkaságát, az nem azon az értékfokon művész, mint például Giotto volt a maga idejében. A naturalizmus és impresszionizmus árnyékába se kerülhet (még a legjobbjaiiban sem) Giotto realizmusának”¹³⁴. Ez a „laudáció” nem jelent semmiféle azonosulást a reneszánsz nagy mesterével. Annyit tesz csupán a „történetíró” Kassák, hogy az avantgárdra jellemző montázs-eljárással kiragadja Giotto mestert történeti kontextusából és egy számára fontos alapérték (választott „ősforma”) alapján rendezi saját szűzségének kontextusába, amely paradox módon éppen a festő „magaidejűségében” feltárulkozó művészi kiemelkedése, újszerűsége. Ezen „értékfok” (legnagyobb közös osztó?) alapján válhatott mesterré a sajátos avantgárd kanonizációban, elemeként egy olyan halmaznak, amelynek minden egyes szegmentuma megőrzi idegenségét és különállását. És éppen azért lehet eleme ennek a halmaznak, mert annak idején (a múltban, a jelenben vagy a jövőben) különlegeset és újszerűt hozott létre, vagy fog létrehozni, de a későbbi „elemek” majd menthetetlenül el fognak különbözni tőle.¹³⁵

Tehát az „avantgárd” is a rendelkezésére álló tényelemekből válogatott, Hayden White történelmi fikció-szemléletének megfelelően¹³⁶, de azt már nem tartotta fontosnak, hogy ezek

¹³² *Uo.*, 10-11.

¹³³ Vagyis megragadni egyetlen pillanatra a törvényszerűségeket, s kinyilvánítani, hogy ezek az univerzum egyedi megjelenési formáinak absztrakt és általános, már-már ideái, ám nem a világtól elvont, isteni dimenzió részleteként létező platóni ideák, amelyek az anamnézis által táruznak fel az élők számára, hanem a világ dolgaiban rejlő univerzális alapformák. Lásd: Kassák, *A korszerű művészet él*, 16.

¹³⁴ *Uo.*, 16-17.

¹³⁵ Tverdota György megfogalmazásában a Giottóhoz hasonló művészek (nála speciálisan a lírikusok) a „maguk korában korszerűek voltak, az akkori modernség követelményeinek megfelelően alkottak, ezért lehettek nagy költők. Ám ma már az őket foglalkoztató problémák nem időszerűek, módszereik idejétmúltak. Akkor maradunk hozzájuk hűek, ha elszakadunk tőlük és eredetiségük, korszerűségük pusztá ténye marad számunkra követendő példa, az, hogy mi is korunk leghaladottabb eszmei-esztétikai tartalmait valljuk magunkénak és ezekre építjük gyakorlatunkat.” Tverdota, *Az avantgárd Ady-képe*, ItK, 1977/4-6, 672. (A cím helyesírása – Tverdota.)

¹³⁶ Hayden White, *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás*, ford. Heil Tamás = White, *A történelem terhe*, Osiris, Budapest, 1997, 68-103.

mindenképpen direkt logikai sorba rendeződjenek az értelmezésben. Előfordulhatott ugyan, hogy bizonyos fokú kronológiai linearitásra törekedett, ám ekkor is érezhető a szelektált szegmentumok viszonyában némi spontaneitás, amely vonás a speciális avantgárd metódusokból következhet (például a digitális-analógiás szerkesztés elvéből¹³⁷). Ezeknek köszönhetően például *Az izmusok története* (annak ellenére, hogy már nem az avantgárd korszak terméke), ugyan nagyon érdekes és szórakoztató munka, ám lényegében követhetetlen, hogy ki, mikor és hova ment, kivel találkozott, mit nyilatkoztatott ki, milyen elméleti alapvetései voltak, stb. Nem véletlenül tartja Kálmán C. György „paradox” kísérletnek az avantgárd irodalomtörténetet, s jegyzi meg róla, hogy „a múltból legföljebb epizodikusan, anekdotikusan, véletlenszerűen, ötletszerűen, szeszélyesen emel ki ezt-azt, rendszeres áttekintésre nem is törekszik”¹³⁸.

A kassákizmus dinamika-centrikus felfogásának és az elődökhöz való spontán viszonyulásnak jó példája Kassák szembesülése az olasz futurista Filippo Tommaso Marinettivel. Kiindulópontjuk azonosnak mondható, mindketten támadták a tradíciót, például egyes, korukban még használatos romantikusnak mondható szimbólumokat. Marinetti performatív „Uccidiamo il Chiaro di Luna!”¹³⁹ felkiáltásával képletesen „meggyilkolta” a szentimentalizmus kedvenc jelképét, a „holdfényt”, ám Kassák sem kímélte akkor, amikor a futurizmust egyébként szívesen üdvözlő Kosztolányit elfogadta kiemelkedő, ám túlhaladott művésznek, viszont követőit már nem: „ami Kosztolányinál még szimpatikus érzelmi romantika, [...] náluk már csak kulturátlan [sic!] vakulások a »babonás« hold alatt”¹⁴⁰. Megjegyzés: mintha az avantgárd törekvéseinek ellentmondva, Kassák (és Marinetti is) egyre mélyebbre hatolna az egyébként kárhoztatott metaforizációban.

A futuristák sokszor igen radikális módon fogalmaztak: „Distuggere il culto del passato, l'ossessione dell'antico, il pedantismo e il formalismo accademico”¹⁴¹ – hirdeti az olasz futurista művészek által megfogalmazott *Manifesto dei pittori futuristi*¹⁴². És Marinetti sem volt

¹³⁷ A digitális-analógiás szerkesztésmódról bővebben lásd, Deréky, *A vasbetontorony költői*, 13.

¹³⁸ Illetve lehet, hogy „törekszik”, mert Kassák mindig próbált a tiszta értelem alapján mérlegelni, alkotni és cselekedni, legalábbis saját bevallása szerint, csak egy másik, praktikus logika alapján, amely kortársai számára nem feltétlenül volt egyértelmű: „az illető figyelmesen végighallgatott, megállapította rólam, hogy okos és logikusan gondolkodó ember vagyok, de szépen kér, hogy most már magyarázzam meg neki a művészei tárgyhoz fűzött magyarázatomat is”. Kassák, *A korszerű művészet él*, 23. A fent idézett tanulmány: Kálmán C. György, *Avantgárd és irodalomtörténet-írás = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. Veres András, Gondolat, Budapest, 2004, 63-72. Az avantgárd irodalomtörténet elbeszélésének nehézségeiről lásd ugyanott: Kappanyos András, *Az avantgárd mint az irodalomtörténet provokációja*, 73-86.

¹³⁹ Az olasz nyelvű idézetek forrása: F. T. Marinetti, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* illetve, Boccioni – Carrà, Russolo – Balla – Severini, *Manifesto dei pittori futuristi* = Marinetti, *I manifesti del futurismo*, Edizioni di „Lacerba”, Firenze, 1914.

¹⁴⁰ Kassák Lajos, *Szintetikus irodalom*, 583.

¹⁴¹ Szabó György fordításában: „Lerombolni a múlt vallását, a régiség rögeszméjét, a szörszálhasogatást és az akadémikus formalizmust.” Umberto Boccioni – Carlo Dalmaszo Carrà – Luigi Russolo – Giacomo Balla, *A futurista festők kiáltványa* = Mario de Micheli, *Az avantgardizmus*, 344.

¹⁴² *A futurista festők kiáltványa*, Uo., 345-347.

kíméletes, amikor fel akarta robbantani az „összes hagyományt”, akárcsak az „elrohadt hidakat”: „ci accontentiamo di far saltare in aria tutte le tradizioni, come ponti fradici!”. Manifestumát ráadásul a többször ismétlődő „La guerra!”¹⁴³ felkiáltás nyomatékosítja, ami Kassáknak már túlzottan radikális volt¹⁴⁴. Mint pacifista, minden diktatúrával szembekerült, ellentétben a fasiszta rendszert később kiszolgáló, romboló és akadémiássá váló Marinettivel¹⁴⁵. Mindkét irányzat nekitámadt az impresszionizmusnak, illetve minden imitáción alapuló művészetnek: „Disprezzare profondamente ogni forma di imitazione”¹⁴⁶. Intenciók a költői nyelv megújításának szándékában is megegyeztek, s abban, hogy ezt az úgynevezett „expresszív dinamizmus”-sal (‘il dinamismo espressivo’) lehet elérni, de amíg Marinetti megállt a névszók egyszerű leltározásánál (lásd, *battaglia* = *peso* + *odore*¹⁴⁷) és az infinitivusnál, Kassák költeményének igei performativitása sokkal eredményesebbnek bizonyult.

A futurizmus és a kassákizmus irányzatai tehát közös kiindulópontokból és intenciókkal (lásd, tagadás) indultak, de divergens úton változtak. Említésre méltó az a gesztus, hogy Marinetti a húszas évek elején meglátogatta a magyar aktivistát a bécsi Erzherzog Joseph-szálló halljában, ahol Kassák végül nagyon összeveszett Marinettivel¹⁴⁸, ő ugyanis következetesnek bizonyult saját dinamizmusának követésében, az olasszal ellentétben, aki végül annak a „formalismo accademico”-nak lett a képviselője, amelyet romboló korszakában megtagadott. *Az izmusok történetében* Kassák szembesíti az impresszionizmust tagadó futurizmust programjának „zsákutca”-szerű ellentmondásosságával és egyszerűen „leimpresszionistázza” Marinettiéket: „A világ jelenségeit az impresszionisták szemüvegén át látták, az esetlegességek foglyai lettek”¹⁴⁹. A divergencia ollója száznyolcvan fokossá nyílt tehát, amely azt

¹⁴³ „A háború!”

¹⁴⁴ Ezt némiképp árnyalja Balázs Eszter tanulmánya, amelyből kiderül: Kassák sem volt született pacifista. Az első világháború kezdetén, az Új Nemzedék című lap hasábjain megjelent írásaiban még nem tért el az általános politikai közvéleménytől. Különösen: „Érdekes ellentmondása ennek az időszaknak, hogy miközben Kassák publicisztikai írásaiban háborúpárti volt, verseiben kritikus hangokat ütött meg a háborúval szemben”. Balázs Eszter, *Avantgárd és radikális háborúellenesség Magyarországon – A Tett (1915-1916) = Művészet akcióban*, 37.

¹⁴⁵ A futurizmus és kassáki aktivizmus (többek között politikai) hasonlóságairól és különbözőségéről, viszonyáról bővebben lásd, Takács József, *Futurismo italiano e attivismo ungherese = Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, szerk. Kovács Zsuzsa – Sárközy Péter, Akadémiai, Budapest, 1990, 369-372.

¹⁴⁶ Szabó György fordításában: „Mélyen megvetni az utánczás minden formáját” = Micheli, *Az avantgardizmus*, 344.

¹⁴⁷ „Csata = súly + szag”

¹⁴⁸ *Az izmusok története* ismerteti a nagy vitát, amelyre egyébként Németh Andor kísérté el a magyar aktivistát: „A Marinetti-Kassák találkozó hamarosan fölverte a finom szálloda rendjét: hatalmas vitába bonyolódunk, majdnem öltre mentünk, mert ebben az időben én már határozottan kialakítottam politikai és művészetpolitikai álláspontomat, és a legkevésbé sem értettem egyet Marinettivel és a futuristákkal, akiknek művészetét egyébként elismertem. Marinetti az asztalt verte, olyannyira, hogy jöttek a pincérek a vitatkozók csitítására – eredménytelenül. A találkozás végén Marinetti hosszasan rázta a kezem, megölelt, és azt mondta, hogy ilyen művészekre van szükség, akik keményen hajlandók küzdeni álláspontjukért”. Kassák – Pán, *Izmusok*, 227-228.

¹⁴⁹ A poétikai nyelv megújításáról, valamint a futurista és aktivista expresszív dinamizmus megvalósulásairól bővebben lásd, Szabó György, *Il rinnovamento del linguaggio poetico = Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, 373-383. Illetve magyar nyelven, Uő., *Az „expresszív dinamizmus” megjelenése*

eredményezte, hogy a futurizmus csaknem kihullott az avantgárd kassáki kánonjából (helyesebben szólva, „kamaszkori csínytevés”-sé jelentéktelenedett).

Kassák pedig lerázván a korai művészetére hatást gyakorló irányzatot önmaga konstruktivizmusában, megerősítette magát pozícióiban, már azáltal is, hogy a harmincas évek végéig folyóirataival és nemzetközi elismertségével, majd izmustörténetével ő maga teremtette (illetve teremtette volna) meg a magyar avantgárd kánonját. Ez persze ellentmondás, egyrészt, mert a kánon lényegét épp az jelenti, hogy rögzít és kodifikál. Másrészt a szelekció, illetve az új kontextusba rendezés során felhasznált avantgárd technikák és az egész folyamat spontaneitása, s nem utolsósorban az avantgárd gondolkodás lehetőségek tárházát felvonultató, dinamikus és bármiféle azonosulásra képtelen, „idegen” jellege, valamint az izmusok fel- és eltűnésének irreverzibilitása ellenáll a körvonalazható kánon létrejöttének. Amely, talán nem véletlenül, csak 1972-ben, a szerző halála után három évvel jelenhetett meg teljességében, már nem lévén továbbírható, a végére odakerülve képletes zárlatként az a bizonyos (vagy még itt is bizonytalan) „pont”.

A korábban csak „vágyott”, majd később „megélt” jövő felől visszatekintő *Izmusok története* lehet tehát az a szöveg, amely ténylegesen is ki van téve a lezárhatatlannak tűnő „eljelölődések” veszélyének. Mert mindenféle rögzítés és koherens történeti narratíva feleslegessé válhat, amennyiben az egész kassákizmus értelmét és mondanivalóját szabatosan megfogalmazó konstruktivizmus (valamint metonimikus értelemben, a teljes életmű) – önnön retorikája alapján – csak egy majdan meghaladható, végtére is lényegtelen „Lux mosópora” a magyar „avantgárd” történetének, amelynél úgyis újabbakat és jobbakat, mert „praktikusabbakat” fognak piacra dobni kis idő múltán.

Majd kíméletlenül le fogják cserélni azokat is.

V. A konstruktivizmus retorikája

„Örültem, hogy megismerkedhettem Malevics mozgó,
mondhatnám az űrben súlytalanul lebegő formáival
s a színskálának azzal a radikális leszűkítésével,
ami a fehér négyszög fehér alapon és a fekete négyszög fekete alapon
végeredményéhez vezetett.”
(Kassák Lajos)

Amint azt *Az izmusok története* című „vállalkozás” fontosabb tájékozási és „fókuszpontjai” is egyértelművé teszik, az európai „avantgárd” törekvések magyarországi jelenléte, direkt vagy indirekt hatása, illetve módosulásai nem elősegítik, hanem – paradox módon – megnehezítik a húszas évek Kassák-művészetének karakterizációját, lehetetlenné téve annak egy-egy izmus kizárólagos territóriumába való besorolását.

A tízes évek (futurista jellemzőket nagy számmal felvonultató) kassáki expresszionizmusa és aktivizmusa jól láthatóan mélyen gyökerezett a szimbolikus, szecessziós, impresszionista, sőt, romantikus hagyományban (erről tanúskodik többek között az *Éposz Wagner maszkjában* című ciklus). Olykor alapvetően régen „halott” szentimentalista (avagy szentimentalistának kikiáltott) elemek tűnnek fel a különböző, akár későbbi kiáltványokban és költeményekben is, amelyeknek célja, furcsa módon, éppen a tradíciókkal való leszámolás volt. A „babonás” hold „vándormotívuma” kiváló példája egy olyan szimbólumnak, amelyet az avantgárdnak tartott szerzők – köztük Kassák – annyiszor támadtak meg (mint elvetendő romantikus jelképet), hogy végül ezzel a performatív aktussal helyezték vissza az irodalmi diskurzusba.

A húszas évek első felében történt meg Kassák Lajos művészetének talán legfontosabb irányváltása, amelynek során a különböző izmusok (expresszionizmus, dadaizmus, szürrealizmus, konstruktivizmus) kaotikus módon keveredtek össze,¹⁵⁰ miközben a szentimentalizmus(sal és szimbólumaival való leszámolás ismétlődő igénye) is újra és újra előkerül, például *A ló meghal...* „mesés” részletében („mi leharaptuk a szentimentalizmus hetedik fejét”). A huszadik századi művészet történetébe állandóan és programszerűen újdonságot hozó avantgárd izmusok legtöbb esetben nem izolált és egyedi módon jelentek meg

¹⁵⁰ Aczél Géza frappáns *A ló meghal...* elemzésében: „Ha izmusokban és stílusjegyekben gondolkodunk, akkor *A ló meghal a madarak kirepülnek* a gyors vágásokban leginkább tetten érhető futurista sajátosságok mellett az úgynevezett alsó szinten működteti a költői expresszionizmus, a felső szinten, a »hangok«, a »fény«, a »madarak« szférájában és az ironikus, groteszk szituációkban a szürrealizmus képeit. A záró fejezet eszmei elbizonytalanodásával párhuzamosan a »csinált szavak« gesztusaiban, a deheroizáló-depoetikus fintorokban kísért a dadaista ihletettség. A vers szigorúan szerkesztett részleteiben pedig már konstruktivista indulatok dolgoznak.” Aczél, *Kassák Lajos*, 100.

Kassák költeményeiben. A számozott versekről például nem jelenthető ki egyértelműen, hogy tisztán „dadaista kompozíciók”¹⁵¹ volnának. Már az azokat bevezető $0 \times 0 = 0$ költemény címe sem kizárólagosan dadaista: egy matematikai képlet formáját ölti, s ez olyan relációt fejez ki, amely behelyettesítésekben nyilvánulhat meg. A világot kiindulópontként alapelemeire szereli szét, majd a részeket új formációban összeillesztve jut új eredményre, szintézisre, amely eljárás kísértetiesen hasonlít az avantgárd izmusok többsége által kedvelt montázshoz. A cím itt dadaista értéket vesz fel, mert a képletbe való behelyettesítésben két különálló nulla nullát eredményez, s ez egyértelműen a dada keserű gondolkodására utal. A világ képletbe írhatósága viszont konstruktivista sajátosság, ráadásul a Kassák által annyira kedvelt $2 \times 2 = 4$ behelyettesítés szintén kétségbevonhatatlanul igaz kijelentés, miközben a dadaéval éppen ellentétes értékű, konstruktivizmust idéző – amíg a képlet egy és ugyanaz. A konstruktivista kijelentés igazságértékét viszont, a 4. számozott költeményben, lemondó dadaista gesztussal vonja kétségbe („már az sem bizonyos hogy $2 \times 2 = 4$ ”).

Érdekes összefüggésekre hívja fel a figyelmet a 2×2 szorzással – mint folyóiratcímmel – kapcsolatban Tverdota György: „A »kettő« arra utalhat, hogy az orgánumnak két, egymással egyenrangú, független társszerkesztője volt, akik igazságosan megosztották a lap teljes terjedelmén: Kassák mellett Németh Andor.” Az elmélet azért figyelemreméltó, mert tökéletesen „egybevág” a konstruktivizmus szimmetriára törekvő igényével, amint azt a következő feltételezésben is megerősíti: „A »kétszer« előtag pedig talán arra céloz, hogy mindketten kétféle minőségben jelentek meg: egyfelől mint szerkesztők, másfelől pedig mint szerzők, akik saját magukat is közölték a folyóirat általuk szerkesztett részében.” Ám Tverdota rögtön módosít is gondolatmenetén, amikor így folytatja elmékedéseit: „Ez az értelmezés azonban egy rejtett aszimmetriára, »anyaghibára« is figyelmeztet. Kassák neve ugyanis nem kétszer, hanem háromszor veendő. *A ló meghal és a madarak kiröpülnek* szövegén belül ugyanis a 44. és 48. oldalakon két Kassák-litográfiát is kapunk. Sőt, újabb aszimmetria, Kassák a maga részének elején beköszöntőt is közzétett, azaz értekezőként is fellépett. Szimmetrikus szerkezetű lap volt tehát a 2×2 , de úgy, hogy Kassák rejtett dominanciája a háttérben mégiscsak érvényesült.”¹⁵² Vagyis a harmonikus konstruktivista tényező mellett a diszharmonikus, „visszavonó” dadaista jelleg is kiütközik az 1922-es folyóirat figuratív „játékterében”.

A különböző izmusok tehát valamiféle szövegi és szövegközi versengésben állnak egymással, néha az egyik válik dominánssá, olykor a másik, szinte soronként válthatják

¹⁵¹ Uo., 73.

¹⁵² A Tverdota-idézetek forrása: Uő., 2×2 ..., 159. Amennyiben helytálló a felvázolt elmélet, egy újabb „árulkodó” – immáron vizuális, tipográfiai – aszimmetrikusan dadaista megoldás is felhozható annak igazolására (amellyel pedig Tverdota nem számol). A lap borítóján ott áll ugyan a konstruktivista üzenetet hordozó cím, ám a „kétszer” előtag jóval nagyobb, mint a „kettő”, valósággal fölé tornyosul. A fentiek értelmében akár a Németh Andor felett „uralkodó” Kassákot is jelképezheti.

egymást, s akár egyetlen motívumon belül összecsaphatnak. A számozott versek 41. darabja¹⁵³ újból megjeleníti a korábban romantikusnak ítélt és elvetett hold képét, a futurizmus technika-szemléletét idéző jelzővel látja el („sárgaréz”), miközben akár romantikusnak is nevezhető kontextusba helyezi („csak ülök a sárgaréz hold alatt úgy érzem nincs senki a világosságban akit meleg tenyeremmel megsimogathatnék”). Míg a „világosság”, tehát a tisztánlátás, amely a tisztaság és kiteljesedett tudás szimbólumaként is értelmezhető, mindenképpen a konstruktivista gondolat alapvetését hangsúlyozza.

Hasonlóan többrétegű szöveg *A ló meghal és a madarak kiröpülnek*. Rónay György „az anarchiából a konstrukcióig” eljutó, építkező biografikus költő képével zárja elemzését¹⁵⁴. Bori Imre interpretációja sokkal inkább szürrealizmus-központú („S elmosódnak a Kassák-versek szilárd konstrukciójának vonalai is, helyettük a lazább kötésű, a képzelet mozgását hajlékonyabban követő asszociációs törekvések érvényesülnek.”¹⁵⁵). Aczél Géza már a szöveg sokszintűségét emeli ki, a kassáki művészet irányokat váltogató természetének nézőpontjából („végső kicsengésében hol mindent megkérdőjelezhető grimasznak, hol tudatosan konstruált, célzatos lélekfejlődésnek tűnik – hangsúlyváltásaival és kérdéseinek nyitottságával érzékeltetve, hogy a mű mögött írójának dinamikus szemléletváltása, munkásságának átértékelése folyik.”¹⁵⁶). Igaza lehet tehát Seregi Tamásnak, amikor óvatosságra int az *I. számozott költemény* értelmezésekor („A változásról magáról azonban már nem állíthatjuk, hogy – például Barta Sándor életművével összehasonlítva – valamely új izmus beköszöntének hatására következett volna be. A dadaista és szürrealista Kassák címkékké ezért elővigyázatosan kell bánnunk.”¹⁵⁷). Ráadásul Kassák sem mondott mást az imént emlegetett avantgárd izmusokkal kapcsolatban; igaz, művészetére gyakorolt hatásukat sohasem tagadta. Bár több kiáltványban, esszében és tanulmányban fejtegette dadához és szürrealizmushoz fűződő kapcsolatának természetét, legkifejezöbben talán mégis az életpálya méltó lezárásaként értékelhető, halála előtt néhány hónappal készült portréfilmben vallott e viszonyról („Soha nem tartoztam semmiféle csoporthoz, de mindig a modern csoportokkal egy cél felé haladtam. Találkoztam a dadával. Találkoztam a szürrealizmussal. Sose voltam dadaista. Sose voltam

¹⁵³ Amely az 1926-os *Tisztaság könyve* kötetben jelent meg, s G. Komoróczy Emőke értékelésében épp ebben a ciklusban lett a szerző valóban konstruktivistává, természetesen sok más izmus jelenléte mellett: „... a »kétfenekű ladába« zártan vergődők életérzése még a korábbi szürrealisztikus, lazább versszerkezetekben, olykor a dadaista-nihilista életérzést kifejező képekben jelenik meg; ugyanakkor már felbukkannak a szilárd konstruktív vázra épülő, egyszerű és természetes nyelvezetű, ún. »tömbversek« is. [...] E versek formaszervezetének szilárdsága, rendezettsége is jelzi: Kassák valóban »konstruktív« korszakába lépett.” Lásd, G. Komoróczy, *A negativitás legyőzése, a válságközéret meghaladása*, It, 1978/4, 907-908.

¹⁵⁴ Továbbá: „De tudjuk, hogy Kassák nem az az ember, aki elmegy szivarvégszedőnek. Tehát inkább épít magának valamit, amiben kedve telik: művet az életéből.” Rónay, *Kassák Lajos alkotásai és vallomásai tükrében*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 195.

¹⁵⁵ Bori Imre, *Kassák Lajos, az író = Bori – Körner, Kassák irodalma és festészete*, 117.

¹⁵⁶ Aczél, *Kassák Lajos*, 96.

¹⁵⁷ Seregi Tamás, *Irányszati poétikák együttélése Kassák költészetében = Tanulmányok Kassák Lajosról*, 176-177.

szürrealista.”¹⁵⁸).

Egészen másképp vélekedett a konstruktivizmusról¹⁵⁹ – helyesebben a tágabbnak tetsző „konstruktív szemlélet”-ről –, amellyel számos munkájában azonosulni látszott, és életműve utolsó szakaszában is vallotta s némi büszkeséggel szemlélte annak hatvanas évekbeli jelenlétét. „Látom magam körül, valamint saját műveimen is látom – jelenti ki Kassák –, hogy a *konstruktív szemlélet* és formarendszer nem kallódott el az esztétikumban és pszichologizmusban, mint az új irányzatok annyi érzelgős és személyes változata. Él és mind több rokonságot mutat az új építészettel és modern technikával”¹⁶⁰.

A húszas években megszilárdított, és egészen az alkotó haláláig működtetett művészi „konstruktív szemlélet” stilisztikai karaktere viszont majdhogynem az összes (későbbi) interpretációs diskurzusban problematikusnak bizonyult. Ahogyan „technikailag” nem létezik tisztán dadaista vagy szürrealista Kassák-költemény, úgy bizton állítható ez az irodalmi konstruktivizmusról is, s talán nem véletlen, hogy az irányzatot vizsgálók legtöbbször dadaizmusba vagy szürrealizmusba botlanak, amíg a kutatott konstruktivizmus valahol a praxis és elmélet határán (de az utóbbihoz közelebb) lebeg megfoghatatlanul¹⁶¹. Mint ahogyan a leginkább konstruktivistának nevezhető képarcitektúráról is kiderül, hogy „művészet, a művészet pedig teremtés, és a teremtés minden”¹⁶². Tehát a képarcitektúra – amely kétségtelenül a konstruktivizmus terméke – azonosíthatóvá válik az egésszel: ezzel veszíti el specifikumát és identifikálhatóságát, mert mindent magába foglal (így a dadát és a szürrealizmust is).

Ez a „konstruktívnek” nevezhető teljességtudat, valamint az ebből származó tisztaságkultusz számtalan versben megjelenik,¹⁶³ s ennek csupán egy példája a *65. számozott*

¹⁵⁸ A film 1967-ben készült, Zsigmondi Boris rendezte. A magyar szürrealista törekvésekről bővebben lásd, Deréky, *A vasbetontorony költői*, 150-183.

¹⁵⁹ Kassák szemében a dadaizmus egyáltalán nem volt egyenértékű a konstruktivizmussal. Forgács Éva találó megjegyzése szerint „politikai fegyverként” tekintett rá csupán, s ennek megfelelően alkalmazta vagy utasította el: „Kassák, so it seems, regarded Dada as a political weapon both when using it and when theoretically rejecting it.” Forgács, *Constructive Faith in Deconstruction*, 70. Forgács egyébként szembeállítja Kassák dadaizmusról alkotott felfogását Barta Sándoréval, akinek az irányzat valóságos „anyanyelve” volt, vérmérsékletének legtermészetesebb kifejezőeszköze: „Barta, on the other hand, used Dada as his mother tongue, a natural way of expressing his temperament, rather than as a strategy.” *Uo.*

¹⁶⁰ Kassák, *Önarckép – háttérrel*, 67. (Kiemelés – SP.) A konstruktivizmust Kassák egyébként új korstílusként értékelte. Lásd, Kassák – Pán, *Izmosok*, 97.

¹⁶¹ Arról nem is beszélve, hogy az igen csak politikai nemzetközi irányzat már a különböző országokban is eltérő mintázatokat mutatott. Az orosz és német konstruktivizmus összevetését részletesebben lásd Forgács Éva *Between Cultures – Hungarian Concepts of Constructivism as a Political Act* című tanulmányában = *Uo.*, *Hungarian Art*, 87-107. Különösen: 87-88. Forgács szerint gyorsan átalakuló társadalom, illetve technológiai fejlettség hiányában a magyar konstruktivizmus mind az orosz, mind pedig a német modelltől eltért. A művészek és szerzők valamiféle „megváltó doktrínának” tartották: „Lacking both a society in rapid transformation and one with advanced technology, the Hungarian artists and writers deviated from both models and regarded Constructivism as a redemptive doctrine.” *Uo.*, 88. A magyar konstruktivisták (ön)meghatározása ezúttal is a folyamatos romantikus irányú beállítódás jelenlétét támasztja alá.

¹⁶² Kassák, *Képarcitektúra*, 845.

¹⁶³ G. Komoróczy Emőke például a 41. számozott költemény kapcsán emlegeti: „A ciklus első darabja (41. vers)

költemény sora: „toronylámpa és bányamunkás vagyok egyszemélyben mi az amit nem értesz meg belőlem”. A megközelítés szinte már bölcséleti síkba helyezi át a konstruktivizmus értelmezési lehetőségeit¹⁶⁴, ez által válik meghatározhatatlanná, mint egyszerű, „technikai” manifesztumok által leírható avantgárd művészeti izmus¹⁶⁵. S ez nem csupán Kassák esszéiben és kiáltványaiban érvényesül, de számos értelmezőjénél is, akik néha egészen misztikus-mesei dimenziókba juttatják az egyébként racionális, mértani irányzatot és képviselőjét értékelésükben (például G. Komoróczy Emőke a *41. számozott költemény* kapcsán: „Mint a népmesék »legkisebb fiú«-ja – aki megküzdve a sárkányokkal, szörnyetegekkel, az irracionális »gonosz« erőkkel, s megostromolva a lehetetlent – végül mégis célhoz ér”¹⁶⁶).

A fenti magyarázat újra megteremtheti a konstruktivizmus metodikai interpretációit, mivel Kassák láthatóan előszeretettel használt fel retorikájában és stilisztikájában ismétlődő képeket, motívumokat, alakzatokat, s ezek által kardoskodott a „konstruktív szemlélet” mellett verseinek, esszéinek és kiáltványainak érvrendszerében. Legfontosabb megnyilvánulásai ennek az építés, produktivitás, termékenység és termelékenység állandóan visszatérő alakzatai, s a konstrukció elvének tényleges megjelenése és kimondása a szövegekben. A *28. számozott költemény* ellentéte, párhuzama, felsorolása, fokozása és halmozása is ezen argumentáció súlyos kifejezése („aztán szétoszlik a tömeg az emberek megkülönböztethetők a hullarabló / hiénáktól a csíkos zebráktól lassan hazatalálnak önmagukba / s akinek nincs jobb dolga / házakat épít gépeket konstruál vagy gyerekeket önt”). Ezek az elemek teszik retorikai természetűvé az irányzatot – közvetlen céljuk, hogy versekben, kiáltványokban és esszéikben érveljenek a „konstruktív szemlélet” és életvitel mellett.

Az argumentumok rendszerének legfőbb szervező szóképe talán a metonímia, mert a szövegek montázsának minden egyes (egymáshoz képest idegen) darabjában az élet és a teljesség tükröződik, a sokszor Nietzsche alkotó emberére¹⁶⁷ emlékeztető művészen érintkezve, aki „gyűjtőlencse” (*41. számozott költemény*) alakjában metaforizálódik, s piciny médiumként, részletként gyűjti magába a teljességet részleteiben, ezzel teljesítve ki önmagát.

Kassák »konstruktív« versmodelljének egyik legjellegzetesebb példája. [...] A költő egy tágabb, panteisztikus életérzésben azonosul a világegésszel; ez azonosulás körébe vonja a konkrét környezet emberi-tárgyi mozzanatait, s az együvé tartozás melegétől átszíneződik-elmosódik az alapvető léthelyzet: a magány”. Komoróczy, *A negativitás legyőzése...*, 909.

¹⁶⁴ Jó példája ennek Rónay György monográfiája: „1926-ban, amikor hazajött, Kassák maga is többé-kevésbé túl volt már rajtuk [az izmusokon – SP], kivéve a konstruktivizmust, ami azonban lényegében már nem izmust jelentett számára, hanem egyre inkább erkölcsöt és életvitelt, az élet mind teljesebb átváltását alkotássá”. Rónay, *Kassák Lajos alkotásai és vallomásai tükrében*, 203.

¹⁶⁵ „...a Kassákkal kapcsolatban emlegetett konstruktivizmusnak inkább eszmei, mint gyakorlati-versbeli vonatkozásai vannak azzal az izmussal, melyet ezen a néven tartanak számon.” Bori Imre, *A Kassák-vers típusairól = A virágnak agyara van – In memoriam Kassák Lajos*, szerk. Pomogáts Béla, Nap Kiadó, 2000, 236.

¹⁶⁶ Komoróczy, *A negativitás legyőzése...*, 916.

¹⁶⁷ Többek között lásd: „Az én mozgásom [...] a hatalmuk teljében levők alkotó tevékenysége” = Friedrich Nietzsche, *„Az új felvilágosodás”*, ford. Kurdi Imre, Osiris, Budapest, 2001, 170.

„A művész egység s a konstrukciók középpontja” – vallja a *Tisztaság könyve* ciklus ötödik bevezető darabjában. Ez a retorikai eljárás persze ellentmond a deszemiotizáció jelölést kiiktató avantgárd elvének, ám mégis úgy tűnik, hogy a romantikusnak kikiáltott jövői szimbólumokat egyszerűen felváltotta (helyesebben elnyomta) az építészeti motívumrendszer, mint a „konstruktív szemlélet” retorikai fundamentuma. Kassák sem tudta megkerülni a nyelv figuratív természetének problémáját. Paul de Man szavaival: „A figuratív struktúra nem csupán egyetlen nyelvi működésmód a sok közül, hanem a nyelvre mint olyanra jellemző”.¹⁶⁸

Úgy tűnik, egyetlen (paradox módon jelölő, tehát igencsak problematikus) alakzattal lehetett csupán „megvalósítani” a deszemiotizáció elvét, a jelektől s így a jelölő szerepétől leginkább megfosztott hangsor magánvalóságát: „Hasonlóan, mint egy ember, fa vagy bármilyen más jelensége a világnak, ha szembefordulunk vele. A festmény: festmény és nem több, nem kevesebb. Szellemi és tárgyi értékét sem lehet mással, csak önmagával meghatározni”.¹⁶⁹ A konstruktivizmus legfontosabb szerkesztőelve tehát, amely a festészetben sokkal működőképesebbnek bizonyult (bár a magánvalóságukban mutatkozó síkidomok is bírnak szimbolikus tartalommal), a nyelv médiumában a tautológia által tárulhatott fel a legegységesebb módon: ami Malevicsnél fehér alapon fehér négyzet, az Kassáknál a „festmény: festmény” kétségbevonhatatlanul legtisztább „igazsága”.

Verbális értelemben talán ez lehetett az a megoldás, amely minden bizonnyal a figuratív természetű nyelvi megformálódás legvégső határáig, lehetséges abszolútumába juttatta el, ha nem is a teljes avantgárd költészetet, de legalább a kassáki művészetértelmezést.

¹⁶⁸ Paul de Man, *A trópusok retorikája (Nietzsche)* = Uő., *Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György, Ictus Kiadó, Szeged, 1999, 145.

¹⁶⁹ Kassák, *Ónarckép – háttérrel*, 63-64.

VI. Képarchitektúra és szöveg

„Mivel költő vagyok
olyan egyértelműen szeretnék beszélni szavakkal
ahogyan a matematikusok beszélnek számokkal.”

(Kassák Lajos)

1. Deszemiotizációs kísérletek

A deszemiotizáció a konstruktivista, pontosabban kassáki mű létrehozásának, annak identitását legmarkánsabban megképző eljárása. A művész különféle manifesztumokban, ars poeticákban kifejtett szándékának megfelelően már-már nem csupán egy, a produktum karakterét, milyenségét megalapozó módszer, hanem sokkal inkább sajátos életelv. Érdekes tehát a korábbiaknál részletesebben is foglalkozni a jelenséggel, immáron Kassák általánosabb, (képző)művészetről alkotott elképzeléseiből kiindulva (ám továbbra is a művész talán leghíresebb manifesztumát véve alapul).

A képarchitektúra nem egyenlő a valóságban eleve meglévő vonalak, alapvető síkidomok és színek vásznon való megjelenítésének változatos kombinációjával, hanem önálló léttel bíró valóságdarab. „A formák és színek között beálló perspektíva nem ábrázolt testek látszólagos egymás mögé építéséből, hanem a valóban jelen levő színek és *sík formák* testiségéből ered – állítja Kassák. – Ezért ezek a színek és formák élnek, élük önmaguk reális életét, ellentétben a szín és forma dekorációival – aminek a jó kritikusok majd nevezni fogják ezt a művészetet.”¹⁷⁰ A deszemiotizációs eljárás mint alapelv az egyértelműség (helyesebben írva: egy-értelműség) kifejezése.

Deréky Pál hiánypótló munkájában így határozza meg a fogalmat, amikor a magyar avantgárd szerzők 1919-et megelőző törekvéseiről szól: „A magyar avantgárd költői és írói 1919 előtt többnyire »a tömegek« számára írták műveiket, s mélységesen meg voltak győződve arról, hogy alkotásaik közérthetőek. Ez a meggyőződésük abból táplálkozott, hogy úgy hitték: valóságmivoltában minden érthetőbbé és közölhetőbbé válik. A gyár: gyár, az öröm: öröm, a sárga: sárga.”¹⁷¹ A lényegre törő „látszólagos” azonosítások a műalkotás és a művészet létezésének legfőbb imperatívuszát jelentik: annak elvárását, hogy semmiképpen se valamely más, rajta kívül álló valóságot jelöljön, másoljon, utánozzon. „A *nyers valóság* értelmezésük szerint csak önmagára utal vissza, és mivel a valóságtapasztalat nem nyelvi eredetű, sem műveltségtől nem függ, félreérthetetlen jelentést foglal magában, azaz közérthető lesz”¹⁷² –

¹⁷⁰ Kassák, *Képarchitektúra*, 844. (Kiemelések – Kassák.)

¹⁷¹ Deréky Pál, „*Latabagomár...*”, 13. Különösen fontos a módszer ismertetésében *Az avantgárd irodalmi műalkotás néhány poétikai jellemzője* című fejezet: 13-17.

¹⁷² *Uo.*, 13. (Kiemelések – Deréky.)

jelenti ki Deréky.

A *Képarcitektúra-kiáltvány* nem más, mint ennek a művészeti életelvnek a legplasztikusabb szövegi kifejezése: „Így a képarcitektúra sem az erős isten, a szörnyű háború vagy az idillikus szerelemnek a »megjelenítője«, hanem önmagát demonstráló erő.”¹⁷³ Megfogalmazása kísértetiesen hasonlít a Deréky-félére: „A képarcitektúra nem illuzórikus, hanem reális, nem absztrakt, hanem a legszigorúbban vett naturalizmus. Olyannyira, hogy a »naturalizmus«-nak keresztelt másoló piktúra mellett mint másolható natúra lép fel, semmiben sem különbözve a fa, ember, hegy vagy egyéb »természeti csodáktól«. A képarcitektúra tehát nem kép többé a szó akadémikus értelmében.”¹⁷⁴ Ráadásul összegzés gyanánt egyértelműen leszögezi: „Ma már tisztán látjuk: a művészet – Művészet, és nem több s nem kevesebb ennél.”¹⁷⁵

Szembetűnő az a törekvés, ahogyan az alkotó szigorúan elhatárolja művét, s magát a „nagybetűs” Művészetet az „illuzórikus”, a „festménybe transzponált”, az „illusztrált”, a „másodfokú”, „szekunder” és egyéb: másolásra, utánzásra utaló módszerektől, megnyilvánulási módoktól. (A felsorolt kifejezések az idézett vagy némileg módosult formában és szerkezetben mindannyian szerepelnek az elemzett kiáltványban, mint negatív példák.¹⁷⁶) A művészeti alkotásokat mind ennek az elvnek a mentén rangsorolja (talán nem véletlen, hogy izmustörténeti munkájában sem stílusokban, sőt, valójában nem is izmusokban, kanonizálódó és kanonizálható egységekben, hanem a folyton megújuló, teremtő létrehozásban gondolkodik): „A művészet azonban annyi, mint semmiből valamit létrehozni”. Ezzel állnak szemben – elrettentő példaként – azok a képek, amelyek „egy létező, létezett vagy létezhető világ illúzióját” adják, tehát nem hoznak újdonságot, csak valami „elavultat” ismételtetnek folyamatosan.¹⁷⁷

Az igaz és hamis ellentétének legkifejezőbb megfogalmazása talán nem más, mint az utalószó („olyanok”) és kötőszók („mintha”, „amilyenek”) töredékére redukált, már-már a dada irányába mozduló kijelentés: „Képeink ezért nem olyanok, *mintha*, hanem olyanok, *amilyenek*”¹⁷⁸. Az „amilyenek” vonatkozó névmás helyére lényegében a „képeink” szó helyettesíthető be, amennyiben a képek nem egyszerű másolatok, nem olyanok „mintha”, nem hasonlítanak semmire, egyszerűen olyanok, „amilyenek”, tehát képek. A kép az kép, semmi más: ez a dezemiotizációs egyértelműség elve. Olyannyira egyszerű, hogy megfogalmazni is csak így, egyféleképpen lehet. Talán nem véletlen, hogy a művész, Kassák Lajos s értelmezője,

¹⁷³ Kassák, *Képarcitektúra*, 842.

¹⁷⁴ *Uo.*, 843.

¹⁷⁵ *Uo.*, 842.

¹⁷⁶ Lásd, Kassák *Képarcitektúra-kiáltványának teljes szövegét* = Kassák, *Képarcitektúra*, 836-852.

¹⁷⁷ *Uo.*, 840.

¹⁷⁸ *Uo.*, 844. (Kiemelések – Kassák.)

Deréky Pál – még hogyha nem is ugyanazokat a szavakat, ám – ugyanazt a szerkezetet használja, amikor tárgyát megnevezi. Kicsit továbbforgatva, amolyan matematikai képletté alakítva a kassáki „játékot”: a mű az, ami, s nem más. Megidézve a konstruktivizmus szellemiségét: $1 \times 1 = 1$. A definíció üres helyeit a felsorolás bármely szegmense, s a valóság akármelyik fogalma kitöltheti (a sorozat végtelenül folytatható): az egyes szám, illetve a gyár, öröm, sárga, fa, ember és hegy – vagy akár képarchitektúra, művészet –, tetszés szerint, mindegy, hiszen az önálló létező szigorúan és kiszámíthatóan azonos önmagával. Illetve annak kellene lennie.

Az avantgárd központi szerzőjével s a magyar avantgárd „mibenlétével” már az 1990-es évek elején foglalkozó, azzal kapcsolatban megoldandó kérdéseket, problémákat felvető Deréky Kulcsár Szabó Ernő írására utal vissza, amikor a szövegekben megjelenő (vagy éppen azokból eltűnő) lírai alany természetéről, s ezzel együtt, elkerülhetetlen módon, a deszemiotizációról elmélkedik: „A magyar avantgárd elméletével foglalkozó tanulmányok közül – tudtommal – Kulcsár Szabó Ernő vizsgálta először a műbeli alany, a költői én szituáltságát, »...ki üdvözl téged születő pillanat« (Alanyiség és deperszonalizáció a 20-as évek Kassákjánál) című, meghatározó jelentőségű tanulmányában”. Deréky itt Kulcsár Szabó 1987-es szövegének adatait közli, ahol az értelmező a magyar avantgárdra alkalmazza a „deszemiotizálás” szakkifejezését¹⁷⁹, amelynek elvét Kassák is megfogalmazta annak idején (természetesen megnevezés nélkül) kiáltványában (valamint több munkájában): „Az eszközjellegű nyelvvel szemben abszolúttá függetlenített jel, az abszolút forma esztétista elve voltaképpen az eszközjellegűségen aratott »látszatgyőzelemmel« hívta ki az avantgarde történelmi válaszát. S ez a jel, a formák és a nyelv visszavezetésének igénye volt, abba a világba, ahonnan származnak: a dologi, abszolút és konkrét valóságba. Legáltalánosabb

¹⁷⁹ A terminust elsőként Jurij Mihajlovics Lotman alkalmazta, mégpedig az orosz kultúra formálódásának kontextusában. A szerző *Jel és jelrendszer* című tanulmányában a „kulturátípusokról” mint „sajátos nyelvek”-ről értekezik, s úgy véli: a „szemiotikai rendszerek vizsgálatában használt módszerek alkalmazhatók vizsgálatukban”. Megállapítása szerint a „különböző kultúrák létező szövegeit persze nem egy kóddal lehet megfejteni, hanem a kódok bonyolult rendszerével, melyek néha hierarchikusan szervezettek, néha pedig más, egyszerűbb rendszerek mechanikus összekapcsolása révén alakulnak ki.” Az orosz történelemben I. (Nagy) Péter cár és köre próbálta megfosztani szilárd jeleitől ezeket a rendszereket. „Amit nem ismertek el lényegesnek, azt kizárták a műveltségéből. Arra törekedtek, hogy »egyszerűsítsék« a műveltséget, kidobják belőle a praktikus gondolkodás szemszögéből »feleslegeseket«, haszontalant” – jelenti ki Lotman, aki a híres uralkodó igyekezetét „deszemiotizálás”-nak nevezi. Ám nem tartja azt kizárólagosnak és teljeskörűnek: „Azonban a műveltség értékeinek deszemiotizálására való törekvés valójában nem jelentette a jelszerűség minden fajtájáról való lemondást (különben a kultúrának nem új típusáról, hanem lerombolásáról kellene beszélnünk).” Mi több, az eljeltelenítés újabb jeladásba fordulhat át: „Így a deszemiotizálást hirdető struktúra nem kevésbé makacs (csak más típusú) szemiotizáláshoz jutott el: a rendszerszerűségtől való függetlenséget hirdető műveltségi szervezet elvei bürokratikus típusú, még merevebb rendszerek megalkotásához vezettek.” Ami biztos, a jelenség a „fény századának” terméke: „A deszemiotizálásra való törekvés, a jellel vívott harc a felvilágosodás kultúrájának alapja.” Lotman, *Jel és jelrendszer; a XI-XIX. századi orosz kultúra tipológiája*, ford. Lengyel Zsolt = Lotman, *Szöveg – modell – típus*, Gondolat, Budapest, 1973, 281-306. Hogyha a „deszemiotizálás” lotmani koncepciójának legfőbb ismertetőjegye a fennálló kultúra jeleinek kiiktatása, azaz a múlt tagadása, akkor sokkal inkább a futuristák manifesztációival rokonítható (akik persze többet akartak ennél: magát a rombolást kultiválták), mint a konstruktivisták művészetfelfogásával.

értelemben ezt jelentette a jel materializálódása, dologiasítása, valószerűsítése – az irodalomtudomány mai fogalmával: a költői nyelv deszemiotizálása.”¹⁸⁰

Deréky némi kritikával él a teljes deperszonalizáció és deszemiotizáció avantgárd természetével kapcsolatban, s konstatálja azok megvalósíthatatlanságát: „A valóság közölhetőségébe, a közérthető jelentés félremagyarázhatatlanságába vetett hit ugyanakkor azt is mutatja, hogy az alkotó bizonyos értelmi vagy érzelmi tartalmakat közölni szeretne az olvasóval (hallgatóval). Csakhogy minél konkrétabb és egyértelműbb ez a közlendő, annál kevésbé valósulhat meg a mű avantgárd jellege.”¹⁸¹ Hogyha ugyanis egy avantgárd szerző hatást akar kiváltani művével (mire való példának okáért az izmusok művészeinek körében oly' népszerű kiáltvány eszköze?), ám kikapcsolja a személyességet, deperszonalizálja szövegét (megfosztva azt a lírai éntől), valamint tökéletesen önazonossá teszi (tehát deszemiotizálja), kiiktatva mindenféle mögöttes jelentést – úgy ellentmondásba keveredik önmagával. Ha a művészetnek célja a hatáskeltés, tehát valamely többlet érzelmi tartalom felszínre hozatala, a befogadó önmagára, önnön érzéseire való reflektálása („Nahát, ezt én is így érzem!” „Azt fejezi ki, amit én is gondolok!” „Elérte a célját, elmegyek a háborúba, forradalomba!” „Megváltoztatom az életem!”), a katarzisélmény kiváltása, akkor nem lehet ebben az értelemben avantgárd természetű. Mert nem csupán és kizárólag önmagát fejezi ki: szól valamiről – mi több, szándékai szerint (austini) performatívumként fog működni. Az egyetlen értelmet modellező konstruktivista képlet ($1 \times 1 = 1$) használhatatlanná válik, illetve egy másik veszi át a helyét (valami ehhez hasonló: $a = b$)¹⁸².

Deréky kritikája a deszemiotizáció problematikus voltára, sőt (közvetett módon), a módszer illetően tarthatatlanságára figyelmeztet. A műalkotás (beleértve a művészi szöveget is) mint eljeltelenített, a jelöléstől megfosztott valósággrészlet egy önmagában, semleges dimenzióban létező, minden (alkotói vagy befogadói) gondolattól, beleéléstől gondosan elkerített egység kellene, hogy legyen, amelynek semmilyen „hátsó” célja nincsen önnön létezésén túl, s ez a malevicsi *Fehér alapon fehér négyzet* kérdésköréhez vezet vissza. A művészet ugyanis ebben érheti el végső határait, itt válhat abszolúttá. Az orosz (helyesebben ukrán¹⁸³) festő négyzete (az alkotói szándék szerint) talán valóban az, ami: fehér négyzet,

¹⁸⁰ Kulcsár Szabó Ernő, „...ki üdvözöl téged születő pillanat” (*Alanyiség és deperszonalizáció a 20-as évek Kassájkjánál*), Új Írás, 1987/5, 130. Különösen *A jelviszony értelmezése a magyar avantgarde-ban* című fejezet: 128-132.

¹⁸¹ Deréky, „*Latabagomár...*”, 13.

¹⁸² Azért csupán „valami ehhez hasonló”, mert a jelentésképzés és jelölés beiktatásával, pontosabban visszahelyezésével már ismételtlen képtelenség megalkotni önazonos: tökéletesen „egy az egyben” tartalmakat.

¹⁸³ A „nem orosz” eredetnek az „orosz” avantgárd viszonylatában volt némi jelentősége. A témáról és Malevics művészetéről, annak alakulásáról és jelentőségéről bővebben lásd František Mikš könyvének *Kazimir Malevics. Fekete négyzet, avagy korának lecsupaszított ikonja* című fejezetét = Mikš, *Picasso, a vörös kakas – Ideológiák és utópiák a 20. századi művészetben*, ford. Pálfalvi Lajos, Typotex, Budapest, 2019, 18-69. Az ukrán származás (és hatás) részletezése: *Uo.*, 21-26.

semmi egyéb. A megtestesült deszemiotizáció képen és címben egyaránt. A művészet csúcspontja: innen már csak visszafordulni lehet – a jelentésadás felé. (Bizonyára nem véletlen, hogy az avantgárd tendenciák lecsengtek a harmincas évekre.¹⁸⁴) A semlegesség, a mondanivaló hiánya, a fehérség tabula rasája: bezárul a kör, a művészet újra elindulhat arról a pontról, ahonnan az idők kezdetén – ismét teleírhatja a fehér lapot. Amely viszont nem más, mint költői kép. A fehér négyzet mint fehér lap, s a fehér lap – mint a betölthetőség szimbóluma. (Arról nem is beszélve, hogy a humoros befogadók többségének bizonyára a téli táj közhelye rémlik fel a festmény vizsgálata közben.)

Kérdés tehát, hogy kiiktatható-e valójában a mögöttes jelentés? Az egyszerű vonalak, formák és színek szintjére redukált festmények hordoz(hat)nak-e nem szándékolt tartalmakat? S hogyan vonatkoztatható eme alapvetés a szövegekre, hiszen Kassák *12. számozott költeménye* óta tudható: „a szavak nem azért vannak hogy tartalmat hurcoljanak mint a zsákhordók”¹⁸⁵. A gondolat *Az új versről* szóló értekezésében (manifesztumában) is megerősítésre kerül: „Az új vers szavai nem az értelem szürke teherhordói, hanem nyers, a költő érzései szerint alakítható anyag.”¹⁸⁶ Ezeket a kijelentéseket értékeli Kulcsár Szabó 1987-es tanulmányában.

Deréky 1998-as kételyei, idézett sorai nyilvánvaló módon fókuszba helyezik a problémát, viszont nem a deszemiotizáció tényleges megvalósíthatóságára (vagy annak lehetetlenségére) teszik a hangsúlyt, hanem a hatásra törekvő intenció és az eljeltelenítés ellentmondásos természetére. Egyébként már Kassák is elbizonytalanodik egy ponton, s legfontosabb alkotási elvét magyarázni kényszerül: „Hogy a szavaknak és mondatoknak mindazonáltal értelmük is van az új versben, ez csak szekunder jelentőséggel s inkább csak kísérő jelensége, mint belső tartalma.”¹⁸⁷ Úgy tűnik, mintha csupán eljeltentéktelenítené a zavart okozó tényezőt: igen, a szavaknak, hangsoroknak van értelme, jelentése, ám ez nem fontos az egyébként értelemmel, jelentéssel nem bíró szöveg olvasásánál (az értelmezés ebben az esetben nem volna megfelelő kifejezés).

Az is igaz lehet, hogy az eljeltentéktelenítéssel (avagy eljeltelenítéssel és

¹⁸⁴ Speciálisan a magyar avantgárdal és Kassák művészeti váltásával kapcsolatosan lásd Kulcsár Szabó Ernő megjegyzését: „A magyar avantgarde szórványos irodalmi recepciójának kérdéséhez végezetül egyetlen megjegyzés mégis idekívánkozik. Megfelelő elemzések híján ma még nehéz volna megítélni, milyen pályát futott volna be ez a futuro-expresszionista kibontakozású, s dadaista-szürrealista kiteljesedésű költészet, ha Kassák nem tér vissza már a harmincas évektől kezdve egy, a magyar irodalmi hagyományban már régtől meglévő, tárgyias közegű, de lényegében közvetlen vallomáslírai beszédhelyezethez.” Kulcsár Szabó, „...ki üdvözöl...”, 127. A kassáki paradigmaváltás 1930-as évekbeli természetét, karakterét vizsgálja még részletesen tanulmányában Aczél Géza. Lásd, Aczél, „szomorúságba enyhült lázadás” (*A klasszicizálódás első jelei Kassák harmincas évekbeli költészetében*), Parnasszus, 2007/ősz, 53-57. A paradigmaváltás immáron klasszikussá vált korai, 1972-es értékelése Lengyel Balázs *Hagyomány és avantgarde* című esszéjében olvasható, Vas István *Nehéz szerelem* című kettő felől vizsgálva = Lengyel, *Hagyomány és kísérlet*, Magvető, Budapest, 1972, 64-73.

¹⁸⁵ A *12. számozott költemény* forrása: Kassák, *Versek, tanulmányok*, 138.

¹⁸⁶ Lásd Kassák, *Az új versről* = Uő., *Versek, tanulmányok*, 591.

¹⁸⁷ Uő., 592.

eljelentéstelenítéssel) valójában nincsen semmiféle probléma, hiszen a deszemiotizáció lényegét képezi(k). De hogyan lehetséges egy jelentéssel bíró hangsor jelentését nem figyelembe venni az olvasás folyamatában? El tudja-e függetleníteni saját gondolataitól a befogadó az alkotást (kép, szobor, szöveg, épület, bármi) a befogadás eseménye közben (vagy utána, bármikor)? Kassák elképzelt, ideális olvasója bizonyára igen, mert a művészhez hasonlóan ő is létvalóságként kezeli a művészetet: „Az új vers kozmikus tartalmában és szubjektív megjelenési formájában élmény a költőnek, s mint új elemek új egysége élményévé válik az olvasónak is, aki élmények megélésére képes.”¹⁸⁸ Tehát kiiktatja mögöttes gondolatait, létező sémáit: az egyenes vonalat semmiképpen sem vonja párhuzamba az egyeneséggel és tartással, a kört nem tartja tökéletes formának, a végtelen, ama „ördögi” megfelelőjének – s a színeknek sem tulajdonít szimbolikus jelentőséget (vagyis a fehér négyzetről nem asszociál havas tájra). Befogadói intencióit nem befolyásolja semmiféle számmisztika, a hármas nem mesei és egyáltalán nem biblikus stb. Kassák ugyan felvázolja egy sajátos, konstruktivista „befogadás-módszertan” határvonalait, ám a vágyott olvasó (lásd Umberto Eco *Nyitott mű* című könyvét) valószínűleg csak idea lehet.

René Magritte 1928-as híres festménye (*La trahison des images* – 'a képek árulása') egy pipát ábrázol, vagyis illúziót teremt, szekunder természetű művészeti alkotás, jóllehet, bármely „félrevezetett és vaksi értelmező” pipaként nevezné meg a látott jelenséget. Ám az alkotó saját szavaival vonja vissza a jelentésadást, amely szerint: „Ceci n'est pas une pipe” – 'ez nem egy pipa'. Hanem a pipának a képe. Tehát önálló létező, a valóság egy darabja. De semmiképpen sem pipa, többek között azért, mert nem lehet rágyújtani, legalábbis úgy biztosan nem, ahogyan egy pipára lehetséges.¹⁸⁹ A pipa az pipa, a kép pedig kép, tehát eleve le kellene záródnia a jelentésadások hosszú sorának. Viszont 2007-ben, a budapesti Dózsa György úti ARC-kiállításon szerepelt a híres festmény egy feldolgozása. A plakáton (s meg kell jegyezni, a magritte-i pipa képe is értelmezhető reklámplakátként) egy piskóta ábrázolása látható. A felirat pedig mi más lehetne, mint a népszerű magyar szólás: „Ez nem piskóta”. Lefordíthatatlan szójáték, amelyet az alkotó képtelen lezárni, amikor az eredeti festőre (valamint a hazai „konyhavalóságra”) utalva aláírja képét: „margit” (így, kisbetűvel)¹⁹⁰. Gonosz tetteivel bizonyítja, hogy nem vette túlzottan komolyan a deszemiotizáció követelményét, és újranítja az értelmezések hosszú (posztmodern?) sorát.

A pipa képéhez hasonlóan működik Joseph Kosuth 1965-ös *One and three chairs* – 'egy

¹⁸⁸ Uo.

¹⁸⁹ Magritte művészetéről részletesen lásd, Marcel Paquet, *René Magritte*, ford. Teravagimov Péter, Taschen/Vince Kiadó, 2002. A művész saját szavai a könyv 9. oldalán: „A híres pipa...? Elég szemrehányást kaptam miatta! És mégis... meg lehet tölteni? Nem, ez csak egy kép, ugye? Ha azt írtam volna a képem alá, hogy »Ez egy pipa«, hazudtam volna.”

¹⁹⁰ Lásd, <http://www.alon.hu/node/5591> (2020. július 8-i találat).

és három szék' című konceptuális „ready-made”-je. A kiállítási térben látható egy szék, a szék szótári leírása, valamint a szék fotója. Kosuth a jeltárgy, fogalom, jelölt és jelölő viszonyára hívja fel a figyelmet, de valójában egyik sem szék. A fotó és szöveg érthetően nem az, ugyanazért, mert a pipa sem valódi pipa. Ám az igazi szék, az objektum is elveszíti ülőalkalmatosság-jellegét, ugyanis kiállítási tárgyá nemesül, mindenképpen elhagyva (részben vagy egészében) hétköznapi funkcióját. (Vagy netán beleülhettek a látogatók, mint a teremőr sarokban elhelyezett székébe?) Természetesen ennek is született kortárs posztmodern továbbgondolása (súlyosan gyengítvén az eljeltelenítés megvalósításának lehetőségeit). Ole Ukena 2011-es, nagy elődjét üdvözlő változatában megőrzi a kiállítási térben magát a széket: „Chair” – mint kosuthi kiindulási alapot. Ám a fotóra már a népszerű amerikai énekesnő képe kerül, s egy szójáték: „Cher”. A szótári alak pedig a hangzásban hasonlatos, asszociatív „Share” kifejezés.¹⁹¹

Magritte másik, a deszemiotizáció elvét (ugyan figuratív, szürrealista módon, de mégis) hatásosan kifejező 1928-as festménye a *La tentative de l'impossible – 'a lehetetlen próbája, kísérlete, megkísértése'*. A művész egészalakos önábrázolása, aki éppen egy nőt fest, de nem vászonra (csak egyetlen vászon van, az, amelyre a teljes kép került), hanem valójában: élővé alkotja tárgyát, amolyan huszadik századi szürrealista Pygmalionként (vagy Vénuszként, hiszen a mítoszban az istennő végzi el a varázslatot).¹⁹² Az ötletet fotón is megvalósította ugyanebben az esztendőben: a művész úgy tesz, mintha saját modelljét (Georgette Magritte-et) festené éppen, vagyis a létrehozás – teremtés – aktusában láttatja önmagát. (Bár ez is ábrázolás csupán, tehát – ismét ellentmondásosan – kiváló jelölője, furcsa módon allegóriája az eljeltelenítésnek.)

A teremtő alkotás Kassák Lajos számára is elengedhetetlen követelmény: „Világszemléletünkben magát az életet éljük, megcsináltuk a véres circulus vitiosust, és az ember újra képessé lett a világ kifejezésére. Nem utánacsinálására, hanem megteremtésére.”¹⁹³ Kijelenthető, hogy alkotói hitvallásának minimuma az új valóság semmiből történő létrehozásának elvárása, kötelessége volt. Konstruktivista-matematikai fogalommal élve: ez volt művészetében az egyik legnagyobb közös osztó, amelyből soha nem engedett. Ezt támasztja alá és nyomatékosítja az 1968-as *Üljük körül az asztalt* kötet *Feltételezés* című verse: „Órá gondolsz / akivel sosem találkoztál / alakját kirajzolod / a hajnal lángjai közt / és megnyugszol / néhány pillanatra.”¹⁹⁴ Ami a képen Magritte elővonalazódó nőalakja, az a

¹⁹¹ Ole Ukena, *Chair, Cher, Share (Hello Joseph)*, 2011 = <http://www.oleukena.com/portfolio/cher-chair-share-hello-joseph/> (2020. július 8-i találat).

¹⁹² „Variáció a szobrász Pygmalion legendájára, aki megalkotta álmai asszonyát. Pygmalionnak isteni segítségre volt szüksége, hogy szobrába életet lehelhessen; itt a művésznek ez pusztán képzelőerejével és a lehetetlenbe vetett hitével sikerül.” Lásd, Paquet, *René Magritte*, 60-61.

¹⁹³ Kassák, *Versek, tanulmányok*, 838.

¹⁹⁴ *Kassák Lajos összes versei II.*, szerk. Kassák Lajosné, Magvető, Budapest, 1969, 559.

szövegben a kassáki „ő” soha nem látott, tehát a semmiből formálódó jelensége, a deszemiotizáció elvének kései textualizálása.

A kassáki teremtő aktus egyértelműen verbális jellegű. Ahogyan *Az új versről* szóló esszében vallja – kinyilvánítás: „A tegnapi költő a logika és filozófia rabja volt, a mai költő túl a logikán és filozófián az elementáris alkotás embere. Verseiben nem értelmi közlést, hanem sajátos elemek sajátos egységét akarja kinyilvánítani.”¹⁹⁵ Vagy amint (immáron a képzőművészetről is beszélve) a *Képarchitektúra-kiáltvány* sorai jellemzik e teremtést – kinyilatkoztatás: „A mai művész, mint világszemléletes ember, ismét mint kinyilatkoztatást hozza magával a művészetet.”¹⁹⁶ S ez a textuális, verbális karakter nem csupán a szerző írásbeli munkáira vetíthető ki – jóllehet az általa jegyzett kiáltványok úgy is tekinthetők, mint szépirodalmi alkotások: poétikus, bölcselkedő szabad- és prózaversek. Vadas József, a magyar konstruktivizmus történetét és nemzetközi viszonyrendszerét feltáró gazdagon illusztrált könyvében¹⁹⁷ a következő megállapításra jut Kassák szövegeivel kapcsolatban: „Akármelyik említett kiáltványát nézzük is, azok egyúttal ihletett szépírói alkotások, s nem elemzések vagy értelmezések. (Ugyanezért a festmények pedig egyszersmind manifesztumok.)”¹⁹⁸ S e kiáltványok középpontjában legtöbbször az avantgárd konstruktivista művészet és alkotás deszemiotizáló jellege áll: a képarchitektúráról szóló szöveg például művészi írás – egy vizuális produktumról, s egyáltalán, a művészet mibenlétéről, azaz a vizuális látvány textuális megformázása. Már a címe is árulkodó: igazából nem *Képarchitektúra-kiáltvány*, csak egyszerűen *Képarchitektúra*. (Az előbbi forma állandó használata csupán egyértelművé teszi, hogy adott esetben nem a festményről van szó, hanem a róla szóló szövegről.)

Vadas megjegyzése alapján az is nyilvánvaló, hogy Kassák ars poeticájának tanulmányozásakor a művész verbális és vizuális (vagy egyéb) alkotói megnyilvánulásait mindenképpen komplex egységükben kell vizsgálni. Így a deszemiotizáció elve alapján kép és szöveg (szóval *Képarchitektúra* – persze nem így szövegileg, leírva, hanem képileg csupán – és a *Képarchitektúra* mint jelölő hangsor) egy és ugyanaz a valóság kellene, hogy legyen (s ezt támaszthatja alá Vadas zárójeles megjegyzése), vagy esetleg éppen két külön étellel bíró, egymástól egészében független jelenség. Lényeg, hogy mindkettő primer létező, s nem szekunder másolat (vagy értelmezés, elemzés, megfogalmazás). Az első változat igencsak idealisztikusnak tűnik. Bár az alkotó esetében érthető és jogos, hogy kinyilvánítja művészeti elképzeléseit, illetve alapvetéseit, amelyek szerint képzőművészeti, irodalmi, sőt társadalmi munkássága tökéletes egységet formáz. Kassáknak talán lett volna egy módja, hogy ezt az

¹⁹⁵ Kassák, *Az új versről*, 591.

¹⁹⁶ Kassák, *Képarchitektúra*, 838.

¹⁹⁷ Vadas József, *A magyar konstruktivizmus*, Corvina, 2007.

¹⁹⁸ *Uo.*, 58.

idealisztikus jelleget feloldja, s ezt meg is tette részben. A szöveg(ek)ben számtalanszor kijelentett képi valóságot, a képarchitektúrát valóban azzá kellett volna tennie. Hogy éljen, tényleg létezzen, funkcionáljon.

Vadas József könyvének „*A korszerű művészet él*”: változatok a konstruktivizmusra című részében (amely a sokatmondó *Utópia és valóság* jelzetű egység alfejezete)¹⁹⁹ árnyalja a 20-as évek konstruktivizmusának alakulástörténetét (köztük a kassáki utat is)²⁰⁰. Ennek megfelelően

¹⁹⁹ *Uo.*, 58-66.

²⁰⁰ Vadas József igen részletesen tárgyalja könyvében a konstruktivizmus alakulástörténetét, amelyben természetesen a kassáki irány módosulásainak vonalát is felvázolja. Érdekes ennek főbb eseményeit ismertetni, szemezgetve az értékes kötetből egy hosszabb lábjegyzetben, hiszen – annak ellenére, hogy kívül esnek a jelen tanulmány adta kereteken – ezek árnyalják, és teszik dinamikus formálódó történetűvé az idézett, elemzett kiáltványokban és esszéikben már kiérleltnek, teljesen megformálnak tűnő kassáki konstruktivista szemléletet. (A dőlttel szedett szavak-címek Vadas József kiemelései.) *A magyar konstruktivizmus* című kötet *Utópia és valóság* fejezetét (58-98.) a képarchitektúra szó eredetével vezeti be, amelyet talán Kassák talált ki: „A képarchitektúra, mármint kifejezés, minden valószínűség szerint az író Kassák Lajos leleménye. (Ő használta először, a Bortnyik grafikáit 1921-ben közreadó *Mappa* előszavában.) Első ideológiai értelmezése, a *Képarchitektúra*-manifesztum ugyancsak az ő tollából származik.” A jelzett esztendőben kezdődött tehát a történet, amelynek során „a számos változatot produkáló és asszimiláló, ugyanakkor szenvedélyes – részben személyes, részben ideológiai természetű – vitában folyamatosan átalakuló konstruktivizmus mint nézetrendszer is kiforrja magát.” Szól a képarchitektúráról, mint „világszemlélet”-ről, Hegyi Loránd nyomán pedig a konstruktivizmus irányairól. A kassáki művészet sajátos politikai, társadalmi háttérét is megvilágítja röviden, természetesen a többi alkotó nézetrendszerének kontrasztjában, amikor 1923 környékén kiderült, hogy amit eddig hittek saját izmusukról, illuzórikus: „Minthogy továbbra sem vállal közösséget az agitációs jellegű proletkulttal, nem tud a festő Uitz, illetve a képzőművész Bortnyik által választott útra lépni. Velük ellentétben ő nem lesz kommunista, hanem marad – élete végéig – szociáldemokrata.” Az *Utópia és valóság* különálló alfejezetében (88-98.) elemzi a konstruktivista (és kassáki) elementáris tipográfia stílusformáló sajátosságait, a reklám és plakát magyarországi, bécsi történetét 1921-től fogva. Az 1921. március 15-i Ma-szám címlapja egyértelmű feltárulkozása az új stílusnak: „Félreérthetetlenül jelezve, hogy változás történik. Nem is akármilyen, hiszen a dadaista költő ezekben a hetekben, hónapokban lesz majdhogynem életre szólóan a konstruktivizmus protagonistája.” A dadaista jelzővel talán lehet vitatkozni, ám az „életre szólóan” határozós szerkezete, hogyha a stílus értelmében nem is, de „világszemlélet”-ként mindenképpen tarthatónak tűnik. Persze az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy „Nem egyedül Kassák készít konstruktivista – az elemi formák és színek használata nyomán elementaristának nevezett – grafikákat.” A központ persze ő volt, s még hosszú ideig hozzá kapcsolódott az izmus alakulástörténete. Vadas három paradigmátikus „szöveget” emel ki a nagy szerzőtől. Az első természetesen *A ló meghal...* prózaversének, avangárd eposzának „félleg dadaista, félleg konstruktivista iniciáléja, amely valósággal illusztrálja a cím szavainak jelentését...” A második az *Új művészek* könyvének borítója, amely „hatalmas szemaforként hirdeti, hogy az olvasónak itt egy új világ nyílik meg...” A harmadik pedig „Tristan Tzara *Gáz szív* kötetének a dadaizmus stílusát bukfencező írásjelekkel szemléltető ábrázolása.” Ezek persze nem egyszerű tipográfiák, jegyzi meg a művészettörténész: „Sokkal inkább a konstruktivista képzőművész alkotása, akinek munkáiban az idővel mind visszafogottabb betűkép mellett egyre dominánsabb szerephez jutnak a mértani alakzatok.” 1926-tól megváltozott a konstruktivizmus nagy palettája: „Formavilágával Kassák lényegében magára maradt; egyedül a plakát műfajában tevékenykednek társai – mindenekelőtt Bortnyik és a mellé ekkor felzárkózó Berény Róbert.” Az irányzat első nagy szakaszának története ekkorra már lecsengett, ám a későbbiekben tapasztalható volt némi föllendülés: „Egyáltalán: a húszas-harmincas évek fordulója a magyar kereskedelmi grafika reményteljes korszaka: idősebb mesterek (Tábor János, Horváth Ferenc) és pályakezdők, más művészeti ágak képviselői csatlakoznak az elementáris grafika táborához.” Ez már a Munka-kör ideje. A konstruktivizmus irányzata, legalábbis annak klasszikussá váló nagy korszaka lecsengett: „A gazdasági recesszió és vele az avangárd válsága az 1930-as évek elején véget vet az ígéretes és sok értékes munkát termő, de tisztavirág-életű kibontakozásnak.” De mi okozta a változásokat? Erről Vadas már a *Kisugárzás és újrakezdés* című fejezetben (99-134.) értekezik. A 20-as és 30-as évek fordulóján „...gyökeres változás érlelődik, mert a fokozatosan beboruló ég alatt, a végzetes háború felé sodródó Európában maguk az elképzelések veszítették el realitásukat. A fordulat, amelyet Kassák életművében a *Munka* első számának 1928. szeptemberi megjelenése jelez, természetesen nem éles cezúra; ilyenek a kultúrában nincsenek. A későbbi – az évtized derekán már egyértelműen érzékelhető – fejlemények mutatják majd meg, hogy az izmusok kora ugyan – egyelőre legalábbis – véget ért, de mindaz, amit a konstruktivizmus programjában és műveiben hozott, nem múlt el nyomtalanul, sőt megtermékenyítően hat a felnövekvő fiatal generációra.” Az évtized változásai negatív módon befolyásolták sajnos az izmus történetét, s bár a Munka-körben nagy szerep jutott az építésznek (lévén a konstruktivizmus építészeti fogalmakkal dolgozó irányzat), ám „Hitler hatalomra

az izmusnak „két nagy ága” volt/van (átvéve Hegyi Loránd elméletét²⁰¹): „...a produktivista és a szuprematista. Az előbbi pragmatikusnak nevezhetjük, s konkrét építészeti alkotások, illetve tárgyak tervezéséhez vezetett; a másik, amelyet a művészettörténész »transzcendens értékprezentáció«-ként definiált, megmaradt par excellence képzőművészetnek: célja az új világ eszményi modelljének utópikus víziójának megalkotása. A képarművészet ebbe a második csoportba tartozik...”²⁰² A leírás alapján nyilvánvalónak tűnik a megvalósult Bauhaus-építmények, eszközök, valamint a festmények elvont művészetének kontrasztja. Az előbbi valóban él, vagy ha azt nem is teszi, legalább funkcionál: az alkotás saját lényegének megtestesülése, s egyben használati tárgy is. A második utópia csupán, vízió, eszme. (Bár Kassák alkotott színpadi látványtervet – amely viszont úgy valóság, hogy mellel az illúzió része.²⁰³)

A weimari, majd Dessauban működő Gropius-féle iskola hatására (amellyel Kassák egyébként állandó, s gyümölcsöző kapcsolatot tartott fenn) Bortnyik Sándor például szemléletet váltott, amely „már nem a képarművészet apoteózisa, sokkal inkább a Bauhaus realitásokhoz igazodó szellemiségével tart rokonságot. Pontokba szedve, határozottan utilitarisztikus programot fogalmaz”²⁰⁴ – írja Vadas könyvének *Művek és műhelyek* című fejezetében²⁰⁵. A

jutásával a Bauhaust bezárják, Szovjet-Oroszországban pedig lemondják a CIRPAC, a CIAM operatív szerve kongresszusát, s hamarosan egyeduralgó stílus lesz a »baloldali klasszicizmus«, vagyis a szocreál.” Közben pedig 1924-ben új avantgárd irányzat vette át a szerepet, a szürrealizmus. Kassák pedig sosem tartotta magát szürrealista művésznek. Hosszú szünet után, az 1950-es és 1960-as években folytatódott a kassáki történet, a művész óbudai korszakától, amikor ismét képarművészetként festésébe kezdett. Ezt Vadas már *Újkonstruktivizmus: a magyar neoavantgárd* címen jegyzi a *Kisugárzás és újraéledés* alfejezetében (125-134.). Kassák ekkor, mint tiltott szerző/festő, nem utazhatott, csak képeit állíthatták ki – immáron az op-art keretei között – 1960-ban a párizsi Denise René-galéria Victor Vasarely által szervezett tárlatán: „Idehaza csupán néhány zártkörű rendezvényen szerepeltek munkái a röviddel halála előtt a Fényes Adolf Teremben rendezett 1967-es, úgynevezett önköltséges tárlatáig. Ily módon ezt nem is annyira – immár késői – elismerésnek tekinthetjük, mint inkább nyitányának, amellyel kezdetét vette a magyar konstruktivizmus történetének harmadik szakasza.” A nagy művész halála után új iskolák, irányzatok jelentek meg (minimalizmus, hard-edge, shaped-canvas, colour-field): „S bár Kassák neve – különösen az 1967-es, az alkotó életét és életművét záró kiállítás után – rendszeresen felbukkan a hivatkozott ősök között, a többség inkább a fent említett irányzatokra figyel, azokból merít ihletet. Egyedül Fajó János tart 1963-tól folyamatos személyes kapcsolatot Kassákkal, akit azóta is mesterének tekint.” Fajó János 2018-ban elhunyt, ám az irányzat folyamatosan jelen van. Alkotói egyáltalán nem „neo”-ként tekintenek önmagukra: említést érdemelnek itt a MADI művészei, az élükön Saxon-Szász Jánossal és Dárdai Zsuzsával. De olvasható az 1960-as évek elejétől fogva Párizsban, majd Budapesten évtizedek óta egyfolytában működő Magyar Műhely folyóirat is, amely kezdeti óta magáénak érzi Kassák alapelveit (a témáról bővebben, lásd később).

²⁰¹ Hegyi Loránd, *A tárgy nélkülség értelmezése Kassák képarművészetében*, Művészettörténeti Értesítő, 1981/3.

²⁰² Vadas, *A magyar konstruktivizmus*, 61-62.

²⁰³ Vadas közöl egy „1926 előtt”-re datálható színpadtervet Kassáktól, könyvének 61. oldalán.

²⁰⁴ *Uo.*, 55.

²⁰⁵ Igaz, a Gropiussal való teljes azonosítás végtelenül leegyszerűsíti a kérdést. Az iskola alig több, mint egy évtizednyi fennállásának története egy folyamatosan változó, állandó alakulásban lévő intézmény körvonalait rajzolja elő. Frank Whitford szerint a Bauhaus szellemi képét és gyakorlati tevékenységét erőteljesen befolyásolták az építész által kinevezett „forma mesterei” („Masters of Form”). Jelentős különbség volt például a Whitford művében „szent és sarlatán zavaros keverékeként” („perplexing mixture of saint and charlatan”) értékelt pedagógus festő, a „misztikus” Johannes Itten és a konstruktivista formatervező, Moholy-Nagy László között. Whitford, *Bauhaus*, Thames & Hudson, London, 2019. 51-65. és 123-135. Utóbbi 1923-tól volt az iskola előkészítő kurzusának („preliminary course”) vezetője, és éppen Ittent váltotta. Lásd, *Uo.*, 123. A „realitásokhoz igazodó szellemiség” is inkább Moholy-Nagyra volt jellemző, és ő lehetett Kassák legbefolyásosabb magyar származású kapcsolattartója a Bauhausban.

konstruktivista olló szétnyílt. Az iparművészettel foglalkozó Bortnyik esetében a „Bauhaus érzékelhető közelségében az avantgárdal való szakítás fel sem merül. Csakhogy ettől kezdve a képarchitektúra [Bortnyiké – SP] megszűnik teória lenni: gyakorlatias értelmezést nyer – minthogy Bortnyik szoros szellemi és emberi kapcsolatot tart az iskolában dolgozó-tanuló magyarokkal, akik megerősítik szemléletváltozásában.”²⁰⁶

De az is bizonyos, hogy a művészet hétköznapi tárgyként való „életre ébredése” nem oldja meg a deszemiotizáció problémáját, hiszen a képarchitektúrának felesleges konkrét használati eszközként, mondjuk székként működnie ahhoz, hogy primer, önálló, semmit nem ábrázoló kép legyen – a falon. Ráadásul ugyanúgy lehet az emberi élet része, tehát létező valóság (Kassák szándékai szerint), a falról, nem kell ahhoz feltétlenül ráülni, más természetű kapcsolatok is elképzelhetők az ember és alkotás viszonyában. Érdekes, míg Kosuth széke – a használati tárgy – műalkotássá magasztosul, addig a képarchitektúrának – a műalkotásnak – szükségtelen tényleges használati tárggyá alakulnia. S lehet, hogy a képarchitektúra az, ami, tényleg s igazán képarchitektúra, de képarchitektúra lehet-e a szöveg, amelynek címe: *Képarchitektúra?*

Hogyha a festmény valóban manifesztum, akkor szóról-szóra (képről-képre?) ugyanazokat a gondolatokat kell felébresztenie szemlélőjében, mint amelyeket feléleszt a (róla szóló) kiáltvány olvasójában, hogy e kettő produktum valóban egy az egyben ugyanaz legyen. Ez szinte lehetetlennek tűnik: már a befogadásuk mikéntje is eltérő. Az igaz, hogy kép és szöveg valóban kapcsolatban állnak egy nagy egység egymást kiegészítő részeként. Már hogyha a *Képarchitektúra-kiáltvány* tárgya valóban a vizuális mű, a képarchitektúra mint festmény, amelyről értekezik (mi más volna?), s nem valamiféle önálló létező a szöveg, amelynek semmi köze a képarchitektúrához – amelyről pedig beszél (hiszen mi másról beszélne, már a címe is árulkodó).

Abban az esetben tehát, ha a művészet (s itt speciálisan a képarchitektúráról van szó) már nem önálló, bármely értelmezéstől független – látható, tapintható, szagolható, ízlelhető – létvalóság, önmagában, hanem verbális jelölőkkel megfogalmazott, a nyelv mindenkori játékanak kiszolgáltatott textus (párhuzamként lásd a *Chair-Cher-Share* szavak, fogalmak és képek hangzáson alapuló asszociációs sorozatát), úgy a deszemiotizáció visszájára fordul, s reszemiotizációvá válik (ha ugyan létezik ilyen szakkifejezés). A szövegben való létezés eleve feltételez valamiféle értelmezhetőséget (hogyha másutt nem, hát a befogadó elméjében), amely – hiába is próbálja Kassák körön kívül helyezni – ellentmond az eljeltelenítés szándékának, és szembefeszül azzal. (Próbálja csak meg befogadját arra kényszeríteni, hogy a sárga színről ne jusson eszébe például az irigység...)

²⁰⁶ *Uo.*, 54.

A szó valahol mégis „zsákhordó” – így, metaforikusan, már hogyha nem képes függetlenné válni önnön tárgyától (alanyától, állítmányától: ahogy tetszik), jelen esetben (még mindig) a festménytől. A „zsákhordó” példája ugyan azt sugallja, hogy Kassák elgondolkodott a szavak önálló létéről, s egyáltalán, a szóról – mint „anyag”-ról –, ám az általa létrehozott szövegek nem nyernek metatextuális, autopoietikus karaktert, amolyan igazi, tényleg deszemiotizált mai értelemben, tehát hogy a szöveg nem más, csak szöveg. Ez is jó irányba lehetett volna a tényleges eljeltelenítésnek, ám Kassák egyrészt nem volt posztmodern szerző, másrészt biztosan nem elégítették volna ki e „semleges” szövegalképzések: annál azért több mondanivalóval bírt a világ számára (lásd olykor akár romantikusan prófétai szellemű, jövői szemléletét, illetve manifesztumainak performatív nyelvhasználatát). Őt még nem ragadta magával a teljes kifejezhetetlenség gyötrő érzése.

Hiszen már a *Képarchitektúra* cím is metaforikusnak tekinthető. Hogyha az összetett szó utótagjának jelentése 'építőművészet', akkor mindenképpen, mert a kép igazából nem épület vagy ház (képtelenség valójában – esetleg csak szimbolikusan – belehatolni, benne élni stb.). Esetleg a 'rendszer, szerkezet' kifejezések megfelelőbbek volnának, mert igaz és való: egy kassáki kép rendszert alkot, szigorú szerkesztés eredménye. Ám ezen fogalmak túlzottan tágnak, semmitmondónak tűnnek. Bátran kijelenthető talán, hogy minden festmény eredménye valamiféle tudatos, nem tudatos szerkesztésnek, még a dada, az absztrakt vagy az informel mű is. Mindegyik rendezettsége mellett lehet érvelni („Valamilyen érthetetlen elv, örökkévaló...” stb.), akkor is, ha a magyarázat csak belemagyarázás.

Hogyha persze kizárólag alkotás van, mindenféle nyelvet félretéve, úgy működhet az értelmén, pontosabban a magyarázhatóságon kívüliség, és akkor valóban képarchitektúra a képarchitektúra – semmi más. Ebben az esetben viszont éppen a nyelv válik feleslegessé, és szükségtelessé bármiféle megnevezés, elemzés vagy értelmezés.

2. A tautológia mint kinyilatkoztatás

A deszemiotizációs irányultság tehát a Kassák által írt szövegekben egyértelműen kinyilatkoztatássá válik, azaz verbális karakterűvé lesz, elveszítve azt a jelleget, amely önnön lényegét meghatározza. Hogyha valaki meglát valamit, ami sárga, egyértelmű, hogy alapvetően a sárga színre gondol, s nem a pirosra. (Már amennyiben a tudatában jelen van akár nyelvi, akár más módon a sárga fogalma.) Szerencsés, ha nem tudja megnevezni, mert így lehet csak képes az eljeltelenítésre (hiszen a név verbális jel). A szín viszont az, ami. Ám ha kimondja a „sárga: sárga” szintagmát, akkor már textualizálja a problémát, nyelvi útra tereli, s beindítja a jelölés folyamatát.

Hogyha pedig van (verbális) „szemiotizáció”, akkor a folyamatát jelentő tényezők vizsgálata elkerülhetetlenné válik. A „művészet az művészet” kijelentés fogalmi és képi síkján egyaránt a művészet áll. Van jelölés, ám a jelölt és jelölő egy és ugyanaz. Ez a tautológia alakzatának (negatív értelemben 'szószaporítás') lényege. A szót ugyanazzal a szóval magyarázza, ami valójában nem más, mint a kassáki egyértelműség. A jeltárgy (a valóság) maga a művészet, erről van szó, ezt kell kifejezni bármi áron. S mivel a kép önmagában csak „tenné” a dolgát – „hangtalanul” –, az elv úgy érvényesülhet, ha „kimondásra” kerül (azaz nyelvi alakot ölt). A „kifejezés” pedig akkor lehet igaz, hogyha a magyarázatára alkotott jel, tehát a jelölt (fogalom) és a jelölő (hangsor) is önmaga: a művészet. Ez tehát a tökéletes önazonosság kassáki parancsa, a kötőjellel írt: egy-értelműség. Dadaizálódó, mondatcsonkító formában: a műalkotás csak és kizárólag azt jelentheti, ami... Nem lehet máshogy magyarázni, nincs helye a félrebeszélésnek és félreértéseknek. Erkölcsi, logikai értelemben szólva: nem hazudik, megfelel a valóságnak: helytálló kijelentés. A tautológia ebben az esetben nem felesleges szószaporítás, hanem a konkrét és százszázalékosan pontos meghatározás módja – s valóban, a kassáki alkotó és létezés alapvetése. Az ember, aki önmaga jelöltje és jelölője, a tökéletesen biztos és rendíthetetlen, kimozdíthatatlan identitás. Furcsa, hogy Kassák szerint a szónak a szövegben lehet szekunder, mellékes (!) jelentése, mert éppen nála jelenik meg annak elvárása, hogy az alkotás mint önálló létező önmagában nem lehet más, mint az, ami, tökéletesen önazonos valóságegység, s így bizonyára minden részletében az kell, hogy legyen.

A kassáki konstruktivizmus legfontosabb alapelve így a deszemiotizáció, amely csak verbális úton válhat valósággá – folytonos emlegetésén, jelentőségének állandó nyomatékosításán keresztül (úgy is, ha maga a terminus nincsen kimondva). Mintha a kiáltványok megszólalója a nyelv feltételezett teremtő erejével akarná működésbe hozni azt, egyfolytában nyomás alatt tartva a befogadót. A konstruktivizmus és deszemiotizáció retorikájának leghatásosabb (és „legegyértelműbb”) nyelvi kifejezőeszköze pedig nyilvánvalóan a tautológia, amely viszont önmagában nem deszemiotizáció, hanem annak tulajdonképpeni szöveges ábrázolása. Egy tekintélyérv az adott jelenség (jelen esetben a képarchitektúra, tehát a képzőművészeti alkotás) önazonos volta, illetve a jelölés kiiktatásának szükségessége mellett. Ebben az értelemben például a *Képarchitektúra-kiáltvány* (amelynek egyik tetőpontján a művészet önvalóságának tautologikus kijelentése áll) nem ekphraszisz (hiszen nem egy bizonyos kép szimpla leírása), hanem a festmény életre keltésének performatív aktusa – helyesebben az életre keltés szándékának textuális kifejezése.

Így fogalmaz Umberto Eco *Nyitott mű* című könyvében az avantgárd irányzatok verbális hitelességéről, és jelen világában igaz (s nem hamis) módon gyökerező természetéről: „Paradox tény, hogy bár a közvélekedés szerint az avantgárd művészet, a hagyományos művészettel

ellentétben, nem kapcsolódik ahhoz az emberi közösséghez, amelyben kialakul, valójában a fordítottja igaz: az avantgárd, amely a közlésképesség végső határainál sáncolja el magát, az egyetlen olyan művészet, amely életvilágával jelentésszerű kapcsolatban áll.”²⁰⁷ Eco gondolatmenete szerint a világ változásait, formálódását figyelmen kívül hagyó, a régi korra jellemző szavakat és ósdi formákat ismételtető nyelvi megnyilvánulás csak hazug lehet.

A posztmodern hajnalán (az 1960-as évek első felében) fogalmazó szerző természetesen már abszolút módon a nyelvi struktúrák felől közelíti meg a problémakört. A zenei formákat és a tudományok művészetekben betöltött szerepét vizsgálva a következőket állapítja meg: „Mármost, az emberi kapcsolatoknak az a világa, melyet a tonális univerzum sugall, e rendezett, nyugodt és régtől megszokott világ ugyanaz-e vajon, mint amelyben élünk? Nem, a mi világunk az utána következő, a válságban lévő világ. Azért van válságban, mert a szavak rendje már nem felel meg a dolgok rendjének (a szavak továbbra is a hagyomány rendje szerint artikulálódnak, miközben a tudomány arra buzdít, hogy a dolgokra más rend szerint tekintsünk, sőt arra, hogy rendezetlennek és diszkontinuusnak lássuk őket). Azért van válságban, mert az érzelmek sztereotip kifejezésekbe és etikai formulákba fagyasztott definíciói nem illenek a tényleges érzelmekre; mert a nyelvben újjáteremtődő jelenségstruktúra már nem azonos azzal, amely a jelenségekről adott operatív leírásainkban megmutatkozik; s mert a társadalmi együttélés szabályai olyan rendpanelekre épülnek, amelyek fittyet hánynak az emberi kapcsolatok tényleges egyensúlyzavaraira.”²⁰⁸ A válságra kizárólag az avantgárd (karakterű művészet) adott és adhat adekvát választ Umberto Eco (s nyugodtan leszögezhető: az önmagukat máig avantgárdnak nevező alkotók) szerint: „Tehát a világ egyáltalán nem olyan, mint amilyennek az avantgárd művész által joggal elutasított nyelvi rendszer láttatni szeretné, hanem szakadozott, kizökkent, hajdani koordinátáitól megfosztott világ, miként kanonikus koordinátáitól megfosztott rendszer az a nyelv is, amelyet a művész felhasznál.”²⁰⁹

A jelzett probléma avantgárd megoldása az, hogy a műnek a szavak és mondatok (vagy formák, színek stb.) szintjén is – teljességében – igaznak kell lennie, még itt sem hazudhat, mindenében meg kell felelnie a valóságnak, mert a részletek valótlanúsága megfertőzi a teljes művet, s hitelteleníti azt. Az ecói gondolatmenet magyarázata lehet annak, hogy miért nem szerette Kassák a rímeket, s miért nem közölt lapjaiban rímes struktúrákat (a nagy olasz szerző fogalomkészletét véve kölcsön). Lehet a mondanivaló helyes, hogyha a rím kétségbe vonja – „elcsalja” – az őszinteségét, mert ráerőltet valami felesleges, nemkívánatos s mindenekelőtt elavult díszítményt, amely megfosztja a teljes költeményt hitelességétől. Akarjon bármennyire

²⁰⁷ Umberto Eco, *Nyitott mű*, ford. Dobolán Katalin, Mártonffy Marcell, Európa, Budapest, 2006, 314.

²⁰⁸ *Uo.*, 313.

²⁰⁹ *Uo.*

is igazat vallani, képtelen lesz, mert úgy nem életszerű. Kassák Eco szavaival rokonítható, hasonló (formalizmusba hajló, a szemiotika professzoránál valamivel idealisztikusabb) megjegyzésével támasztva alá a gondolatvezetést: „...az új verset a régitől nem a rímtelen zakatolás és a felbontott forma, hanem az új költőnek új konstruktív formát alakító kozmikus és szociális életfelérzése különbözteti meg”²¹⁰.

Nem a rímelés vagy nem-rímelés tehát itt a lényeg, a forma egyszerűen nem nyújthat összehasonlítási alapot, mert a sorvégek összecsengése, s egyáltalán, bármiféle összecsengés bizonyára csak külsőség: szimbolista harmónia, ékítmény, „jóhangzás” (szemben a szabadvers diszharmonikus „zakatolásával”) – egy konstruktivista szempontjából. A végső cél, hogy a szöveg mindenében, így formájában is igaz, a valós életet kifejező, önazonos, témája szerint és önmagában egyaránt hiteles létező eleme legyen a valóságnak. Hogyha mindezen feltételeknek megfelel az alkotás (vizuálisan, verbálisan, bárhogyan), és önálló létében autentikussá lesz, a forma mint kérdéskör elhanyagolhatóvá válik: a nagy egység elidegeníthetetlen részeként nem lehet többé probléma tárgya.

A *Képarchitektúra-kiáltvány* „Le a művészettel! Éljen a művészet!”²¹¹ kezdő felütése az első pillantásra paradoxnak – Vadas szerint egyenesen dadaistának²¹² – tűnhet, s ebben az értelmezésben még nem hordozza önmagában a „konstruktív szemlélet” autentikus létre irányuló eszméjét. Hogyan lehetséges az, hogy aminek egyértelmű jelentése van, önmagát vonja vissza? Így kétségtelen: tényleg romboló és dadaista álláspontot közöl (jóllehet, grammatikailag nem darabolja fel a szöveget). Ám a folyamat mégsem a rombolás irányába hat, éppen ellenkezőleg: performatív kiáltásával újra „életre” hívja tárgyát, s megindítja a jelölők (költői képek és asszociációk) hosszú sorát, amelynek csupán kiinduló alapja a „művészet az művészet” kijelentés szerkezetében megnyilvánuló jelölés, a tautológia.

Amennyiben a művészet „él” – úgy a kiáltvány megszólalója költői eszközzel érvel, megszemélyesíti a fogalmat, és kifejti véleményét a létezésről: a művészetet önálló létezőnek tartja. A kijelentés asszociatív módon párhuzamot von egy régi formulával, mivel felidézi a királyok közötti zökkenőmentes váltás avagy folyamatosság, állandóság „Meghalt a király! Éljen a király!” hatalmat, erőt és energiát átörökítő „varázsigéjét”. A szó („király”) ugyanaz, ám a személy, akit jelöl, akit rejt (vagy inkább felfed): két különböző identitás. A régi, a halott, a múlt képviselője, a már statikus, lezárt – és az új, az élő, a jövő dinamikus embere. A szótári, egyértelmű jelentés persze nem nyitott az ilyen megkülönböztetésekre, a király – és a művészet – valóban az, ami, vagy aki. Ám a „Le a művészettel” harci kiáltásának állandó határozója

²¹⁰ Kassák, *Versek, tanulmányok*, 593.

²¹¹ *Uo.*, 836.

²¹² Vadas, *A magyar konstruktivizmus*, 58.

korántsem azonos a vele paradox ellentétet alkotó „Éljen a művészet” szólam alanyával.

Kassák munkáiban hosszan tárgyalja az őt megelőző régi művészet(ek) képviselőinek tevékenységét, akik felett eljárt az idő – legalábbis véleménye szerint.²¹³ Az *Előszó az Új művészek könyvéhez* című ars poeticájában, kiáltványában²¹⁴ például felsorolja közvetlen „elődeit”, a tulajdonképpeni jelen, közelmúlt – mostanra már egységesen avantgárdnak nevezett – művészeit. Egyben visszavonja azok sikerességét, s így jelenbeli létjogosultságát (múlttá, elavulttá nyilvánítva törekvéseiket): „A mi generációnknak úgy társadalmi, mint művészeti szempontból már történelme van.”²¹⁵ Részletező elemzésében így vélekedik többek között a futuristákról: „Művészetük alig többen, mint csak a feldoppingolt gesztusban különbözött a felületeken úszó impresszionizmustól.” Az expresszionistákról is igen lehangoló a véleménye, annak ellenére, hogy maga is aktivistaként kezdte annak idején (talán nem is annyira régen) művészeti tevékenységét: „S még nem volt művészi irány, amely olyan hamar arrivált volna, s amely annyira tiltakozás nélkül végvonaglott volna el a kiállítások aranykereteiben és a polgári szobák nippjei, csipkéi és gobelinjei között, mint az expresszionizmus.” Bizonyos értelemben létösszegzésnek és saját múltja örök lezárásának is hathat a gondolat, végeredményben a visszafordíthatatlan továbblépés jövői aktusát tartalmazza.

A kubistákról már pozitívabb képet fest: „a modern kor első művészeti iránya, amely felismerte a lényeg és a forma egyvalóságát.” Ám a lezárás az ő esetükben sem jut el a megnyugtató vég- vagy inkább kezdőpontra: „A egész mozgalom megállt a konstatálásnál, s mire kinyilatkoztathatta volna önmagát, az új törvényeket, elfáradt a színtelenségben és mozdulatlanságban.” Az irányzat passzívvá vált, lezárttá – azaz múlttá lett. A dadaistákat – még kedvezőbb módon – megalapozóként szemléli, ám róluk is múlt időben beszél: „Amit a dadaizmusból igenlünk, az a rombolás fanatizmusa. [...] Ami elődjeiknél romantikus célkitűzés volt, az náluk magától értetődő következmény lett, és tiszta föld maradt mögöttük, reális munkájuk alá az új építőknek.” Előkészítették tehát a terepet, elhordva a múlt romjait, ám munkájuk közben ők is ösökké („meghalt királlyá”) váltak, amíg a jelen (mi több a jövő) alkotói sok-sok vajúdás után rátaláltak eredeti – teremtő – céljukra, s birtokba vették a művészetet: „Azt hittük, a mi generációnk elveszti magát a reménytelen szélmalomharcban, és íme, látjuk kezünk mozdulatában a teremtés első ritmusát.”

A következő néhány mondat küszöbként hat, mivel összegzésében végleg berekeszti,

²¹³ Kassák értékelései és besorolásai természetesen igencsak önkényesek, egyáltalán nem tudományos megalapozottságúak, inkább tűnnek az öngazoló retorika alátámasztásra szolgáló eszközeinek. Lásd például *A korszerű művészet él* című szöveg „sajátos” rendszerét az egyes irányzatok csoportosításában. Kassák – Pán, *Izmusok*, 17-18.

²¹⁴ Kassák, *Előszó az Új művészek könyvéhez* = Uő., *Versek, tanulmányok*, 845-857.

²¹⁵ Uő., 848.

továbbá elutasítja a múlt eredményeit, s egyben ajtót nyit a jövő törekvéseinek: „Nem tudunk többé elhelyezkedni az adott keretek között sem a társadalomban, sem a művészetben. És nem akarunk a régiből újat komponálni. És egyáltalában nem akarunk komponálni. A mi korunk a konstruktivitás kora.” Módszert kínál, és nevet ad tehát, tudatos alkotóként határozva meg saját időszakának művészeit (ezúttal is a kórus tagjait), akiknek a régihez (textuálisan) csak annyiban van közük, hogy megtagadják azt. A „komponálás” valamiféle ósdi, elavult szerkesztési elvnek tűnik (talán azért, mert csupán a régi elemekből alakít újszerű produktumokat), amelyet új, dinamikus módszernek kell felváltania: „Változtatni kell! Teremteni kell, mert ez a mozgás.”²¹⁶

3. A jelek „túlfuttatása” és a metonímia

A teremtés aktív volta, az alkotás módozatainak állandó és folyamatos megújulása már egy másik, a deszemiotizációval ellentétes eljárásra hívja fel a figyelmet. A *Képarchitektúra-kiáltvány*, a teljes önazonosság, elvárt egyértelműség kifejtése, retorikus kifejezése mellett egy eltérő útra is rálépteti a szöveg befogadóját (ezért érdemes ismételtelen elővenni, egy kiegészítő elemzés erejéig, hiszen nem árt a kétféle módszer eltéréseit-egyezéseit árnyaltabban – és erőteljesebben kidomborítva – megfogalmazni).

Ez az irány ugyanúgy leírható a jelölés aktusával, ám némileg ellentmond a tautológia jelöltet és jelölőt (s a folyamat többi résztvevőjét) egy az egyben azonosító alakzatának. De hogyan lehet felfejteni és megoldani a manifesztum szövegébe kódolt (valójában látszólagos) ellentmondásokat? A „Ma már tisztán látjuk: a művészet – Művészet, és nem több s nem kevesebb ennél” kijelentés mellett, azt kiteljesítve, egy másik fontos rendezőelv is mozgásban tartja a kassáki manifesztumot. Ez pedig a jelek „túlfuttatásának” eszköze, amelynek alapját immáron nem a tautológia, hanem a metonímia jelenti, biztosítva a kassáki szöveg dinamizmusát. A kiáltványt lezáró, ponttal véglegesített formula: „a teremtés minden” metaforikus állítása a „konstruktív szemlélet” egyik alaptétele. A „minden”-hez való megérkezés viszont lépések (jelölések) hosszú során át történik, a tautológia meghaladásával, s ezeken keresztül jut el univerzális vég- vagy tetőpontjára a szöveg. Ennek utolsó egysége, oldalnyi hosszúságú sorozata a képarchitektúráról tett megállapítások halmozása – megszemélyesítések formájában, amelyek a társadalmi lét, tudományosság, akadémiasság stb. több területét lefedik.

A megszemélyesítések nagy része igei karakterű, szervező alakzatuk a párhuzam és a gondolatritmus. A prózai textus szabadverssé változik általuk. A művészi és szociális szándék

²¹⁶ A külön nem jelölt idézetek az *Előszó az Új művészek könyvéhez* című kiáltványból származnak = Kassák, *Versek, tanulmányok*, 849-852.

folyamatos nyomatékosítása mellett a korszerű alkotás – más manifesztumokban szintén hangsúlyos – történelmi szerepe is kiemelésre kerül a metaforizációban: „A képarchitektúra kiszabadult a »művészet« karjaiból, és átlépett a Dadán.” A kijelentés már ismerős lehet az *Előszó az Új művészek könyvéhez* című munkából. Az igei megszemélyesítések többségben vannak, ám megjelennek ezekkel együtt más fontos névszói változatok is. Ennek markáns, ál módon paradox, nézőpontváltást jelző példája: „A képarchitektúra ellensége minden művészetnek, mert csak öbelőle indulhat ki a művészet.” Található a szövegben még néhány egyszerű(nek mondható) metafora is, például az előbbinek biblikus, vallásos intertextusba való áthelyezése: „A képarchitektúra az alfa.” Illetve a deszemiotizáció elvének legfontosabb, többször emlegetett konstruktivista-matematikai összegzése: „A képarchitektúra: $2 \times 2 = 4$.” A költői képek mozaikja tetszés szerint alakítható, bármelyik megjegyzés fontos, így akármelyik kiemelhető példa gyanánt.

Árulkodó viszont két alapvetés: egy állítás – és annak az ellentétje. „A képarchitektúra nem akar semmit.” – „A képarchitektúra mindent akar.” Bizonyos szempontból ez az ellentmondás jelenti a műalkotás lényegét, jelenlétének esszenciáját. Mert egyformán tartalmazza a mindent és a semmit, összességében magát a teljességet hordozza, amelynek kifejezői az egyes képek és meghatározások. Ezek a mozaikdarabkák az egész alkotói, s már önmagukban is teljes értékű – jelenvalójukban egész – létezők. Ezt igazolja, erre helyezi fel a koronát a bizonyos utolsó mondatával, amely már önmagában is tartalmaz minden eddigit, s megalkotja a jelölés túlfuttatásának logikai sorozatát, képletét: „Mert a képarchitektúra művészet, a művészet pedig teremtés, és a teremtés minden.” A korábbi állítások igazolása és summázata egyetlen mondatban. A képarchitektúra így nem a művészet egy produktuma, megjelenési formája, hanem maga a művészet; és több annál, mint művészi produktumok egyszerű létrehozatala: hiszen „teremtés”, amely pedig a „minden”. A világmindenség ez, amelynek összes része, részlete, valóságeleme önmagában is teljesség: Kassák Lajos művészeti, társadalmi, s egyáltalán, a létről alkotott szemléletének metonimikus kinyilatkoztatása.

Az alkotás és művészet így nem csupán önmagával azonos – tautologikus jelleggel –, de a mindenségnek teljes értékű kifejezése is egyben. A létező (bármelyik) nem egyszerűen „létezik”: él, van, működik, hanem önmaga az élet és a lét, hiszen az nincsen rajta kívül. A kassáki elv szerint a művésznak hitelesnek, igaznak, önazonosnak kell lennie, az önmagával egységben álló „konstruktív művészet” pedig az életet fejezi ki, a lét(ezés) teljességét, s nem annak sehova nem mutató hamis darabjait, adott esetben szembenálló, töredékes, igaztalan (s így az egész elvével szembekerülő) ellenfeleit. A művészet önazonosságának tautologikus kijelentése után így folytatja Kassák a gondolatmenetet: „És nem tendenciózus osztályok vagy pártok érdekei szerint, hanem maga a tiszta élettendencia. Az eddigi művészi alkotások közül

ezt az élettendenciát egyedül az architektúra demonstrálja.” Ez pedig a már idézett „önmagát demonstráló erő”, amely „egyszerűen van”.²¹⁷ Tehát önmagában és önmagától létezik.

4. Konstruktivizmus és „konstruktív szemlélet” (Fajó János)

A *Képarcitektúra-kiáltvány* tehát többféle olvasat lehetőségét magában hordozza, s ezek mintha dialektikus viszonyban állnának egymással.

Az első olvasat a tautologikus, amelynek egyértelmősége nem csupán a nyelvi jelölés egyszerűségét (s talán egyszerűségét), a szöveg teljes önazonosságát jelenti (amolyan visszájára fordított metaforaként), hanem meghatároz egy művészi és emberi, erkölcsi szempontú magatartásmódot is. Vagyis a műtől (tézisként) ugyanúgy megköveteli a biztos indentitást, a hitelességet és tartást, mint annak alkotójától – azaz (olvasatról lévén szó) befogadójától. A második olvasat a metonimikus: ennek egyik fő vonása a jelek „túlfuttatásában” nyilvánul meg (antitézisként), amellyel a végtelenbe futó dinamizmust kockáztatja: a szöveg rögzíthetlenné, értelmezhetlenné válik általa. (Legalábbis fennáll ennek a veszélye.) A textus pedig annyira változó, megújuló, megragadhatatlan, mint maga az ember, aki alkotja vagy befogadja, amely jellemző pedig az avantgárd művészet(ek), izmusok lényege.

A metonimikusság legalapvetőbb tényezője viszont, hogy a képarcitektúrára alkalmazott jelek (költői képek) végteleníthető sorozata mégis az egység, az egyetlen valóság irányába tart, s így nem fut ki a semmibe – a látszólag darabokra hulló, mozaikos szöveg általában egy magasabb szinten végül összeáll (szintézis). (A képzőművészeti konstruktivizmus is mindig a biztos viszonyítási pontokból indult ki, és produktumai biztonságot sugallanak; szerkesztettek, ellentétben például a dadával vagy a bizonytalanságot sugárzó, látszólagos kuszaságban széttartó dekonstruktivista alkotásokkal.) A megvalósult eredmény nyelviileg nem más, mint a kiteljesedett, sokszorosán részletezett, kifejtett, képekben, azonosításokban bővelkedő metonímia, amelynek egyes alkotói ugyanúgy kifejezik az egészet, mint az egész a részeket. S ezek mindegyike létező (részben és egészben egyaránt) valóság, valóságos létezés. Itt már nem csak az egy, ami azonos az eggyel (mint a tautológiánál), hanem minden részlet azonos önmagával, a többi részlettel és az összességgel egyaránt. Így válik a képarcitektúra eggyé – önmagán túl – az alkotójával, a befogadójával, a művészettel, illetve az étellel: a konstruktivizmus és a deszemiótizáció retorikája által iktatva ki a tautologikus és metonimikus olvasatokban rejlő kezdeti ellentmondást.

Ezek szerint a konstruktivizmus kassáki felfogásban már nem egyszerű „avantgárd” irányzat. Nem egy művészeti-társadalmi mozgalom, illetve megformálási mód, mint akár az

²¹⁷ A külön nem jelölt idézetek a *Képarcitektúra-kiáltvány*ból valók = Kassák, *Versek, tanulmányok*, 836-845.

expresszionizmus. Nem csupán stílus a stíluson belül. Nem valamiféle izmus – egy a sok közül. Azok leválthatók voltak, lecserélhetők (ahogyan azt a szerző számtalan alkalommal szemléltette is manifesztumaiban, esszéiben, tanulmányaiban vagy akár *Az izmusok történetében*). Bizonyára nem tévedésből alkalmazta maga Kassák is a „konstruktív szemlélet” gyűjtőfogalmát, amely a képzőművészeti konstruktivizmusnál mindenképpen tágabb értelmezési lehetőségeknek enged teret nyitni.

Talán nem véletlen, hogy a jövő (azaz jelen) experimentális művészei éppen ezt a kassáki alapvetést tették alkotói ars poeticájuk legfontosabb kiindulópontjává, s vált végül maga is az „utódok” önmeghatározásának retorikai szemléltető eszközévé. Így emlékezik meg elődjéről, s annak alkotói módszeréről tanítványa, Fajó János (aki egészen 2018-ig kapocs volt a kassáki múlt s a jelen között): „Kassák előbb érzékelt, majd végiggondolva egy dolog lehetséges változatait, abból teóriát, új szemléletet alkotott, ami később verssé, képpé, szoborrá tárgyiasult.”²¹⁸ Bármilyen alkotás létrejöhett tehát ezzel a „konstruktív” új „szemlélet”-tel. A festőművész (aki visszatekintő munkájában egyértelműen saját „képében” – Fajó Jánosként – nyilvánul meg) megerősíti, hogy a verbális és vizuális produktumok egy és ugyanazon kategóriába tartoznak, nem lehet azokat egymástól „légmentesen” elzárva értékelni. A tanítvány eme kijelentésével a mester elveit igazolja s „görgeti tovább” – illetve teszi saját alkotói hitvallásának legfőbb mozgatórugójává.

Kassákhöz hasonlóan ő is életszemléletté formálja (és általánosítja) az eljárást: „Ez az, amelynek *a szerkezet, a konstrukció a lényege* – az építés törvényei –, *az új szellemi megközelítés, az új magatartás*; a leglényegesebb elemei az új embernek.”²¹⁹ És ez nem egyszerű recepciótörténet, a kassáki életmű kívülálló méltatása. A fajói retorika egyértelműen átveszi az avantgárd „génusz” gondolatait, „megszólalója” vizuális és verbális munkáiban egyaránt eggyé válik annak alapelveivel. Nem csupán párbeszédet folytat József Attila-i „ösevel” (mármint *A Dunánál* című vers értelmében), hanem belép annak diskurzusába. Szövegei nem intertextuális viszonyban vannak Kassák szövegeivel, hanem – szándéka szerint – ugyanannak a valóságnak ugyanazon kinyilatkoztatásai. Bizonyára az sem lehet véletlen, hogy könyvének *az én mesterem kassák műhelyében* címet adta. S itt nem csupán a tartalomról van szó, tehát arról, hogy mesterként tekint Kassákra, ennyi évtized után, a harmadik évezredben (a kötet 2003-ban jelent meg). Így kiált fel, mint lelkes szónok (felidézve kicsit a régi itáliai maestrók bottegáját, az igazi iskolát, ahol tanár és diák együtt alkotott, lakott és élt): „Istenem, milyen *tudásra éhes, szomjas, kíváncsi* kismarha voltam! De mindig megéreztem, hogy kitől tanulhatok. Akkor ebben az országban – Kassákon kívül – nem volt ember, aki

²¹⁸ Fajó János, *az én mesterem kassák műhelyében*, Vince Kiadó, Budapest, 2003, 32.

²¹⁹ *Uo.*, 32. (Kiemelések – Fajó.)

kérdéseimre igaz válaszokat adhatott volna. (Nyugatra nem engedtek ki, hiába jártam a marxizmus-leninizmus esti egyetemének esztétika szakára a főiskola után, ott csak közhelyeket tanítottak.) Mocorgott bennem a kíváncsiság; tanult festő voltam – tudtam a szakmát –, de bizonytalan voltam szemléleti kérdésekben, amiben tudatosan félreneveltek. Ezt a ficamot *csak Ő tudta helyre tenni.*²²⁰ Később pedig: „*Belülről láttam, ahogyan élt, ahogyan harcolt, vitázott-küszködött abban a lezárt-elszigetelt, reménytelen világban.*”²²¹

A Fajó-könyv előlapja a cím és a borító vizuális megjelenítésére is felhívja a figyelmet, amely a költő és grafikus szabadverseinek formájára emlékeztet: a kisbetűs mondatkezdettől, illetve tulajdonnévtől („kassák” és a szerző: „fajó jános”) a központosítás elhagyásán keresztül a tipográfiai szerkesztésig (fehér-fekete, váltakozó méretű, ám azonos típusú betűk pirossal kiegészülő háttérrel, tehát alapvető konstruktivista színekkel, valamint a megszokott síkidomokkal²²²) bezárólag. A fajói szerkesztés szigorja talán nem, viszont a posztmodern korának szövegeket „szételemező” beállítódása megengedhet egy humoros megjegyzést: a tulajdonnév kisbetűs írása mintha némileg visszavonná, illetőleg elbizonytalanítaná a csupa nagybetűs „én KASSÁK LAJOS vagyok” identifikációs tett performatív érvényességét... (Jóllehet a visszavonást már Kassák megtette eme híres kijelentését beharangozó „de nem jelent semmit” mondatával.) Olyan ez a kisbetűs „kassák” írásmód, mintha átmenetet (fennköltén szólva: arany közepet) képezne *A ló meghal...* kiindulási pontként fixálódó, klasszikus becenévként működő, nagy kezdőbetűs „Kasikám”-ja s az előbb idézett, végső identitást megformálni akaró, egészében nagybetűs névadás között. Viszont az is kétségtelen, hogy a kassáki (dadaista elemeket nyomokban tartalmazó) „avantgárd” viszonyrendszerében és eszközkészletében valóban helytálló a kisbetűs formák használata (az „én” például Kassáknál is ilyen maradt). A kassáki eljárások tehát tökéletes módon végigkövethetők Fajó munkásságában, életművében, annak szerves egységeként.

Ám ez még csupán a művészeti, konstruktivista (és bizonyos pontjain morális) megközelítés, verbálisan a tautológia útja. Viszont az általánosabb, bölcséleti, elmélkedő – „emberi” – attitűd sem hiányozhat a tanítvány sorai közül: „Született provokáló volt. *Örök érdeklődés, kíváncsiság gyötörte.* Ki milyen ember, ki miről, hogyan vélekedik. Kérdéseket tett fel, és aztán írói patikamérlegén lemérte a delikvenst. *Az emberről akart tudni.*” Mégpedig mindent: az emberről, aki lehet ellenfél is, ha egészében önazonos – tehát igaz, s így

²²⁰ *Uo.*, 20.

²²¹ *Uo.*, 22.

²²² „A kör, a négyzet és a léniák használatára döntő módon az orosz képzőművészet inspirálta; a visszafogott – feketére és pirosra redukált – színhasználattal és a rajz helyét elfoglaló fényképpel pedig Rodcsenko és Liszickij, továbbá az ő hatásukra szemléletet és stílust váltó (s ezért *Iwanként* is jegyzett) Jan Tschichold, az úgynevezett elementáris tipográfia megteremtője. S bár Kassák old a fent említettek szigorú követelményrendszerén – más színeket is használ, például a *Korunk* címlapjain, a groteszk betűről pedig visszatér az antikvához – a szemlélettől nem tágit.” Lásd, Vadas, *A magyar konstruktivizmus*, 91-92. (Kiemelések – Vadas.)

„egyértelmű” –, illetve ennek ellentétéről, aki viszont mindenképpen ellenség – mert hamis: „Az ellenséget megvetette, az ellenfelet tisztelte. Aki levizsgázott – legtöbbször az első látogatáskor eldőlt –, az többé nem jöhetett hozzá. Ellenség, aljas ember, kétszínű be nem tehetta a lábát többé hozzájuk. Az ellenség gyáva szolga, alattomos, nem vállal morális kötelezettséget (mert a pozíció nyújtotta előnyökhöz ragaszkodik), felfelé alázatos és hízelgő, lefelé taposó. »Hűtlen önmagához!« – tanította.”

Látható, hogy Fajó János nem „vizsgázott le” a „mesterkurzuson”. Szövegi stílusával is ezt érzékelteti. A könyv Kassákról szól, az ő életútjáról és szellemi minőségéről, de a harmadik személyről adott leírások a szabad függőbeszéd eszközével váltanak elbeszélőt: a megállapításokhoz már nincs is narrátor vagy „gondolati főhős” kapcsolva, önmagukban, kijelentés-alakjukban állnak, függetlenül bármely megszólalótól. Így pedig tartozhatnak mind Kassákhoz, mind pedig Fajóhoz: „Ellenséggel ellenségesen, barátal barátian bánt. Az ellenfelet tisztelte. Az ellenfél nemes, egyenes, bátor és nyílt, erkölcsös, akinek tartása, véleménye van, az tiszteletre méltó! Mint például Marinetti!”²²³ Különös, hogy itt éppen arról az olasz „impresszionistáról” (akadémikusról!) van szó, akinek Kassákkal lezajlott vitája legendássá vált.

A „konstruktív szemlélet” kiteljesedése metonimikus módon éppen egy „ártatlan” piktúrában, mégpedig a művész lakásának leírásában válik uralkodóvá, ugyanis felidézi a képarchitektúrák dimenzióit: „Az egész lakás körbejárható, minden ízléses-puritán, egyszerű volt. Azt az életformát szolgálta, amit kialakított magának.”²²⁴ Az, hogy Fajó János ilyen mélységben átvette mestere retorikáját²²⁵, mindenképpen figyelemreméltó. Amíg Vadas József ironikusnak ható megjegyzése alapján a többi (neo)konstruktivista utód nem igazán értette meg – és egyszerűen valamiféle személyiségjeggyé csökkentette – a komplex kassáki alkotó szféra lényegét: „Nem csak Kassák és az akkori – nem is annyira a műveire, mint inkább rendíthetetlen jellemére hivatkozó – neoavantgárd alkotók fejében születtek minden természeti látványtól mentes, önmagukba záródó formák; mások is dolgoztak hasonló szellemben.”²²⁶

Ennek ellenére az elv – művészeti megoldásokon is túllépő – „továbbélése” máig működőképesnek hat bizonyos követők tevékenységében.

5. A „műhelyesek” elméletei (Kassák, Eco, Malevics, Hlebnyikov)

Kassák konstruktivista művészetet meghaladó „konstruktív szemléletét” (illetve annak

²²³ Az előbbi idézetek helye: Fajó, *az én mesterem...*, 26-27. (Kiemelések – Fajó.)

²²⁴ *Uo.*, 12.

²²⁵ S nem csupán az általa elmondottakban, de (nem nyelvi, hanem vizuális értelemben) festészetében, s még tágas lakásműtermének konstruktivista puritánságú kialakításában is.

²²⁶ Vadas, *A magyar konstruktívizmus*, 132.

kiáltványyszerű szövegi megoldásait) vitték és viszik tovább máig a párizsi, később budapesti Magyar Műhely szerkesztői, alkotói – s még huszonegyedik századi értékelőjük is.

Így fejezi be részletes tanulmányát a folyóirat „történetét” megíró G. Komoróczy Emőke: „Ezért élő és hatékony ma is az az üzenet, amely Kassák óta minden avantgárd nemzedék alkotásaiból sugárzik felénk: »Éljünk a mi időnkben!« – Azaz a művész *saját* korának problémáit *korszerű*, a *saját* korához szóló eszközökkel fejezze ki. Az avantgárd művészet feltételezi mind az alkotó, mind a befogadó szellemi autonómiáját, az új s újabb jelenségek iránti fogékonyságát. Ebből fakad protest-jellege: szembefordul az elavulttal, a megszokottal, a konvencionálissal, »kísérletezik« – vagyis önnön lelki / gondolati tartalmainak megfelelő adekvát formarendszert teremt. Ezért állít/hat/juk: az avantgárd: *magatartás- és életforma.*”²²⁷ A megfogalmazásból sugárzik a kassáki retorika (annak konkrét szavaival, szófordulataival egyetemben): az irodalomtörténész itt maga is (a tudósi távolságtartást figyelmen kívül hagyó) költőként nyilvánul meg. Nem csupán ír a művészeiről, elemezve annak alkotásait, de „megszólalója” érzékelhetően vallja is ezen életszemléletet, s tanulmányaiban és tanításaiban annak elkötelezett és patetikus terjesztője²²⁸. Erről tanúskodik többek között az „állít/hat/juk” ige felszólító módú alakja és a többes szám első személyű (kórusos) személyrag alkalmazása, amely a kiáltványok performatív stílusát hivatott életre kelteni.²²⁹

De hogyan öröklődött ez az „alapvetés” a Kassákot követő nemzedékekben? A Magyar Műhely szerzőgárdája a hatvanas években egyértelműen szellemi előzményeként tekintett az idős alkotóra. Erről tanúskodik a még csupán néhány esztendő lap 1965-ös 13. száma, amely „Kassák Lajos életművének /újra/értékelésére tesz kísérletet”. Még élt a nagy előd, amikor „Az 1963-as párizsi Kassák-kiállításon tudatosult a szerkesztőkben, hogy a Mestert, aki – bár

²²⁷ G. Komoróczy Emőke, *Avantgárd kontinuitás a XX. században*, Hét Krajcár Kiadó, Budapest, 2016, 150. (Kiemelések – G. Komoróczy.)

²²⁸ A magyar irodalomtörténész ódai dimenziókat idéző lelkesedése furcsának hathat, ám az avantgárdal kapcsolatos kijelentéseket szemlélve nem ő az egyetlen, aki a jövőbe (prófétai módon) tekintve optimistán foglal állást. A „konstruktív mezőny” (ha nem is közvetlenül kassáki nézőpontú, de mindenképpen) nemzetközi kiterjedésű. A Bauhaus századik évfordulójának alkalmából 2019-ben ismételt kiadott Frank Whitford-kötet 18. (összegző) fejezetét (*Futures*) Michael White írta. A Yorki Egyetem művészettörténész professzorának záró mondata szerint az úgynevezett harmadik ipari forradalommal számot vetve talán elérkezett végre az ideje annak, hogy a Bauhaus programjának bizonyos részletei megvalósuljanak. Azon elvekről van itt szó, amelyek még a második ipari forradalom „kohójában kovácsolódtak”, és céljuk az együttműködés, a kollektív szemlélet és a hierarchiák megszüntetése volt. Szó szerint: „As we face the so-called third industrial revolution, perhaps the moment for those elements of the Bauhaus programme forged in the heat of the second, aimed at cooperation, collectivity and the elimination of hierarchies, has finally come.” Michael White, *Futures* = Whitford, *Bauhaus*, 201.

²²⁹ *Újra és újra Kassák...* című tanulmányában például így fogalmaz: „Képzőművészei a »szellemi építkezés« alapformáinak tekintették-tekintik: a vonalak és ábrák harmóniájában a belső Rend és tisztaság eszméje fejeződik ki”. Vagy: „A »megélt élet«, az élettapasztalatok bősége csak azok előtt tárul(hat) fel a maga teljességében, akiknek – legalább részben – hasonló tapasztalataik vannak a világról, s a »nyitott mű« kódrendszerét saját magukra is tudják vonatkoztatni. Akitől távol áll Kassák világképe – az természetesen elutasítja egész életművét, »bizarr furcsaságnak« tartván formarendszerét is.” Lásd, G. Komoróczy, *Újra és újra Kassák...* = Artér, 2007/tél, 70-71.

meggyőződéses szocialista volt, de (Papp Tibor kifejezésével élve) »nem volt befíokolható« a kommunista mozgalomba – ideológiai okokból és mindig újat kereső, nyugtalan szelleme miatt szorították a hazai irodalmi élet periferiájára. A hatalmi kényszernek soha be nem hódoló Kassák *magatartása* imponált nekik, s az idős Mester is arra biztatta őket: bátran lépjenek tovább a megkezdett úton²³⁰. A követők szemében Kassák elveihez hű, azokhoz kitartóan ragaszkodó, szigorú ember volt – s így tökéletesen önazonos. Számos történet („legenda”) szól arról, hogyan utasította vissza Kun Bélát, Rákosit stb. A párizsi lap alkotói pedig elfogadták a kassáki alapelveket, s „elindultak” azon a bizonyos „Mester” által kijelölt „avantgárd úton” – a stafétát még a nagy példa adhatta át nekik, személyesen: „A Kassák-szám mintegy határkőnek számított a lap életében. Új irányvonalat jelölt ki a M. M. szerkesztői számára: tudatosult bennük, hogy Kassák szellemi örökségét, nonkonform magatartását kell elsősorban felvállalniuk, továbbvinniük; s az ő örök-újító dinamizmusát mint utolérhetetlen példát kell szemmel tartaniuk. Azaz lépést kell tartaniuk saját koruk kihívásaival, művészi törekvéseivel, mint hajdan a Mester hirdette...”²³¹ S mi lehetne más a nonkonformizmus e megvallása, nyílt vállalása, mint „kiáltás”, egy új nemzedék kassáki alapokról kiinduló, ám azt meghaladó, meghaladni kívánó performatív önmeghatározása.

Ezen alkotók közös retorikája szerint nem a módszer, az eljárás azonos, hanem a megújulás elengedhetetlen, megdönthetetlen követelménye: „a hazai experimentális művészek (akik az igazságot feltáró mondandójukhoz adekvát formarendszert teremtettek) már a hatvanas-hetvenes években olyan intenzív – a nyolcvanas évek (új)avantgárd hullámát előkészítő – munkát végeztek, amely meggyőzően bizonyítja a kontinuitást nemcsak az 1945 utáni (mindössze három évig tartó) másodvirágkorral, hanem a történeti avantgárddal is. Természetesen a formákat illetően újszerű változatosságot találunk náluk, hiszen az avantgárd szellemiség lényege a mindig újat teremtés.”²³² Ebben az esetben is úgy „szólal meg” a G. Komoróczy-féle szöveg (főleg az utolsó mondat második egysége), mintha egy Kassák-manifesztum „továbbírása” lenne. A követelményeknek megfelelően a szerkesztők (miután némileg már otthonosabban mozogtak az idegen környezetben) a 60-as évek végén megújították poétikai eszköztárukat, erőteljes „paradigmaváltásokat” hozva költői, alkotói módszertanukba (igaz, hogyha a megújulás önmaga a paradigma, akkor természetesen csak végrehajtották uralkodó alapelvük legfőbb imperatívuszát): „A M. M. köre tehát már a 60-as évek végén kezdi kialakítani a maga új poétikáját, sokat merítve a strukturalizmusból, valamint

²³⁰ G. Komoróczy, *Avantgárd kontinuitás...*, 23. (Kiemelések – G. Komoróczy.)

²³¹ G. Komoróczy, *Avantgárd kontinuitás...*, 27. (A folyóirat kezdőbetűire rövidített írásmódja G. Komoróczytól származik.)

²³² G. Komoróczy, *Kassák aktualitása*, 178. E 2010-es kiadványban az irodalomtörténész még zárójelesen közli az „új” szócskát (természetesen az avantgárd kifejezés előtt), ám 2016-os tanulmányának végén már elhagyja azt. Ez is az avantgárd folyamatjellegének elfogadását és annak sajátos „törvényé emelését” tükrözi.

az új regény elméletéből, a francia *Change-* és *Tel Quel*-csoport szövegépítési módszeréből.”

S aki még óriási hatással volt a lap irányformálóra: Umberto Eco és az *Opera aperta* ('nyitott mű'). Egy 1972-es összejevetel kapcsán veti fel G. Komoróczy: „E találkozón olvassa fel Bujdosó Alpár a Megyik Jánossal közösen készített teoretikus munkáját, *A semmi konstrukcióját*, amelyben a szerzőpáros – a strukturalizmus eredményei és U. Eco »nyitott műk« (1962-beli) koncepciójának szintetizálásával – kidolgozza a konceptuális művészet elméleti alapjait.” Vagy később (1976-ban): „Beke László előadásában továbbgondolja U. Eco *nyitott mű-elméletét*, s további észrevételekkel egészíti ki *A semmi konstrukcióját*.”²³³ Ez pedig a „jel” típusú avantgárd irányába történő elmozdulásnak tűnik: „A hetvenes-nyolcvanas években debütáló nemzedék már a »jel«-be kódolt üzenettel – és nem nyílt konfrontációval – fejezte ki szembeszegülését a személyiséget uniformizálni kívánó külső (társadalmi, politikai, ízlésbeli) diktátumokkal szemben.”²³⁴ A kategorizálás létjogosultságával továbbra is lehetne vitatkozni, ám az biztosnak látszik, hogy a megújulást és a besorolhatatlanságot legfőbb elveként zászlójára tűző utód is magáénak tudta Kassák „konstruktív szemléletét” – legalábbis G. Komoróczy értelmezésében. S mint ilyen, visszautasított minden uniformizációt, tehát egyformaságot, rögzítettséget. Önazonosságát, különbözőségét éppen léte „megfoghatatlanságában” látta s látja máig biztosítottnak. Mintha továbbgondolná (továbbfuttatná) a deszemiotizáció – biztos az, ami biztos – alapvetését, s egy újabb paradox azonosságban (jelölésben) állapítaná meg önnön létezését – vagyis biztos az, ami bizonytalan. (Lépés a posztmodern felé?) Természetesnek tűnik, hogy a magyar avantgárd hatvanas évektől mostanáig működő nemzedéke már jóval „nyitottabb” a jelek végső „túlfuttatásának” dimenzióira, míg Kassák kijelölt még biztos(nak tűnő) viszonyítási pontokat dinamikus karakterű művészetében. Ő konstruktivista volt – szemben például a dekonstrukció képviselőjével, Jacques Derridával, aki egyértelműen hatott a Magyar Műhely alkotóira²³⁵.

Eco avantgárd szövegeket, műalkotásokat (is) vizsgáló *Nyitott műve* természetesen új távlatokat tárt ki az irodalom- és művészetértelmezésben, s talán nem véletlen a kortárs magyar avantgárd szerzők szimpátiája. Kötete egyik hosszú lábjegyzetében a következőképpen fogalmazza meg az irányzat jelentőségét és dinamizmusban testet öltő lényegét: „A mai kultúra viszont az »avantgárdok kultúrája«. Mivel magyarázható ez a helyzet? A megtagadott

²³³ A Magyar Műhely szemléletének formálódásáról részletesen lásd G. Komoróczy tanulmányának (*A párizsi Magyar Műhely története, szerepe a magyar experimentális művészet kibontakozásában [1962-1996]*) harmadik fejezetét (*Strukturalista hatások – az experimentális költészet elméleti megalapozása a 70-es években*) = G. Komoróczy, *Avantgárd kontinuitás...*, 34-66. (Kiemelések – G. Komoróczy.)

²³⁴ G. Komoróczy, *Kassák aktualitása*, 181.

²³⁵ „Papp Tibor emlékezete szerint az 1960-ban induló párizsi folyóirat, a *Tel Quel* volt a francia kísérleti költészet központi orgánuma (Jacques Derrida, Roland Barthes, Denis Roche, Philippe Sollers voltak az oszlopai). Derrida *Grammatológiája* »az irodalomról való gondolkodás alapkönyve« lett számukra – bár nem mindenben értettek egyet vele.” G. Komoróczy, *Avantgárd kontinuitás...*, 36.

hagyomány és az új rendet megalapozó avantgárd megkülönböztetése érvényét veszítette; valójában minden avantgárd egy másik avantgárdot tagad, s kettejük egyidejűsége eleve lehetetlenné teszi, hogy az egyiket hagyománynak tekintsük a másikhoz képest, amely tagadja.”²³⁶ Az olasz szerző szerint a műalkotás (szöveg) kétféle módon lehet nyitott. Az első az összes műre vonatkozik, mert minden művészi megnyilvánulás magában hordozza a nyitottság és szabad értelmezhetőség lehetőségeit – bizonyos határokon belül: „Ha össze kellene foglalnunk e vizsgálódások tárgyát, egy immár számos jelenkori esztétikában meghonosodott fogalomra utalhatunk: a műalkotás alapvetően többértelmű üzenet, egyetlen jelölőben együtt élő jelentések sokasága.” A szerteágazó értelmezési lehetőségek második köre viszont szándékos, az alkotó kifejezetten törekszik a nyitottságra, kivételes játékokra és bevonódásra szólítva fel ezzel befogadóját: „...a többértelműség a kortárs poétikákban a mű egyik nem titkolt céljaként, sőt a többi rovására megvalósítandó értéként is megjelenik, mégpedig olyan formákban, amelyek jellemzésére az információelmélet által kidolgozott eszközök látszottak alkalmasnak.”²³⁷

A Magyar Műhely szerkesztőinek továbbgondolása érthető, az ő kapcsolatuk Ecoval és a strukturalizmussal egyértelmű. Értekezéseikben folyton előhózzák és középpontba helyezik a „nyitott mű” kérdését – s kiváltképp a benne rejlő felhasználható, munkáikba bevonható értékeket –, folyamatosan tágítva, fejlesztve műalkotási lehetőségeik körét (audio, vizuális, audiovizuális művészetek, modern technikai eszközök bevonása stb.), ahogyan azt már a „történeti avantgárdok” is tették a maguk idején és akkori körülményeik között. Nem csupán elméleti szakemberek tehát ezen utódok, hanem „praktizáló” művészek. Amilyen Kassák is volt – a maga idejében –, s akinek művei pedig biztosan nyitottak, ám kérdés, hogy melyik értelemben? Az elsőben mindenképpen, ám ebből a szemszögből minden alkotás az. A második – szándékos többértelműség – viszont felvet néhány problémát. Kétségtelen, hogy a jelölők „túlfuttatása” nem (lehet) véletlen a szerzőnél, s így valóban elindítja alkotásait a szándékoltan „nyitott mű” irányába, ám a dezemiotizáció parancsával erőteljesen le is zárja a végtelen lehetőségek körét retorikájában. A megfoghatatlanság dekonstruktív természete nem válhat a konstruktivista önazonosságra törekvő művész sajátosságává.

Márpedig Eco így folytatja eszmefuttatását a „második nyitottsággal” kapcsolatban: „E kívánatos érték létrehozása érdekében a kortárs művészek sokszor a formátlanság, a rendezetlenség, az esetlegesség és az előre meg nem határozott végkifejlet eszményét követik.”²³⁸ Eme kötelező „nyitott négyesség” biztosan nem jellemző Kassák Lajos

²³⁶ Eco, *Nyitott mű*, 314. (A kiemelések az idézetekben mind Ecótól származnak.)

²³⁷ *Uo.*, 54.

²³⁸ *Uo.*

művészetére. A dadaista jellegű abszolút formátlanság ugyan megtermékenyítette alkotói módszerét, ám a konstruktív rendezőelv felülírta rendszerében a dadát, ahogyan ezt kiáltványaiban is annyiszor megfogalmazta. Mindezek szerint szükség van a rombolásra, ám a régi világ romjait eltakarítva újat kell építeni. A képarchitektúrák tudatosan szerkesztett képi dimenziók, s éppen a rendre, rendezettségre való törekvés jellemzi megalkotásukat, nem a rendezetlenség. Nevezhető-e esetlegesen tehát egy olyan szerző életműve, aki minden megnyilvánulását szerkezetként kezelte: szigorú elvek mentén megfogalmazott rendszerként? A vonalzó és körző használata éppen az ellenkezőjéről győz(het)i meg képi (vagy akár szövegi) architektúrái szemlélőjét (olvasóját). Bár nem írt rímes verseket (leszámítva korai kísérleteit – szonettjeit), ám a szabadversben ugyanúgy felfedezhetők a szabályos szerkesztettség nyomai (ismétléses alakzatok, mondatpárhuzam, gondolatritmus, aranymetszés alkalmazása, számok szerepe stb.).

Az „előre meg nem határozott végkifejlet eszménye” pedig tarthatatlan egy olyan következetes és részletes érvelésrendszer kapcsán, amely ugyan dinamikusan kezeli a jelölőket, ám mindent elkövet annak érdekében, hogy elveit kifejtse, s azok helytállóságáról befogadóját (éppen hogy végérvényesen) meggyőzze. Szétfutó jelölőit valójában egy irányba tereli – a konstruktív élet parancsának végrehajtása felé. Igaz, az alkotó általi irányítottsággal Eco is tisztában van: „Egy mű *nyitottsága* és dinamikussága azt jelenti, hogy különböző integrációkra, produktív kiegészítésekre ad lehetőséget, eleve irányt szab a strukturális energiák játékanak, s ez a játék akkor is megvan a műben, ha nem befejezett, illetve ha sok és sokféle végalakot kaphat.” S egyértelmű, a kassáki szöveg irányt szab, mégpedig határozottan. Eco megerősítésében: „Ezt hangsúlyozni kell, mert mikor műről beszélünk, nyugati esztétikai tudatunk megkívánja, hogy személyes alkotásra gondoljunk, amely különböző befogadásokon át is megtartja organizmusjellegét, és bárhogyan értelmezzük vagy terjesszük is ki, megmutatja azt az egyéni ujjlenyomatot, amelynek jóvoltából fennáll, érvényben van és kommunikál.”²³⁹ Ami viszont biztosan kijelenthető, hogy Kassák manifesztumaiban már megjelenik egy bizonyos „nyitottság” a szándékos többértelműség irányába, amely pedig a későbbi avantgárd „követőknél” ölt majd konkrét testet.

A „nyitott mű” kérdésköre a strukturalizmussal rokonítható, bár Eco őszintén vall az irodalomtudományi iskola szerzőivel való érdekes, olykor bizonytalanságokat sugalló kapcsolatáról. Tulajdonképpen hosszú ideig tisztában sem volt azzal, hogy elveik mennyire hasonlóak. Erről ír bonyolult műfajú (vallomás, visszaemlékezés – memoár –, tanulmány) értekezésrészletében, amelyet különleges és tipikusan ecói stílusa miatt érdemes hosszabban idézni: „Emlékszem, Wahl egyszer azt mondta: különös, hogy bár az információelméletből és

²³⁹ *Uo.*, 102.

az amerikai szemantikából (Morris, Richards) indulok ki, mégis ugyanazok a problémák foglalkoztatnak, mint amelyek a francia nyelvészeket és strukturalistákat is érdeklik, és megkérdezte, ismerem-e Lévi-Strausst. Egy sort sem olvastam tőle, sőt Saussure-be is csak kíváncsiságból szagoltam bele (mi tagadás, a zenefonológiai problémákon rágódó Beriót jobban érdekelte – sőt alighanem tőle kaptam a *Cours*-nak azt a példányát is, mely máig ott van a könyvespolcomon, azóta sem adtam vissza). Amikor tehát Wahl ösztönzésére tanulmányozni kezdtem a »strukturalistákat« (Barthes-ot persze már ismertem, mint barátot és mint szerzőt egyaránt, a szemiológus és strukturalista Barthes azonban csak 1964-ben, a *Communications* 4. számában lép színre), s az eredmény három sokkoló élmény volt, mindegyik 1963 táján: Lévi-Strauss *Pensée sauvage*-a, Jakobson tanulmányai – a Minuit kiadásában – és az orosz formalisták (Todorov fordítása akkor még nem készült el, csak az Erlich-féle klasszikus kiadás létezett, amelyet épp fordítottam a Bompianinak).²⁴⁰ Eco egyébként struktúraként tekint a nyelvre, s ennek megfelelően vizsgálja az egyes szövegeket: „Műalkotáson pedig meghatározott strukturális jegyekkel rendelkező objektumot értünk, amely lehetővé teszi, ugyanakkor koordinálja is a változó értelmezéseket és az elmozduló nézőpontokat.”²⁴¹

Ám elvárható-e az 1920-as évek Kassákjától, hogy megfeleljen az 1960-as évek strukturalista-ecói elveinek: és ennek értelmében alkosson „nyitott műveket”? Természetesen nem. Viszont kétségtelen, hogy az Eco által is emlegetett (és valóban Kassák-kortárs) orosz formalistákhoz lehetett esetleg némi köze – hogyha másban nem is, hát szellemiségben. A magyar alkotó ezer szállal kapcsolódott ugyanis az orosz avantgárdhoz, amely pedig a formalista irodalomtudományi iskola alapjaként szolgált. „Az orosz formalizmus kulturális, irodalmi háttere egy olyan művészeti mozgalom, az orosz avantgárd, mely szétrombolta a XIX. század tematikus, látható valóságot követő ábrázolásuralmát, kétségbe vonta az utalás, a referencia lehetőségét, elutasította a látás magától értetődőségét, és meghaladta a kanonizált művészi technikákat, az évszázados kifejezési tradíciókat” – írja Bókay Antal irodalomtudományi bevezető munkájában²⁴². Majd egyértelmű kapcsolatot teremt a mozgalom és az iskola között: „Az orosz formalisták Majakovszkijhoz, Hlebnjikovhoz, Kandinszkijhez, Tatlinhoz vagy Malevicshez, a futurizmushoz, szuprematizmushoz, akmeizmushoz stb. kötődnek.” S éppen a korábban már idézett Malevics az, akinek szerepét kiemeli Bókay: „Az orosz avantgárd képzőművészetből megvilágító példaként idézhetnénk Kazimir Malevicset, aki alapítója és elnevezője volt a szuprematizmus irányzatának. A szuprematizmus a modern-formalista művészetfelfogás egyik legradikálisabb változata. Malevics azt vallotta, hogy egy

²⁴⁰ *Uo.*, 9.

²⁴¹ *Uo.*, 54.

²⁴² Bókay Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris, Budapest, 2006. Különösen *Az orosz formalizmus* című rész: 100-113. A formalizmust karakterét megfogalmazó idézetek ebből a tanulmányból valók.

tárgy visszatükrözése, bemutatása nem művészet. Az új művésznek a tárgy mögé kell hatolnia, és a tiszta (nonfiguratív) érzés tökéletes kifejezését a szín, a vonal, az absztrakt forma segítségével kell elérnie.”

Ez pedig a deszemiótizáció elvének újabb kifejtése, a „fehér alapon fehér négyzet” „igazságának” verbális kifejezése, amely még világosabbá válik egy másik nagy avantgárd művész kapcsán: „Ugyanezt a gondolatot találjuk majd Velimir Hlebnyikov költői kísérleteiben is, amikor megpróbálja felbontani a természete szerint valamire utaló szó uralmát, és próbát tesz a vonatkozáson túli nyelv, a hangok primer rendjére, matematikájára épülő ősrtelem megtalálására.” Hlebnyikov a költeményeibe (eleddig) külön nem létező, (kifejezett) jelentéssel nem bíró szavakat (hangsorokat) épített be, amelyek „éppúgy, mint a nonfiguratív festészet geometrikus formái, színei és vonalai, a dologi felszín mögött rejlő igazi lényeket tárják elénk.” Van tehát valamiféle metafizikus alap, amelynek kifejezésére törekszik az új avantgárd művész. Ennek megfelelően a jel ebben az esetben sem lehet a végtelenségig kifuttatva, mint Eco „nyitott művénel”, aki egyébként megemlíti a kulcsfontosságú és összekötő szerepű Roman Jakobson nevét. A tudós Jurij Tinyanovval közösen készített „tézissorozata” volt az, amely 1928-ban „elméletileg összefoglalta és egyben le is zárta az orosz formalizmust (egyben megtette a strukturalizmus első lépését)”²⁴³. Az orosz formalisták számára a „költői nyelv”: „nem csupán kiegészítés a mindennapi nyelvhez képest, hanem egy másfajta létezés jele”²⁴⁴. Ez pedig ama bizonyos „irodalmisság” („lityeraturnoszty”), amelyet az orosz irodalomtudományi iskola tagjai folyvást kerestek a szövegekben.

Érdekes lehet kassáki szempontból ez a forma alapú szemlélet. „A forma, a maga igazi általános lényegiségében (mint az irodalmisság meghatározója) – az orosz formalisták felfogásában – megragadhatatlan, csak az egyes formák elkülönítése, specifikálása lehetséges. *Az eredendő, a létet rendező alapforma voltaképpen kimondhatatlan, mítosz*, de mindenkor, minden igaz irodalomhasználat alkalmával titokban jelen lévő, mindig *megmutatózó elv*. Ezt az elvet nem lehet önmagában, közvetlenül elemezni, mert mintegy életünk élményeiben mutatkozik meg, más szóval: *nyomot hagy*.” A fogalom egyébként az orosz futurizmusban született meg: „Ez a mítosz a *zaum*, az »értelmen túli nyelv«. A gondolat az orosz futurista költőktől, Hlebnyikovtól és Krucsonijtól ered.” Később: „A *zaum* az a nyelv, amely tökéletesen elvesztette kapcsolatát a jelentéssel, a valamire való vonatkozással, tiszta formává vált; zenévé lett.”²⁴⁵

A deszemiótizációs elv egyértelmű kapcsolat a magyar konstruktivista és orosz

²⁴³ A fenti idézetek pontos lekövetése: Bókay, *Bevezetés...*, 100-101.

²⁴⁴ *Uo.*, 102.

²⁴⁵ *Uo.*, 104. (Kiemelések – Bókay.)

avantgárd-formalista fogalmazásmódok között, mindkettőnek jellemzője a jelentésség és konkrét elemezhetőség elvesztése (vagy legalábbis annak szándéka). A „zaum” (mint legfőbb cél) különleges kérdéseket vethet fel, ám kétségtelen, hogy Kassák alkotott a Hlebnjikovéihoz hasonlóan elvont-absztrakt kifejezéseket, mondattöredékeket, teljes mondatokat, amelyek valóban hangzásukban nyerik el értelmüket (lásd: szavalókórusok²⁴⁶) – s zenévé válnak. Egyébként pedig ő is vonzódott az ősi alapformákhoz, nem lehet meglepő annak a bizonyos ősi maszknak a publikálása. Viszont az is egyértelmű, hogy Kassákot – tapasztalhatóan – kevésbé érdekelte a színtiszta „irodalmisság”. A „zaum” persze valamiféle ősi nyom, alapelv, az eredeti közös emberi nevező, ám afféle mítosz gyanánt túlzottan sterilnek és elvontnak tűnik. Kassák életszerűsége mintha megragadhatóbb, kézzelfoghatóbb lenne, s kevésbé „irodalmisságra” törekvő: annál sokkal morálisabb töltetű, hiszen mégiscsak egy magatartásforma – legalábbis a „műhelyesek” szerint²⁴⁷. A formalisták irodalmissága ugyanis „önreflexív, saját elvein alapul, vagyis az irodalom nyelvi-tárgyi természetében rejlik”²⁴⁸ – és túlzottan is akként („önreflexív”-ként) hat a kassáki életelvhez képest. A kiindulópont persze ugyanaz: „A forma számukra nem burok, vagyis edény, amibe beleömlik a folyadék (a tartalom).”²⁴⁹ Mint ahogyan a kassáki szavak sem egyszerű „zsákhordók”.

Ráadásul az orosz és magyar irányzatok alapeszméje is teljesen azonos (akár szemléletről, tudományról vagy művészetéről legyen szó – túl a konkrét kapcsolatokon): az újítás, a korszerűség, a dinamizmus kifejezése mindenben. „Európa egyéb tájaihoz képest, a századelő orosz szellemi életében talán mindennél élesebb volt a régi és az új ellentéte, leginkább kényszerítő és testközeli volt a radikális váltás, a múlt megtagadása” – jelzi Bókay.²⁵⁰

6. „Korcs unokák a királynak márványszobrot emeltek...” (Papp Tibor)

A formalizmus, valamint a strukturalizmus iskolái, műhelyei, a kassáki expresszionista, aktivista, konstruktivista és orosz futurista, szuprematista avantgárd, valamint az ecói szemlélet („nyitott mű”) – s ezek működésének, fennállásának folyamata, rejtett vagy nyilvánvaló

²⁴⁶ Ma is vannak társulatok, amelyek plasztikus és expresszív előadásokban, erőteljes vokális effektusokkal (és azok kíséretében) viszik színre az avantgárd életérzést. Ilyen például Triceps Opál Színházának *KAS'AKU!* című „fónikus performansza” – amely az *Éposz Wagner maszkjában* háborús-dadaisztikus-futurisztikus részletének megelevenítése (szó szerint).

²⁴⁷ Amíg – némi ellentétként – Dudakov-Kashuro feltételezése alapján az élet és művészet ezen „újraegyesítése” („reintegration”) nem is kizárólag a társadalmi feltételektől függ, hanem ama törekvéstől, hogy visszaadja a művészetnek mítikus funkcióit, legyenek azok vallási, politikai vagy technológiai mítoszok.” Részletesen: „Generally admitting the main point, I would assume that this reintegration of art and life is dependent not exclusively upon the social conditions (especially in a Marxist manner), but on the intention of giving back to art its mythical functions, be it religious, political or technological myth.” Dudakov-Kashuro, *Revising the Aporias of the Avant-Garde*, 314.

²⁴⁸ Bókay, *Bevezetés...*, 102.

²⁴⁹ *Uo.*, 103.

²⁵⁰ *Uo.*, 100.

összefüggéseinek rendszere – mind konkrét és szellemi előképévé vált a Magyar Műhely alkotói szemléletmódjának. Megnyilvánulásaikkal, kutatásaikkal, elemzéseikkel és tanulmányaikkal egyaránt a listázott irányzatok közös mércéjét, a megújulásra való képességet kívánják szemléltetni és igazolni.

A kizárólagosan verbális jellegű irodalmat már a korai avantgárd képviselők megbolygatták vizuális (képi) vagy vokális (hang) hatásaikkal (és akár ezek összességével), s valamiféle összművészeti teret (és időt) próbáltak létrehozni tevékenységeikkel. G. Komoróczy Emőke tárgyalt kötetének külső borítójára példának okáért Papp Tibor térképverse került, amely Arany János *A walesi bárdok* című balladájának sajátos feldolgozása. A költemény verbális és eszmei alapját a romantikus szöveg részletei, s az azokra kínált reflexiók adják. Mindezt vizuális módon *New Montgomery (Újmontgomery) belvárosának* elképzelt térképére helyezi rá az alkotó, s egyben e helységnevek (angolul és magyarul) teszik ki az alkotás címét.

Van a képen minden, ami egy város szerkezetében kötelező elem (szövegben vagy megszokott képi szimbólumként): vasútállomás, könyvtár, templom, kemping, múzeum, bevásárlóközpont; ami viszont gyanús, de adott esetben teljesen megszokott lehet: „Régi várkastély”... És még „kilátó” is – ennek névadója – érdekes módon – „Arany János”. A városon átfutó patak a „Ballada” nevet viseli. Ezek az elnevezések már figyelmeztetnek a térkép intertextuális karakterére, s egyben fiktív, irodalmi, összművészeti – és nem valóságosan tájékoztató: térképi – voltára. A bárdok saját utakat, utcákat kaptak, az első két főszereplő kiemelten, szövegi attribútumaiknak megfelelően („Agg Bárd sugárút”, Ifjú Bárd körút”). A harmadik énekmondó balladai ismertetőjegye éppen a sorszáma („Harmadik Bárd utcája” – a közismert és gyermekek által az iskolákban oly' sokat szavalt Arany János-i rész a következő: „De vakmerőn s hivatlanúl / Előáll harmadik; / Kobzán a dal magára vall, / Ez íge hallatik...”), ez pedig megindítja a bizonyos földrajzi területeken valóban jellemző számozott utcák sorát (s itt a „bizonyos területek” nem csupán helységeket, földrajzi neveket jelenthetnek, ám közvetett módon felidézhetik Kassák *számozott költeményeit* is, és egyáltalán, az avantgárd, s főleg a konstruktivisták numerikus kötődéseit). Minden további bárd kap egy-egy sorszámot természetesen (betűvel vagy számmal kiírva), az eredeti szövegnek megfelelően. S bár nem jelenik meg az összes a kicsiny belvárosi térképen (bizonyára a fiktív településnek külső területei is vannak, a centrum amolyan szokásos térképes rész az egészben, kivágás – vagyis montázs eredménye), csak töredékesen (ahogyan Arany művében sem szerepelnek mindannyian: mindkét szerző él tehát a tömörítés eszközével), az utolsó a kép középpontjától kicsit feljebb (térképileg északra) található. Könnyen leolvasható, s éppen párhuzamosan fut a „Harmadik Bárd utcájá”-val – azzal szomszédos (véltetően ötszáz darab, bárdról elnevezett utca van a településen).

Felfedezhetőek még a speciális „térképen” olyan ösvények, amelyeken verssorok futnak a csapásirányoknak megfelelően görbülve, kanyarogva, hullámozva vagy egyenesen (ezek nem a balladából vett idézetek): az eljárás a kalligramma-jelleget erősíti. Megdöbbentő látvány a vizuális középponttól lejjebb (délre) feketéllő „Vesztőhely” – ez már nem jellemző városrésznév a harmadik évezred Európájában, viszont újabb utalás az Arany-balladára (igaz, Budapesten is van Vérmező – ám az kevésbé direktnek, jóval metaforikusabbnak, metonimikusabbnak tűnik). E fölött található (északra a képi és térképi középponttól, a templomtól jobbra, azaz keletre, a temető közvetlen közelében, a „Régi várkastély” felé vezető „Agg bárd sugárút” mentén) rémisztő és sötét látványelemként „Edward király” szobrának sziluettje. Mégpedig körülfogva a ballada tereit és szereplőit megidéző, területileg (képileg) elrendezett „emlékelemekkel”. Ezt erősíti meg a mű lírai-tájékoztató-felhívó (valódi térképekre egyáltalán nem jellemző) alcíme: „Korcs unokák a királynak márványszobrot emeltek s jeltelenül hagyták ötszáz bárd tetemét.”

Többek között – s úgy általánosan – a történelmi emlékezet (legfinomabban fogalmazva is zavaros) működésének plasztikus és talán parodisztikus, de mindenképpen abszurdnak tetsző kifejezése Papp Tibor térképverse, ez az összművészeti, mi több, összművelődési (összismeretterjesztő, ösztudományos, összkulturális stb.) alkotás. Az avantgárd szerző (a historizáló romantikus) Arany Jánossal együtt állítja vissza középpontjába (történettel és utcanevekkel) a hős mártírok emlékét: jelét, nyomát – konkrét módon vagy úgy általában, bármely történelmi eseményre és azzal kapcsolatos emlékezeti (de)formálódásra vonatkoztathatóan. A térképvers visszautalhat az eredeti szövegre abban is, hogy kiemeltté válik benne a verbális megnyilvánulások akadályozott szerepe. A téri, képi (és térképi) vizuális megoldások tipográfiai lehetőségei korlátozottak, a szöveget mindenképpen határok közé szorítják, kijelölik a betűsorok útját. A térkép szerkesztője egy adott terepet kíván a legpontosabban szimbolizálni, ábrázolni úgy, hogy alkot erre egy megfelelő eszközt. Mindezt annak érdekében teszi, hogy megkönnyítse a tájékozódást. Nem véletlen a térképeken található pontos méretarány-jelölés. A térkép tehát nem enged túlzottan tág asszociációs lehetőségeket sem alkotója, sem használója számára. A benne olvasható szöveg nem önmagáért van, hanem a biztos pontok kijelölése végett áll használója rendelkezésére. A térképet a változásoknak megfelelően újra kell alkotni – folyamatosan, szükségszerűen.

A fiktív térképen olvasható szövegek persze kevésbé kötöttek tematikailag (mint térképi textusok), ám látvány szempontjából mindenképpen behatároltak. A ballada Edward királya is amolyan térképszerkesztőként működik. Már eleve átrajzolja a határokat azzal, hogy elfoglalta Wales területét, lakóit rabbá, szolgává alacsonyítva. De ami még szembetűnőbb, hogy verbálisan is gátolja őket. Határok közé akarja szorítani megnyilvánulásaikat, meghatározza,

hogy miről énekelhetnek a terület históriásai, akik természetesen (romantikus hősként) nem képesek erre, csak az igazat hajlandók mondani, s ezért vállalják az (el)hallgat(tat)ás (és hősi máglyahalál) következményeit. A megjelenített három bárd éneke ugyanúgy töredékessé válik, mint ahogyan feldaraboltak a térképvers utcákba írt lírai betétei.

A szövegi cél és szándék (akár Arany János, akár Papp Tibor esetében) ugyanarra a (kassáki és konstruktivista) avantgárd kötelezettségre (is) utal(hat): az önazonosság, az elvekhez való rendíthetetlen ragaszkodás imperatívuszára. Arany hősei inkább a csendet választják (amely London utcáin válik gyötrővé a király számára), Papp Tibor „utókora” pedig elfelejti az elhallgattatott hősokeket – Edward szobrának kihelyezésével „írva felül” a bárdok mártíromságát. Ráadásul éppen a „korcs unokák” felejtik el saját (h)őseiket, s támasztják fel verbálisan és vizuálisan, térképi jelzés formájában (talán ugyanazt) a halott királyt (súlyosan szembefordulva a kassáki kiindulóponttal). Az egymásnak látszólag ellentmondó romantikus és avantgárd beállítódás az igazmondás, valamint az elvek határozott vállalásának dimenziójában végül mégis eljut a közös nevezőre e két egymásra reflektáló szöveg intertextuális játékterében.

Az összművészeti kísérletezések máig meghatározzák a Magyar Műhely avantgárd működtetőinek világát, mindig szem előtt tartva az állandó megújulás kassáki parancsát. Az „előd” mintha nem igazán foglalkozott volna elvont – transzcendenciába hajló – gondolatokkal, életművének nem ez az abszolút módon absztrakt jelleg áll középpontjában. Módszerét az immanens emberi lét alapformájává teszi, kitágítja, s ezzel elszakítja az egyszeri művészet körétől. A késői utódok előszeretettel beszélnek magatartásformáról, s ezzel egy szűkebb, erkölcsinek mondható kategóriát teremtenek. A „konstruktív szemlélet” tágabb (már amit retorikusan hirdet), s minden egyes területre kiterjed: az avantgárd alkotó ne csupán viselkedésében legyen elveihez ragaszkodó, ám mindenben, ami őt jelenti: teljes életvitelében. Azaz ne csak másnak ne hazudjon, de önmagának se – soha, semmilyen körülmények között, semmiben.

Ezzel ellentétben (ám ellent nem mondva), érdekes nézőpontot sugall Tóth Gábor 1991-es előadása, amelynek jelentőségét így összegzi G. Komoróczy (ezúttal is élve a manifesztumokra jellemző hatásokkal): „Az individuum – fejlődése folyamán – egyre inkább kirekesztődött az egységes egészből; ezért hozta / hozza létre a művészetet. Csakis ez a mentális kommunikációforma képes feloldani elkülönültség-érzését, magányát; hiszen a művészetten keresztül embertársaival kommunikál, még ha csak virtuális közösségben van is velük! Ugyanakkor a művészet lényegi elemei, vonatkozásai valóban csak individuálisan élhetők meg, még ha a társadalom intézményesített keretek közé tereli is.” Érthetőnek tűnik az individuális szemlélet: hogy a művészetet csak így lehet megélni. De megformálódik egy elvontabb –

kiegészítő – gondolati irány is, amely mintha túllépne a kassáki életszerűsége: „A kultúra tehát az ember mentális, természeti egyensúlyának elvesztéséből született s őrződött meg: azt mutatja fel, hogyan terelődött, terelődik el az ember az eredeti állapottól s válik kiszolgáltatottá a társadalom manipulatív hatalmának és a technika uralmának.”

Volt valami egység tehát, valamely misztikus egyensúly, amely már a múlté. Az elmélet amolyan aranykor-szemlélet, s abból az elképzelésből ered, hogy korábban minden jobb volt. Létezett egy (még) tiszta alaphelyzet, amely megszűnt, s ezzel az ember is elveszítette őszinteségét. Elfogadta függéseit, amely pedig éppen a bárdokéval ellentétes út. Az énekmondók függetlenek, így szabadok, tehát igazak tudtak maradni. A modern kor embere úgy tűnik, kevésbé képes erre (a térképvers szóhasználatával: a „korcs unokák”). Egyetlen út maradt, az alkotás: „Ettől csak a művészet védheti meg az embert, amely a Mindenséggel összekötve őt, eleven szellemi forrásként táplálja, mint az anya köldökzsinórja a csecsemőt. Vagyis a művészet köldökzsinórja kapcsolja össze az embert a Mindenséggel mint élet- és energiaforrással: a Mindenségből jövő energiaáramlást közvetíti az emberi világhoz. Nélküle elsorvad/na/ az ember/iség/.”²⁵¹

Egyértelmű és tartható ezek alapján a kassáki álláspont (is), tehát a művészet szerepének hangoztatása (ahol az még a „minden”-nel egyenlő). Viszont e kozmikus és nagybetűs, transzcendens „Mindenség”-gel kialakított viszony szinte már metafizikává teszi a problémát. A mítoszi ősi alapokhoz való (vissza)kapcsolódás igénye inkább az orosz formalisták és szuprematisták absztrakt világát idézi meg²⁵². És mindezeket túl feltételez egy olyan állapotot – a múltból –, amikor még minden szép és jó volt. Ez némileg ellentmond a jövői szemléletnek, s ennek szempontjából tekintve „romantikus” illúzióként értelmezhető. Persze annak elfogadásával, hogy a mindenkori és igazi művészet feladata az „önálló létben élés” tényleges megvalósítása (a barlangrajzokat készítő ősembertől máig), a paradoxon kiiktatható – ám akkor meg kell szabadulni az idő adta keretektől.

A művész lehet az (öröktől fogva), aki ellenszegül saját korlátozó dimenzióinak, és újat hoz létre. Eltérve attól, ami megszokott, önmagát adja: teremt, s ezzel próbálja formálni a környezetet, amelyben létezik. A (poszt)modern világ technikai eszközeit pedig bevonja az állandó megújulásba (ezek felhasználásával hozva létre produktumait).

7. Az avantgárd meghatározásának nehézségei (Szkárosi Endre)

Az „avantgárd” („hivatalosan” mint irányzatok, izmusok összessége) ilyen elnevezéssel

²⁵¹ A részletek forráshelye: G. Komoróczy, *Avantgárd kontinuitás...*, 119.

²⁵² Mint ahogyan Dudakov-Kashuro mítoszi funkciók helyreállításáról szóló meglátása is az orosz (és általában szláv) nyelvű avantgárd(ok) vizsgálatából indul ki.

immáron nagyjából száz esztendeje működik, s ennek eredménye az a terminológiai sokszínűség, többszólamúság, már-már kaotikus bonyodalom, amely a folytonos átalakulás szerepét hangsúlyozó törekvések kísérleti karakteréből következik, s amely erőteljes mértékben megnehezíti mindmáig az „avantgárd” nem csupán irodalomtörténeti, sőt irodalomelméleti kanonizációját, hanem körülírhatóságát is.

Egy kísérleti megnyilvánulás megfogalmazásának, pontosabban a végtelen számú, kísérleti jelzővel ellátandó megnyilvánulások feltérképezésének sajátos „kísérlete” Szkárosi Endre kötete²⁵³, amely a meghatározás és leírás kulcsproblémájához állandóan és ciklikusan visszatérő „körtanulmányokat”, kritikákat, művészi életrajzokat, alkotás-, fesztivál- és akcióismertetéseket, valamint a szerzővel készített interjúkat tartalmaz. A könyv anyaga „avantgárd módon” összművészeti, s műfaji szempontból is változatos. Az „avantgárd hagyománytörténeti” írások esszéisztikus jellege szembeűnő, főként a francia kifejezés eredeti jelentésének értelmében: amely „essai”, azaz 'kísérlet' – mégpedig egy „experimentális” alkotó tollából.

Szkárosi – ellentétben G. Komoróczy Emőkével – nem irodalomtörténeűzből „fogalmazta át önmagát” manifesztumíróvá, hanem gyakorló művészből lett értelmező, elemző (ahogyan a Magyar Műhely csapatának tagjai, más együttműködői is). A lényeg mindenképpen egy és ugyanaz: érvelni az újszerűség művészetének létjogosultsága mellett, a „konstruktív szemlélet” sajátos retorikájának működtetése által: „Márpedig a művészet »experimentatív«, kísérletező és tapasztalati érdeklődése, a tudományos kutatásokhoz való folyamatos közeledése a modern korszakban kiemelkedően releváns folyamat.”²⁵⁴

A könyvben a tanulmányok sora néhol memoárrá válik (amely szintén értelmezhető amolyan avantgárd jelenségként, elegendő itt Kassák izmustörténeti könyvét vagy akár életrajzi regényét említeni), a huszadik század alternatív megnyilvánulásainak ismertetőjévé. Nem véletlen tehát, hogy az elméleti rekonstrukció és kanonizáció legfontosabb előfeltételét biztosítandó, gyakran kerül előtérbe a személyes emlékezés tapasztalatának hangsúlyozása, ami, az 1952-ben született Szkárosi esetében a huszadik század második felének avantgárdjára korlátozódik. Igaz, hogy ennek a („történetin” túli) korszaknak tán még jobban szüksége van terminológiai pontosításokra, meghatározásokra és szétválasztásokra (amely összességében bizonyára továbbra is lehetetlen vállalkozás): „A 20. század második felében az újító áramlatokat, illetve azok fogalomapparátusát értelmező kategóriák, nevek és terminusok gazdagsága és változatossága a korábban megszokotthoz képest nemcsak hihetetlen mértékben

²⁵³ Részletesen lásd, Szkárosi Endre, *Mi az, hogy avantgárd – Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2006.

²⁵⁴ *Uo.*, 61.

megnö, de egyre inkább úgy is tűnik, állandósul ez a tendencia”²⁵⁵.

Az irodalom-, zene-, művészettörténet stb. legfontosabb feladata talán a tízes évek környékén induló történeti, és a hatvanas évektől formálódó „avantgárd” megkülönböztetése lehetne, s egyben közös jellemzőik feltárása, illetve annak megállapítása, hogy az olyannyira változatos mintázatokat mutató alkotások egyáltalán melyik művészetterület s értelmező tudomány diskurzusába sorolhatók – köszönhetően az állandó alakulásban létnek és folyamatos váltásoknak. A huszadik század második felétől működő, ám az egyszerűség kedvéért inkább „kortárs avantgárd”-ként említhető jelenség más és más utakat járt (és jár) be a különböző országokban. Így válik kérdésessé például Székárosinál a „neoavantgárd” terminus magyarországi használata, amelynek előtagja a „történetivel” való kapcsolatot és annak folytonosságát feltételezi (igaz, egyben az attól való elkülönöződést is), amelyet G. Komoróczy Emőke elhagy 2016-os kötete első tanulmányának zárlatában.²⁵⁶

A Székárosi-könyv egyes fejezeteiben megmérettetés alá vettnek egyéb problémás fogalmak is: „új-avantgárd”, „kortárs avantgárd”, s jelzőik: „alternatív”, „experimentális” stb. A pontos terminusok megléte, s az „avantgárd” elválasztása a „nem-avantgárdtól” jelentős mértékben leszűkíti azt az értelmezési mezőt, amely a „Mi az, hogy avantgárd?” kérdés felvetésekor körvonalazódik. Ám a szabatos meghatározás létrehozásához nem csupán az „avantgárd” és „nem-avantgárd” szembenállás viszonyrendszerének kialakítása szükséges, hanem az úgynevezett „avantgárdon” belüli határok megrajzolása (illetve átszabása) is, amely térben és időben egyaránt megtörténhet. A francia romantikától például Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé (tehát a szimbolisták), majd Apollinaire költészetén keresztül az „avantgárd” megjelenéséig – Székárosi szerint – egyenes út vezetett. Viszont a magyar és olasz változat, tehát az „explozív megújulás”²⁵⁷ modellje jelentős mértékben eltér ettől a lineáris tendenciától.

Ám amennyiben az „avantgárdot” magyar „előképei” felől, s nem csupán formatörténeti szempontból értékeli az utókor, hanem annak kiáltványokban és programokban, sőt alkotásaiban közzétett szándékait, elveit és szellemiségét tekinti, számos csatlakozási pontot

²⁵⁵ *Uo.*, 11.

²⁵⁶ „A másik ok, amely miatt sem ma, sem a hatvanas évek végi magyarországi mozgásokkal kapcsolatban nem lehet *neoavantgárd*ról beszélni, az a magyar avantgárd hagyomány jócskán problematikus jellege. Az európai *neoavantgárd* egy kifejlett történeti avantgárd *után* s nyomában bontakozott ki. A hasonló magyarországi törekvéseknek mindmáig számot kell vetniük a magyar avantgárd hagyomány folytonosságának hiányával, e hagyomány artikulálatlanságával, szerény mennyiségi erejével és kevés minőségi eredményével.” *Uo.*, 82. (Kiemelések – Székárosi.) A probléma frappáns megoldása éppen annak általánosabb, szellemi irányba való (át)terelése. Ebben az esetben nincsen semmi szükség konkrét kapcsolatokra, átmenetekre – az avantgárd mint magatartás, létmód, életelv a lényeg. Ezért nincsen szükség a „neo-” előtagra: a dinamizmus állandó, nem pedig új, mert az újdonság akarása éppen, hogy öröktől való.

²⁵⁷ Részletesen lásd, a *Terminológiai polifónia az avantgárd tendenciák értelmezésében* című fejezetet. *Uo.*, 11-18.

vélhet felfedezni Ady Endre költészetében (illetve Bartók Béla zeneművészetében) – vallja a szerző²⁵⁸. Ady verseinek kinyilvánított új- és idegenszerűsége (a legmarkánsabb példája ennek talán az *Új vizeken járok*), illetőleg *A fekete zongora* szövegi térből megformálódó zeneisége a legfontosabb „avantgárd” jellemzőkként artikulálódhatnak²⁵⁹. S hogyha Ady érthetetlen volt a tizenkilencedik század irodalmán nevelkedett kortárs olvasóinak többsége számára, Kassák még inkább. Az „avantgárd” pedig továbbra is az irodalom-értelmezés perifériáján helyezkedik el, akár történeti, akár kortárs viszonylatban, általában még az olyan, általa „megtermékenyített”, nagyformátumú szerzők költészetének ismertetésekor is zárójelbe kerül, szóra sem érdemes, elhanyagolható részletként, mint József Attila, Déry Tibor, Illyés Gyula vagy akár Radnóti Miklós²⁶⁰.

Az „avantgárd típusú” művész túllép a lineáris versek vagy sorírákos költészet keretein és dimenzióján, megszünteti az alkotás szemantikai vonatkozásait, törekszik a deszemiotizáció elvének legszélesebb körű érvényesítésére. Az izmusok különböző „interművészeti” formái és az intermedialitás különböző eszközei mind elősegítik a („kvázi”) deszemiotizációs kísérleteket: hogy a betű már ne legyen (minden esetben) alkotóeleme a leírt szónak, s hogy megnyilvánulhasson vizuálisan is élvezhető voltában. A hang ettől fogva már nem mindenképpen egyszerű tagja egy hangsornak, mert adott esetben önmagában is megállhatja a helyét, mint kiáltás, sikoly (példának okáért nem csupán Munch vizuális megjelenítésében – és főleg verbálisan, a címben –, hanem a hatvanas évek beat zenéjében vagy a punkban, amelyek mind ezer szállal kötődnek koruk avantgárd törekvéseihez).²⁶¹

Az alkotói megnyilvánulás e formáiban kilép tradicionális „szövegközi” keretei közül, s „létrejön egy új interdiszciplináris, műfajközi, verbi-voko-vizuális művészi nyelv” – állítja Szkárosi²⁶². Ebben az új létre ébredő dimenzióban felértékelődik a látvány, a hanghatások, a technikai újdonságok²⁶³ s az emberi tevékenységek, többek között a gesztikuláció (és az egyéb

²⁵⁸ Eme kérdés kapcsán, illetve arról, hogy Szkárosi Adyék tevékenységében egy megszakadt avantgardizálódást sejt, lásd, *A fekete zongora – Egy félbemaradt ízlésfordulat ára* című fejezet eszmeifuttatásait. *Uo.*, 88-95. Különösen érdekes, hogy miért is maradt félbe az a bizonyos, abszolút megújulást hozó „ízlésfordulat”: „Csakhogy a háború utolsó éveire már *minden egész eltörött*, valóban, és nem teremthető újra a század első éveinek viszonyai sem kultúrtörténetileg, sem emberileg. Csáth már elvonóról katonai táborba, onnan újra elvonóra keveredik oda s vissza, Bartók teljes visszahúzódottságban (bár érdekes módon éppen a világháború alatt zenésít meg öt Ady-verset), Ady is a maga súlyos bajaival küzd. Nem valósulhat már meg, ami korábban is csak fel nem ismert lehetőség volt: hogy a megújulás radikális erői kialakítsák saját fórumukat, egy folyóiratot, hogy ők határozhassák meg a magyar kultúra, szellem és művészet megújulásának szélső, azaz első, azaz avantgárd értékeit.” *Uo.*, 95. (Kiemelés – Szkárosi.)

²⁵⁹ Kérdés, hogyha az irodalomtörténeti gondolkodás Ady felől rajzolná át az alakuló „avantgárd” határait – mégpedig az újszerűség tematikus elve, s az összművészeti törekvések (szöveg, zene) szempontjából –, milyen fordulatokat eredményezhetne ez a nagy magyar költő, illetve az avantgárd kanonizációjában.

²⁶⁰ Lásd bővebben az *Értelmezési gondnokok a magyar avantgárd körül* című fejezetben. *Uo.*, 77-87. (Betű kiemelése – Szkárosi.)

²⁶¹ Különösen kifejező ebben a témában a *Kitátott száj és ábécé – Bevezetés az orditológiába* című fejezet. *Uo.*, 141-147.

²⁶² *Uo.*, 116.

²⁶³ Lásd például: „A költő visszatalálása környezetének hangji mikrokozmoszához ember és természet ősi

nonverbális kommunikációs eszközök) szerepe: fluxus, akció, performansz, happening²⁶⁴. A helyszín már nem a múzeum tere (Kassákkal szólva: „A képarchitektúra nem akar meghalni a falon”). A művész jelen van – kilép az utcára, a művészet a mindennapi élet részévé válik, azzal egységbe kerül, az élet pedig a művészet alkotóeleme lesz. Így formálódik maga is élővé, amelyhez mindenkinek köze van, aki éppen megjelenik az adott (valóságos vagy virtuális) térben és időben. Bárhol és bármikor végrehajtható, létrehozható és megtekinthető, ellentétben egy festménnyel, amely a múzeumban vagy látható, vagy nem, vastag biztonsági üveg mögött tartják, igazából hozzáférhetetlen, szemlélőjét félrelökik a többi művészetrajongók, teljességében megtapasztalhatatlan. Főleg hétfőnként. Nem úgy, mint a városokban sokasodó, egyre népszerűbb, talapzat nélküli szobrok, amelyek az emberek között „sétálnak” vagy csak „ülnek” a padon, melléjük lehet telepedni: nem szólal meg a riasztó, ha valaki át akarja karolni őket, sőt, megengedik, kéri a gyöngédséget, vonzzák az érintést (ellentétben Kosuth kiállítási tárgyá magasztosult székével). Kötelező velük közös (baráti) fotót (szelfit) készíteni²⁶⁵.

Az „avantgárd szemlélet” mellett érvelőknek (köztük Kassáknak, G. Komoróczynek és Szkárosinak) minden bizonnyal azon feladat jutott, hogy meghatározzák a természete szerint meghatározhatatlant, mert éppen a meghatározhatón, illetve meghatározotton kívül helyezkedik, vagyis mozog el, ugyanis mindenben az újszerűt és rögzítetlent kutatja, helyesebben szólva teszi akcióvá – amely pedig megismételhetetlen, azaz nem rögzíthető. S főleg azért nem, mert „alternatív” (mindig az volt), viszont semmiképpen sem „ellenkultúra” (ahogyan G. Komoróczy sem tartja annak, sőt egyenrangú tényezőként számol vele). Talán egyedül a posztmodernnel szemben lép fel akként, amely viszont – az önmagukat avantgárdnak nevező alkotók támadó retorikájában – az ő babérajaira tör. Bár ellentmondásnak tűnik, hogy Szkárosi interpretációja szerint a posztmodern nem is létezik. Mindezek ellenére elszánt kíméletlenséggel számol le vele, tehát azzal, ami nincs: „posztmodern nincs, nem is volt, meghalt, mielőtt megszülethetett volna”.²⁶⁶

Ami viszont van, mindmáig, folyamatosan (a mindenkori gondolatnak megfelelően): az

együttélésének modelljét teremti újra a hangban; csakhogy a mi természetünknek – minden problémájával együtt – már szerves része a technológiai környezet is, s ez a szerves együttélés teszi a mai művészet egyik autentikus terepévé a plurimédiát avagy intermédiát.” *Uo.*, 138.

²⁶⁴ *Uo.*, 14. A *Terminológiai polifónia az avantgárd tendenciák értelmezésében* című bevezető fejezetben. Legújabb ilyen megnyilvánulás talán a *flash mob*, azaz 'villámcsődület' (megjegyzés – SP).

²⁶⁵ Rengeteg példát lehetne sorolni – különböző városokban. A téma szempontjából kiemelendő Szilágyi Tibor 2006-os „ajtót nyitó” Kassák-szobra Érsekújvár belvárosában.

²⁶⁶ Lásd a *Nem-e van-e nem posztmodern sem (is)?* című fejezetet (a jellegzetesen dadaisztikus szerkesztésmód a szerzőtől származik, nem félreütések eredményezték) = *Uo.*, 148-156. A kijelentést némi – s talán egyoldalú – „pontosítás” követi az *Akit nem érdekel az egész, csak ezt olvassa el!* „minimál” részletében: „Persze az az állítás, hogy posztmodern nincs és nem is volt, tapasztalataink szerint még nem jelentheti azt, hogy nem is lesz. Amiről ennyit beszéltek az elmúlt évtizedekben, az már akkor is lesz, ha nem volt. Egyezzünk ki, javasolom, abban, hogy a posztmodern, amennyiben létezett, egy fázis volt csupán, rövid flört a modernség korszakában. Annak bájosabb, sőt költői az elnevezése: *poszt-modern* a modern idején belül. A modern megy tovább.” *Uo.*, 152-153. (Kiemelés – Szkárosi.)

állandó és általános megújulás – illetve az ebből következő önazonosság – dinamizmusát képviselő, s ebben az értelemben (természetesen nem fogalomként vagy kategóriaként értendő – mert úgy meghatározhatatlan) öröktől fogva létező „avantgárd” törekvés²⁶⁷. (Amelynek pedig úgy tűnik, mindig harcolnia kell valami ellen, kötelező attól „elkülönöződnie”, legyen az a korábbi impresszionizmus, vagy akár a későbbi posztmodern.)

A dezemiotizáció, tehát az egyértelműségre, az önazonosságra való törekvés elve igazából kiterjedt „életre szóló” parancsolatként kell(ene), hogy működjön – mindezek alapján –, a „konstruktív retorika” értelmében.

²⁶⁷ A nem létező posztmodern gondolata mellett (vagy ellen) áll ki – nem kevésbé túlzó módon avantgárdcentrikusan – Róczy György is, aki megjelenésének századik évfordulóján (2015-ben) igazán újszerű formátumban adta ki az *Éposz Wagner maszkjában* szövegét – több változatban –, egy igényes („letisztult”) téglalap formájú zsebkönyvecskében. Elsőként „autentikus” konstruktivista tipográfiával, másodszor „dekonstruálva” azt – prózai szöveggé tördelve (más változtatások nélkül) –, és kiegészítve mindezeket egyéb írásokkal, részletekkel, képekkel. Számára a dekonstrukció nem posztmodern eljárás, hanem „csakazértis” avantgárd. A pontos elnevezés tulajdonképpen meghatározhatatlan, a fedőlap tökéletes példája az „avantgárd” (de)konstrukciónak, több elemet tartalmaz, de hogy melyik alkotja valójában a (teljes) címet, majdnem kibogozhatatlan. Így a forrás megjelölése is erőteljes akadályokba ütközik. Ami biztos, hogy a borító középpontjában szerepel megadhatóan, jelölhetően a szerző, valamint műve: Kassák Lajos, *Éposz Wagner maszkjában...* Kassák neve fölött az 1915-ös dátum piroslik, a cím alatt a 2015 feketéll. Hogy a dátumok részét alkotják-e a címnek, megfejthetetlen... Természetesen minden fehér (a lap), fekete és piros (a betűk). Az AVANTgarde100 (vagy AVANT100garde – mivel a tipográfia nem lineáris, tulajdonképpen így is, úgy is olvasható; a 100 piros, a többi fekete) bizonyára kiadói elnevezés (talán). Ezeket a központban álló elemeket a lap terjedelmén fent és lent túlfutó ollóként zárja egy piros egyenes, rajta színben egyező konstrukció felirattal, valamint egy „recés” vonal, alatta: dekonstrukció (szintén piros). Talán ezek is részei (lehetnek) a címnek. A lapon fut még három egyenes (egy vastag és egy szaggatott piros, illetve egy szaggatott fekete) keresztezve a már jelzettek (amolyan befejezetlen sátozottként – viszont nem feltétlenül kell és szabad jelölteket és jelölőket látni e formák mögé). A kiadás dátuma bizonyára 2015. Oldalszámozás nincsen (természetesen). A betűk mérete és vastagsága egységként eltérő. Egyébként száz darab számozott példányban adta ki Róczy e különlegességet. A kissé komplikált bibliográfiai jelzet egyáltalán nem tréfa. Hogyha az avantgárd alkotás lényege az összművészetiség, Székelyi szavaival a „verbi-voko-vizuális” karakter (itt főleg a „verbi-vizuális” dualizmusa érvényesül, de Kassák első híres kötetében sok szerep jut a vokalizációnak is: ennek legmarkánsabb példáját, részletét a kis kötet külön egységként – „töredék”-ként – is közli, miért sajátítsa ki magának a forrásmegjelölés területét éppen a textus? A kép ugyanúgy hordoz(hat) fontos információkat (és ezeket eléggé nehéz megfogalmazni frappáns szavakkal).

VII. Az alkotó bevonása a tautologikus jelölésbe

„...the pair seem to belong to another time and place...”

(Cambell és Cole²⁶⁸)

„Itt senki nem követel tőled semmit

s te sóhajtva megadod magad.

Nem az vagy már aki voltál.”

(Kassák Lajos)

Kassák Lajos konstruktivista-konstruktív ars poeticájának alapvető követelménye a létrehozott (semmiből teremtett) mű tökéletes önazonossága – átvitt, erkölcsi értelemben: hazugságoktól teljességében mentes őszintesége. Az avantgárd művész kiáltványokban, esszékben, tanulmányokban és egyéb írásokban számtalanszor leszögezett álláspontja ez, érvelés az autentikus alkotói magatartás- és életforma mellett. Nem „egyszerű” költői hitvallás tehát, sokkal inkább sajátos és megingathatatlan elvárás, amely nem marad a produktumok szűkös keretein belül – általános érvényűvé válik (a szövegek tanúsága alapján).

A kassáki tautologikus jelölő folyamat – retorika – egyes résztvevői (jeltárgy, jelölt és jelölő) megegyeznek, a mű nem valamiféle valóságon kívüli jelölő, hanem (egy az egyben) valóságos létező: önazonos létvalóság. Ez persze megfelelő elv lehet a művészi alapvetéshez, ám ebben a kezdetleges formájában még nem egyenlő Kassák „konstruktív szemléletével”. Ő nem állapodik meg ezen a ponton, s a jelölés folyamatába nem csupán annak klasszikus elemeit vonja be, hanem az alkotót is. Metonimikusan továbbfuttatja tehát a jelölést, túllendíti az alkotáson, s beleérti magát a művészt is a rendszerbe. Nem létezik számára az alkotójától hermetikusan elválasztott szöveg (vagy bármely művészi termék), mert az egyrészt létrejövetelének minden elemével, s a folyamat összes részletével önazonos (kellene, hogy legyen), természetesen; másrészt viszont s leginkább saját létrehozójával egységes. A mű nem függetleníthető tőle (véleménye szerint), mivel azonos vele (is). A deszemiotizációs retorikának és a kassáki konstruktivizmusnak megfelelően: az alkotás nem más, mint az alkotó. A kettő tulajdonképpen egy (és ugyanaz). A képarcitektúra Kassák Lajossal egyenlő, *A ló meghal...* szintén, amelyben ráadásul az önazonossá válás „mágikus” leszögezése szövegi létmódjában is megjelenik: „én KASSÁK LAJOS vagyok”. (Ennek az elvnek lehet egyszerű, hétköznapi változata az „Olvastam Kassákot...” kijelentés. A metonímia ebben az esetben nem más, mint a szöveg és írójának azonosítása.)

²⁶⁸ Stephen J. Cambell – Michael W. Cole, *A New History of Italian Renaissance Art*, Thames & Hudson, London, 2012, 323.

Az avantgárd alkotások létmódjában óriási szerepe van a közvetlenül érzékelhető anyagszerűségnek. A kollázsok változatos összetétele árulkodó, az *Éposz Wagner maszkjában* csatajelenetei és -kiáltásai akkor érvényesülnek igazán, hogyha hangművészek adják elő azokat, a Bauhaus-épületek alapvető formákkal és beazonosítható matériákkal dolgoznak. A korábbi, lechneri szecesszió mintha elfedné az épület anyagát (bár a legkorszerűbbekkel dolgozik), rávarázsolva a dalok és mesék világát, motívumkincsét. Más dimenziókba nyújt betekintést: a keleti kultúrák, a népművészet elevenednek meg a falakon.²⁶⁹ A Lechner-tanítvány Lajta Béla monumentális intézményein már tisztán kivehetők az alapformák és ezek anyaga: a kő, a fa, az üveg és a fém. A téglá önnön téglavalóságában tárul szemlélője elé, kitapintható módon. A „premodern” tervező játszik ugyan a mintákkal, bevésésekkel, ám ezeket az adott anyagba „írja bele”, vagy abból „ugratja elő” a kívánt formákat.²⁷⁰ Lajta tanítványa, Kozma Lajos pedig már konstruktivista építész: „A korai modernizmus egyik élharcosa, Lajta Béla irodájában, a népművészettől is megérintett szecesszió jegyében indult pályája, amelyre a húszas években egyfajta stilizált paraszt-barokk jellemző. Az évtized derekán azonban – egy nyugat-európai utazást követően – felfogása alapvetően átalakul; mind formavilágában, mind eszköz- és anyaghasználatában magáévá teszi az új építészet vívmányait, bútoraiban meg a konstruktivista felfogást.”²⁷¹ Az alkotó matéria megjelenése a különböző művekben jellemző „avantgárd” stílusjegy, Kassáknál is tapasztalható mind képarművészeti alkotásaiban, mind pedig tipográfiai munkásságában – vagy akár írásos alkotásaiban (képversek), illetve ezek ötvözeteiben.

Az anyagszerűség viszont már nem csupán „szimpla” stíluselemként jelenik meg a kassáki szövegek retorikájában, ahol az alkotásával egygyé váló én immáron saját művének anyagává magasztosul. Mi több, szó szerint ő maga, személyében lesz műalkotássá, mint ahogyan híres, időskori költeményében önmagáról vall: „Nem szeretek / tükörbe nézni / nem kívánom látni / mi épül / mi omladozik rajtam.” A vers címe: *Egy fényképem alá*. Itt is megjelenik a Kassák művészetében annyira jellemző, s ebben a műben még személyesebbé váló építészeti metaforika az „épül” és „omladozik” igék által, amelyek expresszív módon teszik anyagszerűvé (s talán tárgyszerűvé is) a leírt látványt. A fényképen/tükör által szemlélt

²⁶⁹ Némileg árnyalja a fenti, leegyszerűsítő képet Vadas József írása: „Fordított a helyzet Lechner Ödön esetében. Merész üveg-vas konstrukciót helyezett az Iparművészeti Múzeum központi csarnoka (1896) fölé, egyik első szorgalmazója volt Magyarországon a vasbeton használatának, ugyanakkor az ornamentális szecesszió mestereként még sokkal inkább a múlt, mint a jövő embere.” Vadas, *A magyar konstruktivizmus*, 41.

²⁷⁰ Lechnerről szólva így folytatja gondolatvezetését Vadas: „A bontakozó modernizmus – a konstruktív szemlélet – mind határozottabb jeleivel már csak élete végén, azon hajdani tanítványai-követői, mindenekelőtt Málnai és Lajta munkásságában találkozunk, akik a nemzeti építészet eszméjétől elfordulva, új irányba orientálódtak. [...] Tiszta homlokzataikkal és a konstrukciót érvényesítő tömegformálásukkal már a premodern építészet olyan alkotásai, amelyek időben, szemléletileg s ebből következően formai eszközeiket tekintve is megelőzik a kortárs magyar képzőművészet progresszív irányzatait.” *Uo.*, 41-42.

²⁷¹ *Uo.*, 74.

lírai én egy következő lépésben változik – „formálódik” – műalkotássá: „Egy ember / kegyetlenül megformált ember / furcsa kalappal / a fején.” Szó van itt a fotóról, a (tükör)képről, s a vele azonos arcról, magáról a „megformált ember”-ről is. A mű és az alkotó, a kép, a szöveg, valamint a szubjektum mindannyian „megformálás” által jönnek létre és alakulnak át – azonosképpen. Jóllehet, az egyes szám harmadik személyű, általános alannyá: „ember”-re távolított én jelzője („megformált”) nem utal cselekvőre, nem derül ki, hogy ki volt, aki ilyenné alakította őt. Lehetett önmaga, amennyiben a „furcsa kalap” viselése például önálló döntés eredménye, de lehetett akár a vers végi, fogadalmi szövegeket idéző tagmondatban megjelenő Isten is: „Ez lennék én? / Istenemre mondom / ez vagyok.” Egy bizonyos csak, a „megformálás” módja („kegyetlenül”), amely szinte mitikussá, titánivá, már-már földtörténetivé teszi a lírai ént – s általánosan az embert – valamint annak örök átalakulását.

Hasonló gondolat áll Kassák Michelangelóval (igen vele, a nagy Buonarrotival!) folytatott érdekes „vitájának” a középpontjában, amely eszmecsere és ellenvetés egyirányúnak bizonyult: az egyébként szintén szigorú és harcos („kegyetlenül megformált”) reneszánsz mester – érthető módon – nem válaszolhatott az avantgárd teóriák szellemi atyjának támadására. A konstruktivista-reneszánsz „nézeteltérés” értékelése fontos lehet, hiszen amellet, hogy egy ellentét megképzésével kidomborítja a tautologikus szemlélet jellemző vonásait, arra is rávilágít, hogy milyen sajátos (leegyszerűsítő, viszont rendkívül vakmerő) módon alakította ki véleményét Kassák más korstílusok, stílusirányzatok ellenében, s támadta meg azokat. Mindezt annak érdekében, hogy saját álláspontját dicsőbb fényben tüntethesse fel.

A korszerű művészet él című esszéjében idézi (meg) Michelangelót és annak gondolatait: „Lehetséges, hogy a nyersanyagban benne lakik isten [sic!], s a művész kifejtheti azt belőle, ahogyan »Michelangelo is kifejtette a kőből Dávidot«, de engem az az »elrejtőzött« szellem csak annyiban érdekel, amennyiben ellenálló erőt fejt ki az ellen, hogy én a magam szellemét belezárhassam az anyagba.”²⁷² Egyértelmű és tökéletesen érthető a kassáki alapvetés, amely lényegében nem más, mint a megszólaló énnel a művészet anyagába való belezáródása, jelen (metaforikus) esetben a kővel való eggyé válása. A létrehozás, teremtés pedig nehéz, fájdalmas tett, mert meg kell harcolni azzal a bizonyos „ellenálló erő”-vel. Az alkotó önmagából hozza létre alkotását, tehát önmagát – s a megformálódás itt is csak „kegyetlenül” történhet. A michelangelói ellentét megalkotása érthető és plasztikus, a művész népszerű szonettjére utal (az első strófára), annak állításait idézi szabadon: „Non ha l’ottimo artista alcun concetto / c’ un marmo solo in sé non circonscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all’ intelletto.”²⁷³

²⁷² Kassák, *A korszerű művészet él* = Kassák – Pán, *Izmosok*, 15.

²⁷³ Michelangelo Buonarroti, *Rime*, Oscar Classici, Mondadori, Milano, 2005, 262-263. Rónay György

Kassák akarva-akaratlanul (tudva-tudatlanul) itt nem is magát Michelangelót támadja meg, hanem az itáliai reneszánsz egyik legfontosabb tudósi körét, a firenzei Platonikus Akadémiát, s egyben annak filozófiáját, amelyről Bohdan Kieszowski írt részletes tanulmánykötetet.²⁷⁴ A baráti társaság tagjai intelligens, művelt és szellemes gondolkodók voltak, akik azért gyűltek össze, hogy filozófiai kérdéseket vitassanak meg²⁷⁵. A csoport középpontjában annak alapító „atyja”, Marsilio Ficino állt²⁷⁶, személye jelentette tulajdonképpen magát az Akadémiát²⁷⁷. Filozófiájuk lényegét többek között a keresztény és

fordításában: „A legjobb művész sem tud olyan eszmét, / mit fölöslegével nem rejt a kő / magába; s csak az elmét követő / kéz bonthatja ki burkából a testét.” = *Michelangelo Buonarroti versei*, ford. Rónay György, Magyar Helikon, 1980, 71.

²⁷⁴ Lásd, Bohdan Kieszowski, *L'Accademia Platonica di Firenze = Uő., Studi sul Platonismo del Rinascimento in Italia*, G. C. Sansoni, Firenze, 1936, 37-65.

²⁷⁵ Bővebben: „Per definire il carattere dell'Accademia Platonica di Firenze bisogna prima di tutto rendersi conto del come ognuno dei suoi membri concepisce l'Accademia stessa. Marsilio Ficino, toccandone spesso nel suo Epistolario, la definiva come una armonica continua collaborazione di uomini colti, ingegnosi e di carattere valoroso, legati fra loro da una amicizia, basata sul riconoscimento del comune scopo della vita, concepito come studio della filosofia (*divinorum indagatio*).” *Uo.*, 45-46. (Kiemelés – Kieszowski.)

²⁷⁶ Bár az Akadémia megalakítása nem volt ennyire egyszerű és gyors: egy hosszabb folyamat eredményeként jött létre, a Ficinót megelőző generációk ötleteként. A főszerepet Cosimo di Giovanni de' Medici (il Vecchio) és Geórgiosz Gemiszthosz Pléthon játszotta kezdetben. Hans Joachim Störig összegzése kiváló panorámaképet ad az események történelmi-kulturális háttéréről: „Filozófiai téren a humanizmus megkísérelte igazi, vagyis skolasztikus magyarázatoktól nem befolyásolt alakjukban életre kelteni az antik rendszereket, mindenekelőtt Platón művét. Az 1438-ban Ferrarába összehívott zsinatra görög teológusok érkeztek Keletről, ahol Platón ismerete elevenebb maradt, mint Nyugaton. Miután a törökök bevették Konstantinápolyt (1453), az emigráns görög tudósok egész áradata menekült Itáliába. Az első között jött Geórgiosz Gemiszthosz Pléthon (született 1360 körül Konstantinápolyban), Platón lelkes tisztelője – saját írói nevét is az általa csodált antik filozófus nevéből formálta. Előadásai útján megnyerte a Firenzében uralkodó Cosimo de' Medicit annak a tervnek, hogy alapítsanak Firenzében platonikus akadémiát, amely a régi athéni Akadémiát lett volna hivatott folytatni. Ebből az új akadémiából származik Marsiglio Ficino (1433-1499), aki ragyogó stílusban latinra fordította Platón és az újplatonikus Plótinosz műveit.” Hans Joachim Störig, *A filozófia világtörténete*, ford. Zoltai Dénes, Helikon, 1997, 225. (Kiemelések – Störig.) Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a fentiekben az Akadémia „alapító atyjá”-nak nevezett Ficino kevésbé lehetett igazi apatípus, hiszen fiatalember volt a tényleges megvalósítás idején, amelynek további izgalmas árnyalását Christopher Hibbert teszi meg *A Medici-ház tündöklése és bukása* című könyvében. A főszereplők ugyanazok: „Cosimót, aki a legnagyobb figyelemmel hallgatta Plethon előadásait Platónról, mindez arra ösztönözte, hogy a platonikus tanulmányok ápolására akadémiát alapítson Firenzében. Azt is elhatározta, hogy ő maga is egyre több időt szentel az ilyen tanulmányoknak. Plethon hazatérése és Cosimo számos más irányú elfoglaltsága egy ideig késleltette az akadémia megvalósulását, néhány évvel később azonban új életre keltek a tervek, pontosabban akkor, amikor Cosimo örökbe fogadta egyik orvosának a fiát, Marsilio Ficinót, az ifjú orvostanhallgatót. Ficino olyan lelkes híve volt Platónnak, hogy Cosimo magára vállalta taníttatása költségeit, majd pedig elhatározta, hogy az ifjú tudóst Montevecchio nevű villájában helyezi el, ahol Ficino a falusi békességben görögül tanulhat, és latinra fordíthatja a teljes Platont. Ficino elfogadta az ajánlatot. Ahogyan idővel Cosimo egyre idősebb és tanultabb lett, Montevecchióból a közelebbi, careggi villába költöztette Ficinót, ahol azután vagy kettesben vagy barátaik társaságában – akik közt ott volt például Argüropulosz János, egy görög tudós, akit Cosimo 1456-ban hívott meg Firenzébe – éjszakába nyúló filozófiai vitákat rendeztek. Ezekből az elmélkedésekből nőtt ki a Platóni Akadémia, amely olyan mélyen befolyásolta az európai gondolkodás fejlődését.” Christopher Hibbert, *A Medici-ház tündöklése és bukása*, ford. Bánki Vera, Holnap Kiadó, 2010, 56-57. (A nevek helyesírásában található eltérések és következetlenségek oka az egyes szerzők műveiben és a fordításokban keresendő – SP.)

²⁷⁷ Ficino jelentőségéről és szerepéről részletesebben lásd: „Tutte le surricordate informazioni miranti a mettere in chiaro il carattere dell'Accademia Platonica di Firenze, stabile gruppo sociale, consapevole delle ragioni del suo essere e dei suoi scopi, mettono in evidenza l'importanza di Marsilio Ficino. Questo fatto dello stretto legame tra la vita e l'azione del Ficino con l'Accademia Fiorentina servì ad alcuni studiosi per identificare l'Accademia Platonica con la persona stessa del Ficino, e la filosofia di questi con la dottrina dell'Accademia.” Kieszowski, *L'Accademia...*, 48.

platóni gondolat összehangolása adja.²⁷⁸ Az emberről alkotott elképzelésük dualista és spiritualista karakterű: egy isteni eredetű lélekből, illetve egy, a természethez tartozó testi részből tevődik össze. Ennek a két törvénynek van alávetve az ember, a lélek szabadsága szemben áll a természet kényszerítő szükségszerűségével. Persze lehetséges a testitől, az alantas oldaltól való megszabadulás – az isteni rész felé történő emelkedés által.²⁷⁹

Kieszkowski Lorenzo di Piero de' Medici (il Magnifico) platóni gondolatait is idézi, amely szerint a lélek bele van zárva a testbe, és a szerelem vezetheti el a legfőbb jóhoz: így juthat el a tökéletes boldogsághoz. Lorenzo írásában a platóni bölcséletet jelöli ki vezetőjeként, amelyben a kontemplatív (szemlélődő) élet jelenthet megoldást e végső cél eléréséhez.²⁸⁰ Talán nem véletlen, hogy Michelangelo így folytatja versét: „Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto, / in te donna leggiadra, altera e diva, / tal si nasconde; e perch'io più non viva, / contraria ho l'arte al disiato effetto.”²⁸¹

Anthony Hughes gazdagon illusztrált Michelangelo-monográfiájában szintén kitér Lorenzo il Magnifico és Ficino jelentőségére, valamint a platonizmus (az angolszász terminológia szerint: Neo-Platonism) mibenlétére.²⁸² A Firenzét vezető „nagyyszerű” Medici toszkán tájszólásban, dantei olasz nyelven írt verseket, fejedelmi udvart tartott, amely a korabeli szellemi élet központja volt, s nagyapjához, az „öreg” Cosimóhoz hasonlóan támogatta a humanista tudósokat és művészeket. S ami a leglényegesebb, Hughes megemlíti könyvében, hogy az ifjú (egyébként Lorenzo palotájában nevelkedett) Michelangelo, ha nem is volt humanista tudós férfiú, s bizonyára nem merült el részletesen a platonizmus mélységeiben (nem

²⁷⁸ A firenzei akadémikusok sajátos Platón-fogalmáról a fentieknél némileg bővebben: „I platonici fiorentini avevano un proprio concetto di Platone. [...] Perciò s'insiste spesso sull'affinità della filosofia di Platone con la dottrina cristiana, specialmente per la comune concezione della duplicità della natura umana, del prevalere della natura spirituale dell'uomo, e per l'insegnamento morale. Cercavano di vedere un accordo tra la dottrina cristiana, la filosofia di Platone e la legge mosaica.” *Uo.*, 50.

²⁷⁹ Ugyanez részletesen: „Alla loro base sta il concetto dualista e spiritualista dell'uomo. *Homo enim animus est. Corpus hominum instrumentum.* Il soggetto però delle azioni dell'uomo non è né sola anima, né solo corpo, ma la complessa natura dell'uomo, concepito non solo come un essere fra le molteplici creazioni della natura, ma qualcosa che ad essa si contrappone. Essendo composto di un'anima d'origine divina e di un corpo appartenente alla natura, l'uomo è sottoposto a due leggi, quella della libertà dell'anima e quella della necessità della natura. La dignità dell'uomo consiste nel potersi svincolare dalla *legge fatale della natura inferiore* per seguire la strada del libero sviluppo delle sue facoltà divine.” *Uo.*, 55. (Kiemelések – Kieszkowski.)

²⁸⁰ Lásd: „Il pensiero di Lorenzo si riassocia al concetto dell'uomo *fattura tua meravigliosa*, composto d'anima rinchiusa in corpo, a cui spetta arrivare alla felicità perfetta attraverso l'amore che conduce al sommo bene. [...] E qui Lorenzo il Magnifico, prendendo per duce Platone, nella conquista della vita contemplativa...” *Uo.*, 61-62. (Kiemelések – Kieszkowski.)

²⁸¹ Rónay György fordításában: „A rossz, mi üldöz s a jó, mit szeretnék, / így rejlik, könnyed, nemes, égi nő, / benned; de vágyammal ellenkező / lett a művem, s ez dúlja életem szét.” *Michelangelo Buonarroti versei*, 71.

²⁸² Hughes állításai a már leírtak megerősítéseként és összegzéseként is értelmezhetőek: „Famously, the so-called 'court' of Lorenzo was a centre of literary and philosophical culture. Lorenzo was himself an effective vernacular poet and a patron of others. [...] Around the philosopher Marsilio Ficino had formed the 'Academy' at the Medici villa of Carreggi, a loose club of intellectuals who fostered the kind of thought that has subsequently become known as Neo-Platonism. Ficino was a translator of Plato's works and an impressively systematic thinker, but Neo-Platonism cannot be identified with a single doctrine. Rather, the term characterizes broad attempts to harmonize Plato's thought and that of some late antique philosophers who regarded themselves as Plato's disciples with Christian theology.” Anthony Hughes, *Michelangelo*, Phaidon, New York, 2003, 22-25.

lett tagja az Akadémiának sem), ám „nyomokban” mégis az irányzat hatása alá került (találkozásuk elkerülhetetlen volt a Mediciek közvetlen környezetében): amint az későbbi versében is megjelenik²⁸³.

Kassák kritikájának célja természetesen nem a reneszánsz platonikus filozófia dualista emberképének kétségbe vonása (sorai alapján), sokkal inkább kiállítás a független, önálló döntéseket hozó, autonóm művészi lét mellett. A Michelangelo által elképzelt művész nem más, mint közvetítő, egy médium, aki Isten akaratát teljesíti – tehát (az ebből a szempontból igencsak sarkos kassáki szempontból vizsgálva) nem önálló, gondolkodó elme. Igaz, a vallási motívum ennyire direkt módon e Kassák által igencsak szabadon citált szonettészletben meg sem jelenik. A „Lehetséges, hogy a nyersanyagban benne lakik isten...” feltételezés egyébként nem zárja ki a művészetben megjelenő isteni beavatkozás lehetőségét, viszont Michelangelo versében nem is az Úr lakozik benne a kőben „személy szerint” („Non ha l’ottimo artista alcun concetto / c’un marmo solo in sé non circoscrive / col suo superchio...”). Az olasz nyelvű kiadás (Michelangelo, *Rime*, 2005) szerkesztőjének, Matteo Residorinak a jegyzete alapján a „concepto” kifejezés külön magyarázatot igényel, s a platóni idea fogalmával lehet egyenértékű („Il termine si può considerare in effetti un equivalente del platonico *idea*...”²⁸⁴), amely persze nem áll annyira távol Istentől, viszont nem is teljesen azonos vele a klasszikus, plótinoszi értelemben²⁸⁵.

Residori többek között magát az archaikus első strófát is „lefordítja” (olasz nyelvre), amely szerint a szobrász feladata az, hogy kiszabadítsa a kő fogságában lévő alakot, mégpedig úgy, hogy az anyag feleslegét, amely elrejt, lefejt róla. („...il compito dello scultore è quello di liberare la figura prigioniera della pietra, eliminando il di più di materia che la nasconde.”²⁸⁶) A reneszánsz művész feladata tehát embert próbáló, nehéz, hiszen egy szenvedő rabot, a bezárt eszmét, ideát kell megszabadítani a kötelékeitől – igaz, a kéz, amely a munkát végzi, engedelmeskedik csupán az intellektusnak, az elmének, amely őt irányítja („la man che

²⁸³ „The young Michelangelo would not have had much acquaintance with the technicalities of their thought, but it trickled through to nonscolars and Michelangelo’s later verse bears traces of it.” Hughes, *Michelangelo*, 25.

²⁸⁴ Michelangelo, *Rime*, 262. Gondozta, valamint a kiegészítéseket és jegyzeteket írta Matteo Residori (a kiemelés is tőle származik).

²⁸⁵ A következő mondatokkal összegzi és értelmezi Störig az éppen Ficino által latin nyelvre fordított 3. századi neoplatonikus, Plótinosz filozófiáját: „Ahogyan a nap sugározza magából a meleget, mégpedig úgy, hogy közben mit sem veszít szubsztanciájából, ugyanúgy bocsátott ki a legfőbb lény magából minden fennállót mint önmagának mintegy fénysugarát vagy árnyékát. Ez a kisugárzás (emanáció) fokozatosan megy végbe. A különböző létszféráknak létezik valaminő rangsora, aszerint, hogy melyik milyen közel van Istenhez. Az első kisugárzás (nem időben, hanem a rangsort tekintve, mert minden időtlen folyamat) a *szellem*. Az isteni szellem tehát nem Isten maga – ugyanúgy, mint Philónnál. Isten az isteni szellemen túl létezik. A szellem: összessége a platóni értelemben vett eszméknek. A következő kisugárzás a *világlélek*. A világlélek és az *anyag* közé további köztes létezők ékelődnek: az egyéni lelkek. Maga az anyag az isteninek legkevésbé tökéletes, az Istentől legmesszebbre távolodott megjelenési formája, sőt maga a teljességgel sötét és gonosz.” Störig, *A filozófia világtörténete*, 159. (Kiemelések – Störig.)

²⁸⁶ Michelangelo, *Rime*, 262.

ubbidisce all'intelletto"). S valóban, a platonista gondolatokkal felvértezett Michelangelo versének lírai énjét külső erők vezetik e szellemi szabadulás játékban, s erről egy másik, Kassák által nem idézett „kőfaragós” szonettje is tanúskodik.

„Se ‘l mie rozzo martello I duri sassi
 forma d’uman aspetto or questo or quello,
 dal ministro che ‘l guida, iscorge e tiello,
 prendendo il moto, va con gli altrui passi.
 Ma quel divin che in cielo alberga e stassi,
 altri, e sé più, col propio andar fa bello;
 esse nessun martel senza martello
 si può far, da quel vivo ogni altro fassi.
 E perché ‘l colpo è di valor più pieno
 quant’alza più se stesso alla fucina,
 sopra ‘l mie questo al ciel n’è gito a volo.
 Onde a me non finito verràà meno,
 s’or non gli dà la fabbrica divina
 aiuto a farlo, c’al mondo era solo.”²⁸⁷

A (kritikai) kiadás szerkesztője itt is közli a régi vers modern értelmezését. Némileg leegyszerűsítve: hogyha a durva kalapács változatos emberi formákat vés ki a nyers (átvitt értelemben akár faragatlan) kőből, kijelenthető, hogy mozgását más irányítja: a művész, aki a kezében tartja és vezeti. („Se il mio rozzo martello scolpisce i duri sassi in varie forme umane, si può dire che esso si muova con I passi altrui, dato che deriva il suo moto dall’artista che lo tiene in mano e lo guida.”) De az isteni kalapács, amely az égben lakik (így Istennel lehet egyenlő), saját mozgásával maga alakítja széppé a létezőket és önmagát. S amennyiben lehetetlen kalapácsot alkotni egy másik kalapács nélkül, eredetileg ettől lesz élővé minden más. („Ma quel martello divino che abita in cielo [Dio] con il proprio movimento rende belli gli esseri, e più ancora se stesso; e se è impossibile costruire un martello senza martello, da quel martello vivente ha origine ogni altro.”) S mivel az ütés annál hatékonyabb, illetve teljesebb értékű, minél feljebb emelkedik a kovácműhelyben, a jelzett kalapács az övénél jóval

²⁸⁷ Rónay György fordításában: „Pörölyöm, ha a nyers márványt kivésem, / hol ilyen, hol olyan emberi képre: / csak vezetője kölcson ütemére / mozogva, más léptével jár kezében. // De amelyik fent él s lakik az égben, / mást s magát magától alkotja szépre, / s mert pöröly nélkül pöröly soha létre / nem jön: a többi tőle kell, hogy éljen. // S mert ha magasból sujt üllőre, annál / teremteőbb a csapás: ezért repült fel / fölém, az égbe emelkedett. // S most az én pörölyöm csonka marad már, / hacsak formát nem ad az égi műhely / neki; mert a földön nem volt, csak egy.” *Michelangelo Buonarroti versei*, 86.

magasabbra szállt, az égbe. („E poiché il colpo è tanto più efficace [di valor più pieno] quanto più il martello si solleva nella fucina, questo martello se n'è volato in cielo, alto sopra il mio.”) Tehát a kalapács úgy „ér véget” („bukik el”), hogy nem válhat tökéletessé (az eredeti versben „non finito” – azaz ‘befejezetlen’ marad), kivéve, hogyha az a kalapács, amely egyedüli volt a világon, nem talál valakit a mennyei műhelyben, aki segíti őt a kiteljesedésben. („Pertanto il mio martello verrà meno senza essere stato portato a perfezione; a meno che quel martello, che era unico al mondo, non trovi nella fucina celeste chi lo aiuti a completarlo.”)

A vers lépésről lépésre kirajzol egy – Michelangelo számára központi – jelölő folyamatot. Első lépésként az a „pöröly” jelenik meg, amelyet a művész a kezében tart. Ez csupán egy eszköz, nem bír önálló akarattal, hiszen az elme vezérli. Ám a vezérlő bázis, az intellektuális kiindulópont maga az aktív szobrász. Ez ellentmond a michelangelói alkotó passzív, kassáki értelmezésének. Természetesen a reneszánsz ember nem veti el egy felette álló, transzcendens princípium gondolatát, s Michelangelo továbbirányítja a képsorozatot. Kezdetét veszi a jelölés, a „konkrét” kalapács hasonlattá alakul, s megjelenik a mindent önmagából alkotó égi szerszám, Isten metaforája. A két „eszköz” kontrasztja nyilvánvaló: az isteni tökéletes és mindenható, a földi pöröly sosem válhat azzá, lehetőségei korlátozottak – a művészi munka nem juthat el a végső kiteljesedésig. A költeményt a hiányérzet formálja, az alkotó elégedetlensége. A michelangelói szenvedésmotívum talán nem áll annyira távol Kassáktól sem. Igaz, a reneszánsz ember felfelé tekint, mivel a Mindenhatótól, az égi erőktől várhat egyedül segítséget (egy az övénél hatalmasabb kalapácstól), míg az avantgárd alkotó inkább megküzd Istennel – s megpróbálja rákényszeríteni az akaratát („engem az az »elrejtőzött« szellem csak annyiban érdekel, amennyiben ellenálló erőt fejt ki az ellen, hogy én a magam szellemét belezárhassam az anyagba”). Kicsit talán az ószövetségi Jákobhoz hasonlítható. Biztosan állítható, hogy mindketten az emelkedés hívei: művészetük bevallottan kísérlet az alantas anyagi dimenziók (tehát önmaguk) legyőzésére.

Michelangelónak az előbbi eszmefuttatásokat megerősítő madrigálja expresszív sorátlépéseivel még távolabbra görgeti a gigászi folyamatot, s közben némileg azért Kassák indirekt (önállótlanúságot ostromozó) kritikája is érvényessé válhat:

„Sì come per levar, donna, si pone
in pietra alpestra e dura
una viva figura,
che là più cresce u' più la pietra scema;
tal alcun'opre buone
per l'alma che pur trema,

cela il superchio della propria carne
 co' l'inculta sua cruda e dura scorza.
 Tu pur dalle mie streme
 parti puo' sol levarne,
 ch'in me non è di me voler né forza.”²⁸⁸

A kővel való foglalatosság ebben a versben is egy hasonlat képi síkjaként formálódik meg, s jelent kiindulópontot. Michelangelo számára a szobrászat a fölösleg lefaragása („levar”) volt²⁸⁹; a „fonákja felől” nézve: kiemelés, emelkedés (szintén „levar”), amint a kemény, hegyi (alpesi) kőből kiemelkedik a művész eltávolító munkájának, cselekvésének eredményeként az élő alak. S ahogyan az alkotás egyre inkább elnyeri formáját, úgy fogy, tűnik el a kő többlete, az anyagi rész, amely eleddig elzárta. (Ismételten Residori fordításában: „Così come, per opera di levare, si ricava da una pietra rozza e dura una figura viva, che si forma a mano a mano che la pietra diminuisce”.²⁹⁰) A képlet ugyanaz, mint híres szonettjében. Ám a hasonlat fogalmi síkján itt a félelemtől remegő lélek benső munkái, művei állnak, amelyeket a hús fölöslege rejt magába – faragatlanságában és otrombaságában nyers, kemény kéregként. Ez utóbbi kifejezés („scorza”) bizonyára utalás Petrarca szonettjére²⁹¹.

Az alaphelyzet újból szenvedést okoz, ráadásul már nem egy, az emberen kívül álló művészeti alkotásban, hanem magában az emberben. A „kőbe zárt” lélek itt költői kép csupán, amelyből részletről részletre tűnik elő a lírai én „fájdalma”...²⁹² A cél megint ugyanaz, szabadulni a kötöttséget okozó külsőségektől, a testi hívságoktól, gyarlóságoktól. Viszont ebben az esetben a megszólaló képtelen azokat önállóan lefaragni, s kiemelni önmagát, saját lelkét, cselekedeteit, eltávolítva az anyagi fölösleget; nem tud megtisztulni, így az első sorban megszólított hölgy (az a bizonyos „donna leggiadra, altera e diva” – vagyis a „könnyed, nemes, égi nő”) lehet az egyetlen megoldás a kínzó helyzetre (hasonlóan Dante Beatricéjéhez vagy Petrarca Laurájához). A lélek szobrászati munkáját a donnának (Vittoria Colonna? Szűz Mária?) kell elvégeznie, mert a lírai én képtelen rá, nincsen hozzá elegendő akarata és ereje. A szonettben felbukkanó égi nő homályos szerepe mintha a kötetekben közvetlenül azt követő

²⁸⁸ Rónay György fordításában: „Miként ott lappang, s feltámad a kőben / a kalapács alatt / egy-egy élő alak, / s úgy nő, ahogy fogy a kő többlete: / éppen így rejti, hölgyem, / aggódással tele / lelkünk szép műveit a test merő / fölöslegének nyers és durva kérge. / Csak te tudsz fölemelni / gyarlóságom fölébe, / mert bennem nincs rá akarat s erő.” *Uo.*, 72.

²⁸⁹ „...per levar: è espressione tecnica per designare il procedimento che M. considerava il più autentico e tipico della scultura...” Michelangelo, *Rime*, 264. (Kiemelés – Residori.)

²⁹⁰ *Uo.*

²⁹¹ Residori jegyzetében: „petrarcai metafora, amely a testi burkot jelöli” („metafora petrarchesca che indica l'involucro corporeo”). *Uo.*, 265.

²⁹² Karel Schulz regényt írt a nagy szobrász életéről *Kőbe zárt fájdalom* címmel. A michelangelói végzet furcsa játéka, hogy a huszadik századi szerző sem fejezhette be művét, amely így örökre töredék maradt.

madrigálban teljesedne ki.

Semmiképpen sem meglepő, hogy a platonista humanisták között, keresztény környezetben nevelkedett reneszánsz művész lírai énje önnön léteire vonatkozó végső megoldásait, a kérdéseire adott válaszokat Istenben vagy annak képviselőiben (többek közt mennyei asszonyokban) keresi és találja meg (némi petrarkizmussal tarkítva eszközkészletét). A „conchetto” a platóni ideával azonosítható, ám a szellemet a Teremtő zárja bele a kőbe, a művész pedig felé tartva fejt ki. Giorgio Vasari szerint magát Michelangelót is ő küldte le a földre, közvetítőnek: „...az Egek Jóságos Kormányzója kegyesen a földre fordította tekintetét, s látva a temérdek hiábavaló erőfeszítést, lelkes, de terméketlen igyekezetet és az emberek elbizakodott felfogását, ami sokkal messzebb van az igazságtól, mint a sötétség a világosságtól, elhatározta, hogy megszabadít bennünket a súlyos tévelygéstől, s egy olyan szellemet küld a földre, aki minden művészetre és minden mesterségre egyaránt alkalmas, s aki akár rajzolásról, körvonalazásról, árnyalásról vagy derítésről van szó, egymaga képes bemutatni, milyen is a tökéletes képzőművészet, plasztikussá tudja tenni festményeit, szobrászi alkotásai biztos tudásról árulkodnak, és kényelmes, biztonságos, egészséges, derűs, arányos és gazdagon díszített épületeket emel...”²⁹³

Mégpedig Michelangelo, a „szellem” által, aki valamiféle összművészeti „messiásként” jelenik meg Vasari körmondatában. Isten alkot tehát benne, ő maga a polihisztor, aki teremt, s a semmiből hozza létre műveit, létesít új világokat. Ebben pedig hasonlít a Kassák által megálmodott művészhez, aki *Képarchitektúra-kiáltványában* többször használja a „teremtés” főnevet, illetve annak toldalékolt alakjait. Korábban már értékelt lezáró mondata sem szólhat másról természetesen: „Mert a képarchitektúra művészet, a művészet pedig teremtés, és a teremtés minden.” Ugyanazt vallja, mint a reneszánsz mesterek, és hasonló problémák foglalkoztatják művészeti szempontból, mint Michelangelót vagy talán az őt irányító Istent, akiben Kassák inkább ellenfelet lát, s akivel szemben érvényesítenie kell az akaratát – de nem iktatja ki őt az alkotás folyamatából. (Jóllehet, egy mélyebb teológiai vagy filozófiai elemzés bizonyára más eredményekkel szembesítene.) S az is biztosan állítható, hogy akadtak olyan „absztrakt avantgárd” irányzatok, amelyekről nem állt oly’ távol a transzcendenciába való áthajlás megkísértése (lásd, orosz szuprematisták).

Michelangelo legismertebb *Pietàja* (1498-99), amely a római San Pietróban található, kiváló szemléltetőeszköze, valóságos megtestesülése a firenzei eredetű platonikus filozófiának. Nem csupán az idealizált emberábrázolás miatt: köztudott (sőt közhelyes), hogy Mária arca fiatal, akárcsak a fiáé, Jézusé. Antonio Paolucci, a mester által alkotott *Pietàkat* bemutató

²⁹³ Giorgio Vasari, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Zoltán, Magyar Helikon, 1978, 557.

fotóalbumában, immáron az esztétika Cinquecento-beli – egyértelműen platonikus – alapvonásairól értekezik a híres kompozíció kapcsán. A művészet összeütközésbe kerül a természettel, s győzedelmeskedik fölötte. Az értelem, illetve a mesterségbeli tudás uralja és átformálja a durva anyagot²⁹⁴. De ez nem csupán egyszerű harc, valamint az azt követő győzelem: a művészet metamorfózis, amely átalakítja az élettelen követ a gondolat, eszme látható képévé az igaz és valós dimenzió utánzásában. Általa az idea válik érzékelhetővé²⁹⁵. A Paolucci által papírra vetett gondolatok forrása Vasari, s a hosszabban idézett körmondatrészlethez hasonlóan piedesztálra emelkedik a reneszánsz művész által alkotott szobor: hiszen kellem és kegyelem, „grácia” hatja át. A szellemi univerzum, amely láthatóvá tette, megvilágítja és valamelyest átváltoztatja a nagy művet²⁹⁶. A szobor szimbóluma lehetne a „levar” technikájának, felülete fényesre csiszolt²⁹⁷, elveszíti kő mivoltát (ebben az értelemben testvére az anyagot látszólag eltüntető, más dimenziókba tekintő szecessziós épületeknek), lebegő, nyugalmat árasztó csoda. Anthony Hughes kiemeli különlegességét: Jézus vékony testén nem látszanak a megkínzás nyomai, s az Anya sem a középkorból megszokott Mater Dolorosa. Elmélyülten figyeli ölében fekvő gyermekének holttestét. Tekintetével, valamint gesztusával meditációra és hitkérdésekről szóló elmélkedésre hív²⁹⁸.

A nézők elé táruló látvány nem evilági, valóban a teljesség, a transzcendens szféra földi megtestesülése – lehetne, hogyha nem volnának rajta (szándékosan!) befejezetlen elemek. A közönség által nem (vagy nem tökéletesen) megtekinthető hátsó és oldalsó részeket kifaragta ugyan a szobrász, ám nem csiszolta fényesre. Eredetileg egy falmélyedésbe szánták a művet²⁹⁹. S talán kevésbé ismert tény, hogy a híres vatikáni *Pietà* valójában – és a művész kinyilatkoztatott szándékai szerint – egy „non finito” (‘befejezetlen’) alkotás, amelyről Michelangelo egyetlen s játékos szoboralírása árulkodik „all’antica” (vagyis antik szellemben). Ennek lényege, hogy nem elkészült, hanem (még mindig, továbbra is) készüléskor

²⁹⁴ Bővebben: „Lasciamo da parte per un attimo i principi dell’estetica cinquecentesca impliciti in questa frase: l’arte che si confronta con la natura e la vince, l’»artificio« (inteso come primato dell’intelletto e dei saperi tecnici) che domina e plasma la bruta materia.” Antonio Paolucci, *Michelangelo – Le Pietà*, Skira, Milano, 1997, 9.

²⁹⁵ „l’arte è la metamorfosi che trasforma un sasso in mimesi del vero e in visibile immagine dell’idea.” *Uo.*, 9.

²⁹⁶ „In questo senso possiamo dire che la Pietà è abitata dalla grazia. L’universo spirituale che le ha dato immagine la illumina e quasi la trasfigura.” *Uo.*, 11. Paolucci nem győzi hangoztatni a Michelangelo főművének háttérben álló, a lélek szépségét érintő vallási, teológiai és erkölcsi jelentések kiemelkedő szerepét: „Diremo poi dei significati religiosi, teologici, morali (la »bellezza dell’anima«, appunto) che stanno dietro questo capolavoro michelangiolesco.” *Uo.*

²⁹⁷ Szó szerint: „A szobor úgy áll a szemeink előtt, mint egy ékszer: tiszta, sima, fényes.” („La scultura sta davanti ai nostri occhi come un gioiello: pura, levigata, lucente.”) *Uo.*, 9.

²⁹⁸ Bővebben: „Jesus’s slim body is almost unmarked by torture; his mother’s face undisturbed by sorrow. She looks at the corpse on her lap with absorbed attention, prompting a similar meditative response from the worshipper. The outstretched left hand acts as a sign of display rather than grief, inviting contemplation of the redemptive meaning of Christ’s sacrifice.” Hughes, *Michelangelo*, 61.

²⁹⁹ Részletesen: „The rear and sides of the block, although fully carved, have not been given the polish of other parts and were obviously never meant to be seen, indicating that the piece would have been placed in a niche.” *Uo.*, 58-61.

lévő munkáról van szó. „A szobor sajátos státuszát – fejt ki Hughes – felületének tökéletessége és Szűz Mária szalagjának felirata jelzi. Kibővítve és modernizálva a következő szöveg olvasható rajta: »A firenzei Michelangelo Buonarroti készítette.« Vasari szerint ez volt az egyetlen alkalom, amikor Michelangelo aláírt egy munkát. Nem meglepő, hogy a felirat bővelkedik a mögöttes jelentésekben. A »faciebat« kifejezést az alkotó úgy faragta ki, hogy eltűnjön a Szűz köpenye alatt. Az utolsó t-betű már teljesen hiányzik, s ez nem más, mint magával a fogalommal való kifinomult játék. Pliniussal egyetértve, ez némely antik szobrászok eljárása volt, akik úgy vésték be az ige folyamatos múlt idejű alakját (a »faciebat« szó szerinti jelentésében folyamatos, és nem befejezett), hogy az jelezze, a művész félbehagyta a munkát, képtelen lévén arra, hogy az elméjében található kép tökéletességét elérje. A szó hiányos megjelenítése nem más, mint ama tudat megerősítése, hogy a folyamat befejezhetetlen.»³⁰⁰ Ilyeténképpen tehát a működésben lévő „levar” jelképe lehet csak Michelangelo ifjúkori szobra, amely látható módon ugyan kibontakozott már az anyag fogságából, ám soha nem lesz befejezett és tökéletes – textuálisan semmiképpen sem, s a hátoldal is örökre csiszolatlan (így viszont anyagában kitapintható) marad. A kalapácsok szonettje szobor formátumot ölt a *Pietà*ban, vagy éppen a szobor válik szöveggé Michelangelo felemelő fantáziájában. Talán mégis szeretett eljátszani az avantgárd művészek által szinte istenként tisztelt, közvetlenül érzékelhető anyagi oldallal, s az abba kódolt átjárási, formációs lehetőségekkel. Végül is szobrász volt.

Kassák bizonyára nem ismerte a kiábrándult, idős mester egy másik, *Rondanininek* keresztelt utolsó *Pietà*ját (1564), amely a milánói Castello Sforzesco állandó kiállításán tekinthető meg. Már az gyanúsnak tűnik, hogy saját „szórakozására” faragta – s nem megrendelésre. Abban a korban ez nem volt megszokott eljárás (ellentétben a mostani modern időkkel), főleg nem egy Michelangelo-kaliberű művész esetében.³⁰¹ A szoborcsoport a vatikáni *Pietà* ellentétének tekinthető, „non finito”, ám a szerkezet egyáltalán nem fejezi ki a valóságot: igazából szándékosan töredékes torzónak nevezhető. A mester nem kiszabadította a fogoly lelket belőle, hanem (szó szerint) szétfaragta. Nincsen semmiféle textuális jele annak, hogy az

³⁰⁰ Eredetileg: „Its special status is indicated by the perfection of its finish and the inscription on the Virgin’s sash. Expanded and modernized, it reads, MICHELANGELO BUONARROTUS FIORENTINUS FACIEBAT (Michelangelo Buonarroti the Florentine made this). Vasari pointed out that this was the only time Michelangelo signed a work. It is not surprising that the inscription is rich in significance. The word ‘faciebat’ carved as though disappearing beneath the Virgin’s cloak, lacks the final ‘t’, an omission that has been taken as a subtle play on the term itself. According to the Roman writer Pliny it had been a practice of some ancient sculptors to inscribe the past continuous (‘faciebat’ means literally ‘was making’ rather than ‘made’) to imply that the artist had broken off, unable to bring his work to the perfection of the image in his mind. Leaving the word itself incomplete reinforced the sense of an unfinishable process.” *Uo.*, 57-58.

³⁰¹ Paolucci valamivel részletesebb értékelésében: „Nel XVI secolo è molto improbabile che un’opera d’arte possa nascere senza alcun rapporto dell’artista con il mondo esterno.” Illetve: „L’idea dell’artista che dipinge o scolpisce per sé, per il suo piacere, per desiderio di sperimentazione, magari pensando a un incognito amatore che potrà esserci ma anche non esserci, è tipica dell’età moderna.” Paolucci, *Michelangelo – Le Pietà*, 136.

elkészülte még folyamatban van: a mű maga a folyamat, a művész elkeseredett és csillapíthatatlan elégedetlenségének allegóriája, zavaros lelki állapotának tényleges kivetülése. Szembetűnő ugyanis, hogy újra és újra változtatott rajta, átalakította. Egészen vázlagszerű, a Fiú fél arca eltűnt. Néhány testrész árnyalt(abb), ám a legtöbb helyen egyértelműen megjelennek, tapinthatók a véső ütötte vonalak – a kidolgozás (illetve annak hiánya) anyagszerűvé teszi a kompozíciót. Itt bizony a kő minden törekvés ellenére kő maradt. Hiányzik belőle a platonizmus (s egyáltalán, a teljes reneszánsz) ókort idéző „all’antica” eleganciája.

Ráadásul az egészhez hozzá van toldva valamiféle horrorisztikus idegen rész, egy oda nem illő tömbből kiemelkedő, viszonylag szépen kidolgozott, lecsiszolt kézdarab, amelynek már feltűnően semmi köze az alakokhoz (bár egy korábbi változatban bizonyára Jézus karja lehetett).³⁰² A készítés több fázisa tanulmányozható tehát egy időben a kompozíción, vannak egészen szabályszerű, hagyományos, de rendhagyó részletei is. Paolucci és mások sötét képet festenek e korabeli esztétikai tradícióknak igencsak ellentmondó, némileg tragikus, elkeseredett munkáról, amely mintha az utolsó napjait élő mester spirituális drámáját állítaná nézője elé, akinek talán a végső vallomása szól egy ikonról, a halála pillanatában³⁰³. Összességében a *Rondanini Pietà* ugyanolyan idegen testnek tűnik a reneszánsz esztétikájában, mint amennyire nem „vágunk egybe” a benne „összetákoltt” részletek.

Hughes szerint az, hogy a kidolgozás jegyei egyértelműen kivehetők a szoborcsoport minden egységében, hogy pontatlan az ábrázolás, és korábbi töredékek is beillesztésre kerültek, későbbi korok szobrászatát idézi: csupán a 19. század végétől fogva lehet ilyen jellemzőkkel bíró alkotásokra lelni. Az egyezések persze a véletlennek köszönhetők, mégis korszakváltó, modern munkának tekinthető, amely(ben az alkotó) feláldozza a művészi tudást, jártasságot – a kifejezés kedvéért.³⁰⁴ Az össze nem illő elemek montázsos egybekényszerítése, az idegenség feloldásának hiánya, a vázlagszerűség és a hangsúlyos textúra nem csupán modernné, ám egyenesen „avantgárd jellegűvé” teszik a reneszánsz művet. Az elemzők által kihangsúlyozott „haláltáncos” érzelmi töltet, szenvedély és feszültség pedig, amely erők egyértelműen a

³⁰² Így értekezik róla Hughes: „A Pietà nem csupán befejezetlen, de megőrzi összetört részletét egy előző szobornak – a két hátulsó alaktól bizarr módon elkülönülő kéz minden, ami megmaradt egy korábbi Krisztus-ábrázolásból. Hagyományosan izmos és hősies, sokkal inkább, mint a mögötte álló márványból előfarigcsált, alutáplált teremtmény.” („The Pietà is not only incomplete, it preserves the shattered fragment of a former sculpture – the arm which stands in such bizarre isolation from the two figures behind is all that remains of a former figure of Christ, more conventionally muscular and heroic than the half-starved creature whittled from the marble behind it.”) Hughes, *Michelangelo*, 314.

³⁰³ Egészen pontosan: „Ebbene io (al pari di innumerevoli critici e di migliaia di comuni visitatori) ho sempre pensato alla Pietà Rondanini – così tragica, così desolata, così »antiestetica« – come alla messa in figura del dramma spirituale dell’ultimo Michelangelo, come all’icona della sua confessione in *articolo mortis*.” Paolucci, *Michelangelo...*, 136. (Kiemelés – Paolucci.)

³⁰⁴ Lásd: „As a consequence of this accidental resemblance, it has come to be regarded as a paradigmatically modern work, one that renounces skill in favour of expression.” Továbbá: „The marks of process evident on all parts of the stone, the imprecision of imagery, the incorporation of earlier fragments, all these are features to be found associated with sculpture only from the late nineteenth century onwards.” Hughes, *Michelangelo*, 314.

valóságos alkotóból eredtek annak idején, s kővé dermedt formájukból még most is kiáradnak a szemlélőre (erről tanúskodnak konkrét formában a faragás folyamatában bekövetkező, máig kivehető váltások), az expresszionisták legközelebbi rokonává avatják a többszáz esztendeje halott polihisztort, aki ebben a kivételesen korszerű esetben bizony a maga szellemét akarta belezárni az anyagba, anyagi mivoltában is brutális kegyetlenséggel megformált emberként. Vajon hogyan írt volna róla kritikát Kassák – a *Rondanini Pietà* ismeretében?

Annak érdekében, hogy minél kifejezőbb és meggyőzőbb képet rajzolhasson az avantgárd gondolkodásmódról és saját művészetének természetéről, Kassák mérhetetlenül leegyszerűsített véleményt közöl az egyébként jóval változatosabb, folyton kísérletező Michelangelóról és vele együtt a reneszánsz időszakról (s tulajdonképpen más korstílusokról is, leginkább a romantikáról). A „konstruktív világkép” ez irányú megvallása súlyos veszélyeket rejt magában, és a későbbi értelmezők generációira is kihathat. Így fogalmaz G. Komoróczy Emőke 2016-os kötetében Wilhelm Worringer tanulmányait elemezve: „Ma már, egy évszázad múltán, világosan látszik, hogy az avantgárd csupán a görög-római mimetikus, természetelvű tradícióval fordult szembe, és nem a művészet egészét akarta eltörölni. Ez a tradíció – mint Worringer kimutatta – az ember és a világ *bensőséges* viszonyára épült; a görögség szellemiségét feltámasztó reneszánszban teljesedett ki, s hosszú évszázadokra meghatározta az európai művészet arculatát. A Dél termékeny földje, természeti bősége szabad és otthonos, *evilági* biztonságot kínált az itt élő embereknek; érzékeik és szellemük tökéletes harmóniájából egy természeti formákból építkező *naturális* művészet született. A szerves vitalitás alapján kialakuló *antropomorf* művészet a beleélésre, a világgal való azonosságtudatra épült és panteista életbizalom sugárzott belőle.”³⁰⁵

Az első mondat célja támadhatatlan, értékes gondolat, s egy fontos törekvés kiindulópontja: árnyalni az avantgárd művészetéhez való igazi viszonyát, leszámolva azokkal a(z általában negatív) sztereotípiákkal és közhelyekkel, amelyek kialakulásától kezdve kísérik. „Így hát az avantgárd mozgalmak hagyománytagadása – állítja G. Komoróczy – nem egészen úgy igaz, ahogyan az máig köztudatban él. A manifesztumok szintjén természetesen minden ellen, ami régi, ami megszokott, protestáltak az izmusok, de valójában inkább csak a keretek tágításáról, a művészet autonómiájának, a formakísérletek szabadságának kiküzdéséről volt szó.”³⁰⁶ A worringeri elmélet dualisztikus jellegű, a „természetelvű” és „absztrakt” éles váltásaiként képzei el a művészet történetét: „A természetelvű »görögös« művészetet így váltják fel tehát a gótikában az egyiptomi művészet absztrakt, *kristályos-szervetlen formái*, amelyek tiszta rendezettségére épült a struktúra, a részek szigorú arányosságán, tagolatlan és

³⁰⁵ G. Komoróczy, *Avantgárd kontinuitás...*, 10. (Kiemelések – G. Komoróczy.)

³⁰⁶ *Uo.*, 9.

töretlen egyenes-vonalúságán, vagy éppen a szabályosan hajlított kör- és spirálvonalakon nyugodva (Napisten, piramisok stb.). Az orientális művészet absztrakt formái mélyebb valóságérzékelésen alapultak, mint az európai természetelvű művészet: a keleti misztika a világlényeg kifürkészhetetlenségének tudatából táplálkozott.”³⁰⁷ Mintha az egymást követő korszakok a sakkjátszmák szabályai szerint oszlanának fekete és fehér mezőkre – átjárhatatlan módon. Jóllehet a játéknak is éppen az ellentétes oldalakra vonatkozó azonosságokban áll a lényege: például egy fehér futónak ugyanúgy kell lépnie, mint fekete párjának. Már a michelangelói verbális és vizuális művészet részleges és felületes, néhány sornyi vizsgálata is rendkívül bonyolult, összetett képet eredményez, mi bújhat meg a teljes, reneszánsznak nevezett „fogalom” mögött?

A worringeri modell valamiféle statikus, nyugalmat és biztonságot sugárzó reneszánszról alkotott képet sugall, ahol az ember (még) tökéletes összhangban állt a világmindenséggel. Daniel Arasse, könyvének *Leonardo ma* című bevezetőjében részben megerősíti e gondolatot, ám túl is lép rajta s árnyalja azt (a nagy polihisztort értékelve). Egy dinamikus, kísérletező (már-már avantgárd?) karakterű, az egység biztonságával nem igazán megelégedő létformáról értekezik: „Leonardo gondolkodásának és művészetének középpontjában is ez a gondolat állt, tehát hogy a Teremtés egy dinamikusan zajló folyamat, amely egyrészt jelenti a makrokozmosz feltartóztathatatlan tárgyi mozgását, másrészt pedig a mikrokozmosz elidegeníthetetlen szellemi energiáinak mozgásban létét. Ez elsősorban annak alapvető intuíciója, hogy a világ (és az ember mint a benne és vele élő *pars mundi*) egységet alkot, ami az átalakulások megállíthatatlan folyamából épül fel. [...] Ez a sejtés viszont korántsem keserítette el Leonardót, aki ezt a megérzést tette meg kutatásai alapjául minden téren, legyen absztrakt (például geometriai), műszaki (többek közt a gépekkel kapcsolatos) vagy művészeti terület.”³⁰⁸ Illetve: „Leonardo a formálódásukon keresztül kereste a formákat, és a kiforrott alakzatnak meg kellett őriznie eredeti dinamikáját, hogy mozdulatai érzelmeket tudjanak közvetíteni.”³⁰⁹ Nem biztos tehát, hogy a bipoláris sematizálásban lelhető fel az avantgádról alkotott berögződések lebontásának helyes útja, hiszen ebben az esetben az egyiptomi, a gótikus, illetve az avantgárd művészet szigorúan a fehér (absztrakt) oldalra kerül, a görög, a reneszánsz és a klasszicista pedig a feketére (a természetelvűre). (Arról nem is beszélve, hogy a reneszánsz legnagyobb elméjének tartott Leonardo tudása például nem csupán a reneszánsz, hanem a középkori

³⁰⁷ *Uo.*, 11.

³⁰⁸ Daniel Arasse, *Leonardo*, ford. Marsó Paula, Nemes Krisztina, Typotex, Budapest, 2016, 19-20. (Kiemelés – Arasse.) Továbbá: „A világ ritmusa olyan szinten beleivódott Leonardo gondolataiba, munkáiba és művészetébe, hogy életművének összességére tekinthetünk úgy is, mint ami »szimbolikus formát« adott annak a világu intuíciónak, mely szerint a makro- és a mikrokozmosz ugyanabban az egyetemes ritmusban mozog – amit maga a művész is kihallott a kinti világból, s amelyhez igazodni igyekezett benső alkotómunkája során.” *Uo.*, 23.

³⁰⁹ *Uo.*, 21.

kultúrából is táplálkozott.³¹⁰)

És hogyan magyarázható az idillinek tűnő (s talán valóban csak annak látszó) apollóni görög beállítódás táblarésze felől a dionüszoszi „sötét” oldal? S miként illeszthető bele a képbe a *Rondanini Pietà* vagy Michelangelo híres (állítólagos) önarcképe, az *Utolsó Ítélet* (1534-1541) horrorisztikus ábrázolásán, a Sixtus-kápolnában található, oltár fölötti freskó hozzávetőleges középpontjában? Alexander Rauch ekphraszisza érzékletes szövegi formába öntése a látványnak (érdemes elidőzni az önábrázolás közvetlen környezetében): „Az emberi testek hatalmas tengerében félelmetes vihar tombol. Az Igazak a mennybe emelkednek, a Kárhozottak lehullanak, a központosító, klasszikus módra csupasz állú, ítélkező Krisztus apollóni és ugyanakkor herkulesi megjelenésű. Végítélete iszonyú, felemelt karja alatt még Mária is félve hőköl vissza. A festményt sokan elemezték; talán valóban rejlik valami az idősödő Michelangelo személyes gondolataiból a *dies irae* – a harag napja – tragédiájának bemutatásában.” És most következik a személyes lényeg, amely kétségtelenül párhuzamba vonható a jóval későbbi utolsó *Pietà* szenvedéstörténetével: „Tűnődő, meggyötört ember volt ő, élete során ritkán volt része igazságos elbánásban, és nehéz sorsa nagyon nyomasztotta. Az *Utolsó Ítélet* freskón a Szent Bertalan erős kezéből lecsüngő, nyúzott emberbőrön tűnik fel önarcképe. A szent szemrehányó és kérdő tekintettel néz Krisztusra; szeretné megtudni Tőle, vajon megmenthetné-e a művészt, vagy hagyja-e lehullani? A hátborzongató önarckép szorosan összecseng az öregedő mester lelkiállapotával, amely leveleiből is tisztán kiolvasható.”³¹¹ A lenyúzott bőr – mint önarckép (a Kassák-féle közvetlen rokona). Expresszionistákat megszegyenítő vízió, nyilvánvaló görög vonatkozásokkal: mintha az Apollón istennel vakmerően szembeszálló Marszüasz szatírra emlékeztetne. Annyira azért nem sugárik belőle a „panteista életbizalom”.

Az ideák (platóni) avantgárd alkotója viszont (elsősorban) nem expresszionista, hanem „konstruktív” elme, önmeghatározása szerint a semmiből – vagy inkább önmagából – teremt, művészete nem másoló természetű. Amit létrehoz, vele kell, hogy azonos legyen, de semmiképpen sem valamiféle létező valóságélemmel, csendélettel, tájjal, városrészlettel. Az ideális képarchitektúra absztrakció, s éppen ezért (!) önálló létező. Szabadon idézve: „struktúrája valóban a kristályos-szervetlen formák tiszta rendezettségére épül, a részek szigorú

³¹⁰ Két részlet Arasse művéből: „A megokolás egészen váratlan, de a korszak gondolkodásmódjában mindez azt jelentette, hogy sikerült egybeszűrni a szépség újplatonikus elméletét és a testek mozgásának témakörét, ami viszont az arisztotelészi »filozófia« skolasztikus változatának volt központi kérdése.” (*A torinói önarckép* című fejezet, 35.) „Ez a hozzáállás különböztette meg kollégáitól, és leginkább ez tette őt mindenki másnál alkalmasabb képviselőjévé ennek a szellemi közegnek, amely humanizmus és skolasztika között – miközben olykor mindkettőtől kölcsönzött – meghatározóan fontos szerepet játszott a reneszánsz által elfogadott gyakorlat és elmélet mutációjában.” (*A Leonardo szellemi közege* című részlet, 68-69.)

³¹¹ Alexander Rauch, *Érett reneszánsz és manierista festészet Rómában és Közép-Itáliában = Az itáliai reneszánsz*, szerk. Rolf Toman, ford. B. Szűcs Margit, Vince Kiadó, Budapest, 2007, 308-349. Az idézett szöveg pontos helye: 330. (Kiemelések – a szerk.)

arányosságán, tagolatlan és töretlen egyenes-vonalúságán, vagy éppen a szabályosan hajlított kör- és spirálvonalakon nyugszik, és az orientális művészethez hasonlóan a világlényeg kifürkészhetetlenségének tudatából táplálkozik.” A képarchitektúrák festője alapformákból és színekből komponál tereket, megteremtve azt a bizonyos természetes perspektívát.

Valójában a reneszánsz művészek voltak azok – s talán a legfontosabb: Filippo Brunelleschi, a firenzei dóm kupolájának építője –, akik hosszú, kitartó munkájuk jutalmaként ráismerhettek a perspektivikus ábrázolás bonyolult mikéntjére, a szigorú szerkesztés szabályaira.³¹² Az ő módszerük nem azonos az „avantgárd” alkotóéval, legalábbis Kassák szerint. „A képarchitektúra nem a síkba befelé, hanem a síkból kifelé építkezik” – szögezi le, majd kategorikusan elutasítja az első lehetőséget: „A síkot egyszerűen adott fundamentumnak veszi, nem befelé nyit perspektívát, ami mindenkor csak illúzió lehet, hanem egymásra rakott színeivel és formáival belép a reális térbe, és így megkapja a kép és a képélet határtalan lehetőségét: a természetes perspektívát.”³¹³ Mintha a reneszánsz alkotókról beszélne (Brunelleschiről, Albertiről, Donatellóról, Ghibertiről, Masaccióról vagy Piero della Francescáról), akik ezek szerint illúzióteremtő másolók voltak csupán. (Igaz, Raffaello *Athéni iskolájába* ugyanúgy nem lehet fizikailag belépni, mint valóban megmászni egy Kassák által festett képépítményt. A kifejtés így ismételtelen csak ügyes retorikai fogásnak tűnik.)

Mesterek köszöntése című, kései (1965), nagyformátumú kötetében számos alkotó festményének reprodukcióját publikálta. Ezek mellé saját verseit, és az egyes művészek (Matisse, Picasso, Braque, Léger, Marc, Chagall, Klee, Rousseau, Chirico és Ernst) rövid életrajzát, kassáki nézőpontból történő méltatását csatolta. A könyv Giorgio de Chiricóról szóló részében így nyilatkozik a görög származású itáliai „metafizikus” festő jelentőségéről: „Következetes szigorúsággal szinte tudományos rendszerességre, a dolgok közötti titkos összefüggések leleplezésére törekedett. Innen adódik, hogy mondanivalóját a lehető legszigorúbb törvények szerint, legobjektívabbnak látszó formában rögzítette. [...] A modern művészet világában a dolgok geometriai rendjét és stabilitását teremtette meg.”³¹⁴ Ha ugyan nem is konstruktivistaként, de (ami a geometria tiszteletét illeti) hozzájuk vagy éppen a reneszánsz festőkhöz hasonlóan (Chiricóra egyébként a szürrealisták tekintettek elődjükként). A művész alkotási módszere mutat némi testvériséget a valós anyagi világtól történő megtisztulás, az abból való kiemelkedés, a magasabb törvényszerűségek iránti vágy platonikus alapelveivel. Az idézett sorok továbbra is Kassáktól valók: „Chirico ecsete alatt mintegy a dolgok »színváltozása« következett be. Az általunk ismert dolgok, lények, színek és formák

³¹² Lásd többek között Cambell és Cole gyönyörű művészeti albumának Brunelleschiről, illetve a perspektíváról szóló *Linear Perspective, Regular Space* című ismertetését. Cambell – Cole, *A New History...*, 94-98.

³¹³ Kassák, *Képarchitektúra*, 843-844.

³¹⁴ Kassák, *De Chirico* = Uő., *Versek, tanulmányok*, 536-637.

mintegy varázslat folytán meglelkesültek, és döbbenetesen ható étellel telítődtek. Chirico az időtlent, a mozdulatlant, a fizikai téren kívülit festette meg. Úgy látszik, minden elátkozottan, megfagyottan áll a maga helyén. De ez csak a látszat. Lényegében ezeket a tárgyakat és lényeket nem önnön gyöngeségük vagy súlyuk merevíti meg, hanem valami kívülük levő törvény rendeltetése szerint váltak olyanokká, amilyenek. Mozdulatlanok, ugyanakkor robbanásig feszülő akciók vannak beléjük zárva.” Egy magasabb törvényszerűségek által irányított világ tehát a chiricói (a kassáki értelmezés szerint), ahol látszatra minden a helyén van – a megszokott, befelé tartó perspektívában. Viszont a mélyből hatalmas, vulkanikus feszültségek szeretnének előtörni, talán épp’ a test energiái, ám a szigorúan szerkesztett képiségben ez lehetetlen. A fentről érkező (isteni?) törvény győzelme az anyagi természetű dimenziók felett. Mintha a platonistákat is foglalkoztatták volna hasonló témák.

Kassák Chirico-méltatása nem más, mint „jegyzet” egy szabadvershez, amely műfaját tekintve köszöntés, ám tárgya (vagy alanya) a „metafizikus” festő, pontosabban annak művészete (s minden bizonnyal ezen keresztül a kassáki szemlélet – alapformák felé tartó – öngazoló argumentációja): „Egy város utcáján / bolyongsz most idegen / nem létező város nem létező utcáján / s hiába kérdeznek tőled bármit / érthetetlen nyelven szólsz / mint az elvarázsolt. // A mértan és a geometria / kihűlt világa ez. / Házak amiket megölt a tisztaság / szobrok amik kívül állnak a téren / emberek akik nem érintkeznek / egymással / nincs szívük nincs agyvelejük / csak színharmóniájuk vonalritmusuk / és nagyon sima formáik vannak.”³¹⁵ Valóban szemléletes megfogalmazása e szabadversrészlet Chirico képi világának, s egyben akár a reneszánsz Andrea Mantegna műveinek, amelyeket így jellemez Alexander Rauch – megdöbbenően hasonló leírásában³¹⁶: „Mantegna alakjai és színei gyakran kirívóan plasztikusak és kristályszerűen kemények. A színek világosan elkülönülnek, az alakok annyira szoborszerűek, annyira térbelinek hatnak, mintha a háttérből faragták volna ki őket. Mantegna műveiből kisugárzik tisztelete az antik műalkotások iránt, melyek akkoriban kizárólag szobrok és domborművek voltak; a fennmaradt antik festményeket csak későbbi régészeti feltárások hozták napvilágra. Mantegna festményeinek klasszicizált világa gyakran hősiesnek és szó szerint kövé válnak tűnik, és míg némelyik kortársa késő gótikus jelmezekbe bújtatta a szereplőket, Mantegna alakjai tógát viselnek. Az építészeti részletek fenségesek, perspektívája parancsoló és hajlíthatatlan.”³¹⁷

Chirico festészete precízen szerkesztett és geometrikus, ebben pedig rokonságot (s így

³¹⁵ *Uo.*, 514.

³¹⁶ Persze az is lehetséges, hogy a kései (és eltérő művészeti területekről elmélkedő) elemzők hasonló megfogalmazásainak oka inkább a szabatos kifejezés nyelvi nehézségében, a verbális kód korlátoltságában, szűkösségében keresendő.

³¹⁷ Rauch, *Velencei és észak-itáliai reneszánsz festészet = Az itáliai reneszánsz*, 350-415. Az idézett szöveg pontos helye: 366.

amolyan híd funkciót) mutat mind a kassáki (nem lehet véletlen a magyar művész „köszöntő” méltatása, fogalmazásmódja), mind pedig a reneszánsz művészettel – amelynek „nyomai” rendre felfedezhetők a metafizikus mester alkotásain. A vásznak absztrakt terében ugyanis folyamatosan feltűnnek a múlt emlékei, sokszor talán rajzóriai gipszfigurákat idéző formában. A konstruktivista alkotó számára elutasítandó természetesen minden másoló karakterű művészeti megnyilvánulás, így a reneszánsz (platonikus) is, amelyet viszont úgy tűnik – szándékosan? – félreértettek (s félreértenek) a késői („avantgárd szempontú”) kritikusok. Lehetséges, hogy a reneszánsz festmények valósan ható épített környezetet ábrázolnak, még igazibbnak látszó emberi szereplőkkel, ám a szóban forgó terek a legtöbb esetben nem létező, s így nem meglátogatható „helyszínek”. Elképzelt városok részletei (vagy tájak, leginkább ókori romokkal), a perspektivikus ábrázolás szabályainak tökéletesen megfelelő, szimmetrikus szigorral kezelt építészeti dimenziók. Nem a tényleges látvány határozza meg létüket, hanem az ideák világa.

Már a címében is meggyőző példája ennek *Az ideális város (La città ideale)* – többek között Piero della Francescának is tulajdonított – festménye, amely nyugalomával, eleganciájával, tisztaságával és megszerkesztettségével a nem evilági, transzcendens tér megképzése. Egy másik univerzum láthatóvá tétele. A reneszánsz környezetben megjelenő alakok sokszor függetlenek saját terüktől és idejüktől, szoborszerűek (lásd Mantegna alkotásait), átszellemültek (biblikus szereplők, *Dávid, Mona Lisa* stb.). Akárcsak a vatikáni *Pietà* időtlen Madonnája. Egyértelműen magasabb igazságok közvetítői, meditációra, gondolkodásra, a lélek alantas testi létből való kiemelkedésére, tökéletesedésre ösztönöznek.³¹⁸ A korszak alkotói sokat merítettek az antikvitás kultúrájából, ám ez is csupán idealisztikus múltidő lehetett a számukra. Kétségtelen tehát, hogy annyira azért nem állt tőlük távol a „mélyebb valóságérzékelés” – erről tanúskodnak az általuk matematikai pontossággal létrehozott képi világok, amelyekben az építészeti precizitású és lenyűgöző szerkesztés olykor elnyomja magát a narratívát is, az elbeszélni kívánt történetet, s nem engedi annak érvényesülését.

Cambell és Cole szerint Jacopo Bellini például tucatjával talált fel „eredeti kompozíciókat”. „Ezek alakját teljes mértékben a rajzolt felület kiterjedései határozzák meg, és

³¹⁸ Tanulságos lehet ebből a szempontból Ernst H. Gombrich Raffaello-tanulmánya a vatikáni Stanza della Segnatura szimbolikájáról. Különösen: „Nem árt emlékeznünk rá, hogy a pápai udvarban lévő papi személyek néhány outsider nominalistától eltekintve megtanulták és elfogadták azt a nézetet, hogy *universalia sunt ante rem* – hogy világunk dolgai csupán egyetemes eszmék vagy princípiumok tökéletesen megtestesülései.” S ennek az elvnek a formába öntése, az eszmék vizuális megjelenítése, feltérképezése és részletezése a művészek feladata volt: „a falakat a mennyezet megszemélyesítéseivel kifejezett eszmék kifejtéseként vagy kibővítéseként kell nézni.” Ernst H. Gombrich, *Reneszánsz tanulmányok*, ford. Papp Mária, Corvina, Budapest, 1985, 42-60. Idézett részletek: 45. Arasse pedig így fogalmaz Raffaello kapcsán *Leonardo*-könyvében *Az athéni iskoláról*: „Azzal, hogy a »Filozófus«, tehát a skolasztika-nagymester Arisztotelész vonásait pont Platónjának kölcsönözte, Raffaello elegánsan jelezte, hogy a falfelületen elsőbbséget kíván adni a neoplatonizmusnak.” Arasse, *Leonardo*, 31.

nem a festészeti konvenció. Egy tájkép vagy egy építészeti beállítás sok esetben eltörpíti Bellininél a narratív témát. Máshol a képzeletbeli felépítmény önmagában válik az ábrázolás tárgyává. Amikor már felfedeztük ezen összetett építészeti terek elemeit (udvarok, oszlopcsarnokok), akkor tudatosítjuk csupán, hogy valami több is történik annál a képen, mint amit kezdetben hittünk. Belebotlunk Krisztus megkorbácsolásába vagy Heródes lakomájába, amelyek megbújtak korábban a grandiózus épületekben. [...] Rajzkönyveiben is úgy alkalmazza a perspektívát, ahogyan azt egyetlen firenzei művész sem. Egészében eredeti kompozíciós módokat fejleszt ki, ezek legfőbb jellemzője a térbeli összetettség és az építészeti környezet kiemelt szerepe, felülemelkedve azon eseményeken, amelyeknek helyet ad. A perspektíva ebben az esetben új típusú kapcsolatot teremt a szemlélő és a tárgy között: a vallási téma többé nem bizalmas jellegén és érzelmi drámáján keresztül teremt elsődlegesen kapcsolatot a befogadójával, hanem az objektív prezentáció által, mint egy teljesen egységes virtuális világ egyik vizuális ténye. [...] Az elődjét tisztelő Bellini alátámasztja Cennini azon követelését, amely szerint a művész ne egyszerűen lemásolja a valóságot, hanem alkossa újra azt egy imaginatív folyamaton keresztül, amely pedig egészen hasonlít a költészethez.”³¹⁹

A mimetikus-természetelvű ábrázolásmód megjelenik természetesen a reneszánsz művekben, mint ahogyan Chiricónál is, viszont a bennük hordozott szellemi üzenethez képest külsőnek hat csupán. Való igaz, *Az ideális város* nem képarchitektúra, a szó absztrakt értelmében: nem egyszerűsíti le a világot alapsíkidoimokra és -színekre. Viszont az is biztos, hogy megpróbál leképezni elvont tartalmakat, absztrakt mondanivalókat, irányvonalakat, vezérpontokat – az isteni dimenzió műbe formált harmóniáját. Rendszere egyértelműen az alapformák egységének megteremtésére vezethető vissza. Persze jelentős eltérések is körvonalazhatók: az egyik befelé rajzol perspektívát, a másik kifelé építkezik, ám mindkettőnek

³¹⁹ „Bellini went on to invent dozens more original compositions, their format determined entirely by the expanses of the drawing surface rather than by the convention of painting. On many occasions a landscape or architectural setting dwarfs the narrative subject; elsewhere the imaginary architecture itself becomes the subject. Only when we explore the courtyards and porticos of these complex architectural spaces do we recognize that something more is happening than we first expected – we stumble upon the flagellation of Christ, or the Feast of Herod, hidden in the grandiose buildings.” [...] „Yet in the drawing books, he uses perspective as no Florentine artist would, generating entirely original kinds of composition characterized by spatial complexity and the priority of the architectural environment over the events taking place within it. Perspective here creates a new mode of relation between the beholder and the subject: the religious subject no longer engages primarily with the viewer through its familiarity or emotional drama, but by its objective presentation as one visual fact among others in a complete virtual world.” [...] „In the respect Bellini bears out Cennini’s claim that artist do not simply copy reality, but remake it through an imaginative process aptly compared to poetry.” Cambell – Cole, *A New History...*, 125-128. Az említett firenzei, Cennino Cennini 14-15. századi mester volt, aki kézikönyvet írt a festészetéről (*Libro dell’arte*). Így értekeznek Cambell és Cole, könyvük reneszánsz rajzról („disegno”) szóló fejezetében (*The Centrality of Disegno*, 114-120.) Cennini művészeti elképzeléseiről: „Ahogyan a költők – jelentette ki –, úgy a festők is képesek arra, hogy olyan képeket alkossanak, amik a természethez hasonlóak, de teljesen el is tudnak térni attól, olyan fantasztikus kreálmányokat hozva létre, amelyeknek nincsen valóságos jelenlétük a művész elméjén kívül.” („Just like poets, he asserted, painters could produce figures that resembled nature or they could deviate from nature entirely creating fantastic inventions that had no reality outside of the artist’s mind.”) *Uo.*, 115.

kulcsa a perspektíva és az építés. Szemléletük középpontjában az architektúra áll: azaz a mérnöki precízióval megkonstruált, a meglévőnél, tapasztalhatónál nemesebb (tökéletes és rendezett) világ létrehozásának igénye, függetlenül attól, hogy belülről vagy kívülről (Istentől) érkezik-e az ösztönzés.³²⁰ S mind *Az ideális város* ábrázolása, mind pedig a kassáki képarcitektúra be vagy (pontosabban) át kívánja léptetni szemlélőit, az arra érdemeseket (alkotóik szándéka szerint) egy másik, ez immanensen kívül eső (örök) térbe és időbe. Hasonlóan Chirico alkotásaihoz vagy Michelangelo vatikáni *Pietà*jához. Így szól ez utóbbi munka „szereplőiről” Cambell és Cole: „A művész igazából nem úgy kezeli őket, mintha élő jelenléttel bírnának: az antikvitás egyre ismertebb pogány szobraihoz hasonlóan a pár olyannak tűnik, mintha másik időhöz és térhez tartozna.”³²¹

Az anyagi természetű világ ellenállása, a vele való szembefeszülés a michelangelói és kassáki teremtő ember számára egyaránt megoldandó feladatot, gondot jelent. A reneszánsz polihisztor megpróbálja műveit (s önmagát) kiemelni az érzékszervekkel felfogható testi valóból, lefaragva annak fölöslegét (ahogyan ezt elemzett madrigáljában is nyomatékosítja). Szembefeszül vele, s ha sikerül, eszmévé, ideálissá alakítja, azaz megfosztja anyagi valójától: a márvány nem maradhat egyszerű kőszobor (legalábbis nem látszódnak annak), benyitást jelent egy másik dimenzióba. Amennyiben viszont kudarcot vall (s e földi létben mi mást tehetne?), az alkotás expresszív lenyomatává válik a művész teremtő szenvedésének és szenvedélyének – szó szerint belevésődik annak gyötrő fájdalma. És a legtökéletesebb, látszólag teljessé faragott márvány sem válhat egészen azzá. (Mint ahogyan Mantegna festett alakjai sem élők, hanem egyszerűen kővé dermedtek.)

Michelangelo „játékos” aláírása bizonyossá teszi: amit ember hoz létre, örökké „non finito” marad (vagy ami borzasztóbb: szörnyű torzó), hiába isteni eredetű. A nagy szobrász, festő és költő tudatosan gondolkodott az alkotó és a megformálandó anyag problematikus viszonyáról, s ez verseiben is tematizálódik, textuális karaktert ölt: a kivésendő kő a művész lelkének metaforájává lesz. A kassáki tudatosság szintúgy nyilvánvaló, s ezt Standeisky Éva is megerősíti, felhasználva az ősi szobrászati topikát: „Saját magát formálta, csiszolta, hogy aztán

³²⁰ Valóságos képtelenség volna nem idézni Leonyid Batkin értékes észrevételét: „Brunelleschinél, Dantellónál és Masacciónál a perspektíva azon nyomban a tér egységes architekturális szervezésének eszközévé vált. Ezt a tendenciát, melyet Piero della Francesca és a Quattrocento közepén működő többi festő tapasztalata tovább gazdagított, az érett reneszánsz tökélyre fejlesztette. A tér végtelenségének az itáliaiak esetében semmi köze a nyilvánvaló és közönséges optikai valósághoz. A végtelen náluk geometriailag szigorú konstrukcióvá válik, s ezért az alkotó szellem erejét fejezi ki.” Leonyid Batkin, *Az itáliai reneszánsz*, ford. Soproni András, Typotex, 2014, 438. Cennini még a természeti jelenségekből indult ki, a felsorolt művészek viszont már továbbléptek gondolatain. Lásd, *Uo.* Továbbá: „De a szuverén értékre szert tett »természeti dolgok« egy ideális ritmusnak vannak alárendelve, és az empirikus rendezetlen realitásból átkerülnek egy előre megadott egységes térbe.” *Uo.*, 438-439.

³²¹ „The artist does not really treat them as living presences: like the increasingly well-known pagan statues of the ancients, the pair seem to belong to another time and place.” Cambell – Cole, *A New History...*, 323.

alkotásokba plántálja át, amit önmagán alakított, önmagával teremtett.”³²² András Gábor összegzésében: „Kassák absztrakciója – formaadásának olykor nehézkes, csikorgó módja miatt – különbözik a professzionális festőkétől. A »szabálytalanságokat« is megengedő, a körzőt-vonalzót kiegészítő vagy helyettesítő szabadkéz, az »öszönös geometria« [...] és a leplezetlen anyagszerűség azonban sajátos személyes aurát kölcsönöz munkáinak»³²³. S ez a „személyes aura” hangsúlyozottan és visszavonhatatlanul Kassáké.

A tudományos elemzők fent idézett gondolatmenete az „avantgárd” mester törekvésének kétségtelen sikerességét bizonyítja: a deszemiotizáció tautologikus retorikája mindenképpen működőképes lehet, amennyiben befogadói is amellet érvelnek, hogy a kassáki mű azonos az alkotójával – tehát őszinte és egyértelműségében igaz létező.

³²² Standeisky Éva, *„Muzsikák és fényességek szólnak belőlem”*. *Az író Kassák = Kassák! A Kassák Múzeum állandó kiállítása*, szerk. Sasvári Edit, Csatlós Judit, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum, Budapest, 2011, 21.

³²³ András Gábor, *Képköltő és képtervező – Kassák a festő, a grafikus és a tipográfus = Kassák!* 11. További fontos mondatok (amolyan képzőművészeti összesítés gyanánt) ugyanonnan: „A képarcitektúrák »terek« valójában a rajzlap síkja, ahol a kompozícióban az »építésre« váró formák – a művész szándékának megfelelően – egyensúlyba, harmóniába kerülnek: Kassák hol mozaik módra összeillesztve tölti ki a felületet, hol egymásra helyezett elemekből, »alulról felfelé« haladva fejleszti a kép alsó szélére állított alakzatot. Legsikerültebb képarcitektúráit joggal lehet »emblematiszának« [...] nevezni. Ezek a többségükben fa- és linómetszet-technikával (és Kassák két alapszínével: feketével és vörössel) készült művek zártak, tömörek és síkszerűek; alig néhány, és igen egyszerűen egybekomponált forma révén érik el tómondatszerű hatásukat. Dinamikus konstrukcióin – a korszak összművészeti ideáját követve, a táblaképen túllépve, a konstruktivizmus környezet-átalakító erejét próbára téve – háromdimenziós objektumok (plasztikák, színpadtervek, reklámkioszkok) ábrázolására tesz kísérletet, rövidüléseket, látszatperspektívákat alkalmaz.”

VIII. Kassák Lajos elődei és kortársai

„Minden költő magával hozott sajátossága, hogy előttünk,
akik nem látunk tisztán, megmutassa a titkok titoknélküliségét –
és sorsverés rajta, hogy nem minden szavában értik meg,
sőt nagyon sokban félreértik olvasói.
A költemény a költő kifejezőerejétől
és az olvasók felfogóképességétől válik
egyértelművé és közérthetővé.”

(Kassák Lajos)

„Megenged legalább annyit, hogy mi aszerint olvassuk a szöveget, amit valóban jelent?”

(Umberto Eco³²⁴)

Az önazonosság és egyértelműség szigorú követelménye tehát Kassák Lajos „konstruktív” retorikájának legfontosabb alapelve, a matematikai pontosságra törekvő avantgárd izmus különböző megnyilvánulásainak – irányzattól, költői hitvallásból létszemléletté formálódó – „legnagyobb közös osztója”.

A „2 x 2 józanságának” súlyos parancsát hangsúlyozó argumentáció (valamint az ettől eltérőnek nyilvánított irányzatok és gondolatvilágok erőteljes tagadása) ugyanúgy beledőlt a szerző irodalmi szövegeibe, mint ahogyan benne rejlik képzőművészeti alkotásainak megszerkesztettségében és a különféle szerzőkről szóló értekezéseinek eszmefuttatásaiban is. A művész kritikái már nem csupán az általánosságok elvi szintjén, hanem konkrét példák kiemelésével világítják meg a deszemiotizációs érvrendszer kassáki módozatait, elveszítve lassanként kritikái – és bizonyos értelemben kiáltványi – karakterüket: sokkal inkább esszékké lesznek, értelmezési „kísérletekké” – erőteljes vallomások jelleggel. Nem csupán Kassák „elődeivel” és „kortársaival”³²⁵ kapcsolatos (sajátságos) véleményét tükrözik e munkák, s nem is csak ars poeticájának öngazolásai, hanem lenyomatai a szerző „konstruktív szemléletű” munkásságának, e dinamikusnak tűnő alakulástörténetnek.

Másokról írt esszéi az állandóan változásban lévő elme szellemi önéletrajzában (néha meglepő) állomásaiként értelmezhetők, s így kerülnek például közeli kapcsolatba az *Egy ember élete* című regényciklus bizonyos részleteivel, amelyek pedig sok esetben kétségtelenül hasonlatossá válnak e tanulmányokhoz (stílusukban és mondanivalójukban egyaránt).

³²⁴ Fiktív párbeszéd részlete Leopardi: „a Költő” és „a Bulvárszurnaliszta” között. Umberto Eco, *La Mancha és Bábel között – irodalomról*, ford. Gecser Ottó, Európa, Budapest, 2004, 237.

³²⁵ A két kifejezés utalás a *Csavargók, alkotók* című 1975-ös tanulmánykötet harmadik részére (*Elődök, kortársak*), amely olyan szerzőkről szóló írásokat tartalmaz, akik valamilyen módon hatottak Kassákra.

1. Petőfi Sándor

Kassák már fiatal lakatosként közeli kapcsolatba került Petőfi költészetével – akárcsak összes kortársa. Ám a példaképről megrajzolt véleménye több szempontból is – szándékosan – rendhagyó és formabontó. Hogyha egy társadalmi szerepet vállaló „avantgárd” művész az 1900-as évek első felében megnyilvánult Petőfi kapcsán, annak bizonyára megvoltak a megfelelő és megszokott kliséi. A romantikus előd és a modern szerző viszonya adott protokoll alapján volt csak elképzelhető – egyértelműen előítéletek irányították.

Erre utal Kassák *Petőfi Sándor* című írásában, amikor – látszólag önmagát is meglepve – így fogalmaz: „Másutt és más alkalomból már írtam Petőfiről, de csak annyit, hogy milyen körülmények között jutottam hozzá verseihez, és hogyan hatottak rám az ismerkedés első pillanataiban. Nemcsak azok előtt, akiknek elmondtam, hanem a magam számára is furcsának tűntek »kritikai« megjegyzéseim. Fiatal vasmunkás voltam, akit a szocialista egyesületek neveltek valamennyire emberré, a fanatizmusig hevítve élt bennem az osztályom iránti szolidaritás és az uralkodó osztály elleni gyűlölet – s csodálatosképpen Petőfi versei közül nem *Az apostol* politikai lázongása, keserű mártíromsága ragadta meg nyiladozó érzéseimet és felszabaduló fantáziámat, hanem a *János vitéz* történetének különös mesevilága, optimista életderűje, hangjának népszerű naivsága, színeinek vadvirág-tarkasága.” Mindezek után azt bizonyítandó, hogy mennyire meg kellett felelnie egy ifjú szocialistának a korabeli elvárásoknak, így folytatja az elkezdett mentegetőzést: „Majdnem szégyeltem magam önmagam előtt, majdnem hazudnom kellett azok előtt, akiknek első észrevételeimet elmondtam. Így magyarázkodtam: *Az apostolban* lefestett szomorúságot és nyomorúságot túlságosan ismerem ahhoz, hogy érzelmileg meghatódjak, és értelmileg felvilágosultabbá váljak tőle. *Az apostol* története nem mond nekem újat, nem csigázza föl bennem a kíváncsiságokat, és nem indít el semerre.”

Kassák 1936-os szövege nem más, mint a jelenbéli „konstruktív szemlélet” ügyes retorikával történő visszaigazolása – a távoli múltban. Amikor még nem volt művész, aktivista sem, nem sétált el Párizsba, igazából Adyt sem ismerte, KASSÁK LAJOS nem létezett, legfeljebb Kasiként. Ellenben „narrátora” (jól láthatóan) szavainak erejével kívánja bizonyítani, hogy már ekkor is különbözött társaitól, tanulatlan ám tudatos ifjúként az újszerűt, a különlegeset kereste, nem fogadott el semmiféle sémát. A szerinte ideális alkotó későbbi alaptulajdonságai tehát már az ifjú legényben is jelen voltak. Ezt erősíti meg Petőfi elbeszélő költeményének elismerő méltatásával: „*A János vitéz* azonban felrázott fizikai fáradtságomból, szárnyra segítette gondolataimat, és a fantáziák világából úgy tekintettem vissza mindennapi életemre, mint valami elátkozott pokolra, ahol több mint húsz esztendeig sínylődtem, ahonnan

mindig kiszabadulni akartam, de semmi pozitív célt, megvalósításra érdemes ideált nem láttam magam előtt. S most egyszerre terveim lettek, s ezeket a terveimet nemcsak megvalósíthatónak, hanem a megvalósításra érdemesnek is éreztem.”³²⁶ A sematikus szemlélet egy jelenbe rögzült állapot statikus beállítása, biztonsági játék, a már ismert tényezők (monoton) ismétlése – lehetetlen kimozdulni belőle. Viszont az előfeltevésektől eltérő, újszerű viszonyulás jövői természetű, dinamikus, hiszen tervek létrehozására és cselekvésre ösztönöz. Az előbbivel ellentétben tehát igazi hatással van a befogadójára.

A „másutt és más alkalomból” írt szöveg valószínűleg az *Egy ember élete* (1927). Ennek *Kamaszévek* című részében hasonlóan vallomásos módon, regényes formában meséli el Petőfivel való első találkozásának történetét. Egy rokon kislány, plátói szerelme, Róza³²⁷ (becenevén Rozka) ajánlotta neki a költő műveit (Lajkinak is ő nevezte el barátját³²⁸):

„Egy este azt mondta:

– Valakitől kaptam egy könyvet, Lajki, nagyon szép, s neked is elhoztam.

– Köll a fenének – mondtam. – Egy könyvet már olvastam, de abban se volt semmi.

– Ezek a Petőfi költeményei. Olvasd el, majd meglátod, milyen szépeket mond. Az ember úgy érzi, a saját érzései vannak beleírva ezekbe a versekbe.

Vastag könyv volt, sűrűn telenyomatva, nagyon nehezen fanyalodtam rá, hogy átvegyem.”³²⁹

A Petőfi költészetére való ráhangolódás egy hosszabb folyamat eredménye volt, több fontos állomással: „Másnap este, hogy a Fásor egyik padján várakoztam rá [Rózára – SP], elővettem a Petőfi-könyvet, és olvasgatni kezdtem. Nem mondhattam volna, hogy valami nagyon érdekelték ezek a dolgok. De aztán találtam köztük egészen rövid verseket, s ezek valóban nagyon komoly és okos dolgok voltak. Elolvastam és gondolkoztam fölöttük. Igaza volt a lánynak, ezek olyanok, mintha csak az ember saját maga gondolta volna ki őket. És biztosan, ha sokat gondolkodna az ember, ki is gondolhatná az ilyesmiket.”³³⁰ Mindezek ellenére

³²⁶ A külön nem jelzett, eddigi, Petőfiről szóló idézetek forrása: Kassák, *Petőfi Sándor* = Uő., *Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975, 125-140. Az eredeti írás a Szép Szó 1936. évi 4-5. kiadásában jelent meg (minden kiemelés – Kassák).

³²⁷ „Két rokonom lakott a Fóthi [sic!] úton, felkerestem őket, és ott is maradtam. Az egyik nénémnek egy autóvezető fia volt, a másik nénémnek pedig három lánya, a legidősebb velem egykorú. Délután kimentünk a Szűnyog-szigetre játszani. A legidősebb lánnyal, akit Rózáknak hívtak, az első pillanattól kezdve barátságot kötöttünk. Okos és nagyon finom lány volt. Ez volt az első lány, aki komolyan tetszett nekem, nem a kamaszok éhségével, inkább valami céltalan, tiszta szeretettel kapcsolódtam hozzá.” Kassák, *Kamaszévek* = Uő., *Egy ember élete I.*, Magvető, Budapest, 1983, 173. A tipikusnak mondható kamaszos szerelemtől való elhatárolódás is az elbeszélő különlegességét, kívülállását hivatott bizonyítani.

³²⁸ Uo.

³²⁹ Uo., 218. (Későbbi címkemelések a Petőfiről szóló részletekben – Kassák.)

³³⁰ Uo., 218-219.

reakciója még nem szakad el a „hivatalos” társadalmi (és politikai) követelményektől és diskurzustól, éppen úgy nyilatkozik kis barátnőjének az élményről, ahogyan az egy ifjú és önérzetes, ám átlagos gyári vasmunkástól elvárható:

„– Okos ember volt ez a Petőfi – mondtam a lánynak. – Ha ilyesféle emberek dolgoznának a telepen, akkor bizonyára sikerülne a sztrájkot megcsinálni. És győznénk is.”³³¹

Az első katarzisz, a nagy gondolatokkal való azonosulás csírái még mindig szociális (szocialista) alapokon nyilvánulnak meg, viszont a következő idézetben már érzékelhető a változtatni akarás általánosabb, személyes igénye: „Éjjel a többiek már aludtak, én ébren ide-oda vergődtem az ágyban. A könyvben állandóan találtam olvasnivalót, voltak benne dolgok, amiket csak sokszori olvasás után szerettem meg. Ilyen versek voltak a *Kutyák* és a *Farkasok dala*. Így még sohase láttam példázva a kapitalisták és a munkások sorsát, nagyon megindítottak és felizgattak. Éreztem, hogy a farkasok vére van bennem, szerettem volna valahová a piacra kiállni a szenvedéseimmel, üvölni, hogy fellázadjon az egész elnyomott világ.” Majd jön a lényeg – a következő bekezdésben: „A lázongó ember, aki egyre inkább kifejlődött belőlem, a saját érzéseit és gondolatait találta meg ezekben az írásokban, s olvasásuk közben még jobban megerősödött azokban. Ez a hasznos elszántság, ez az ösztönösből egyre inkább tudatossá vált lázongás egészen betöltötte életemnek ezt a szakaszát.”³³² S csak ezek után következhetett a Petőfiről szóló esszében is felemlegetett „szakadás” – a *János vitéz* „meglepő” fordulata.

„Egy este rászántam magam, hogy elolvasom az *Apostolt* [sic!]. A többiek már aludtak, gyertyavilágnál olvastam, hideg volt, s ez a történet is olyan nyomorúságos és unalmas volt, hogy majd megfagytam. Nem tudtam megérteni, mit találhattak ebben szépnek és elragadónak. Gyerekkoromban voltam egy vándor panoptikumban, nagyon nem tetszettek ezek a rémes viaszfigurák, s most tisztán visszajött ez az érzésem. Ez az Apostol egyáltalán nem volt érdekes vagy okos ember, csak járt a szája, s én úgy éreztem, mintha nem is ő, hanem más beszélne helyette, olyan volt, mint azok a panoptikumi alakok, s valami olyan szagot is éreztem, ami az elfojtott gyertya után marad vissza.

³³¹ *Uo.*, 219.

³³² *Uo.* Érdekesen hatott Kassákra a *Nemzeti dal*, amelyet ő egyszerűen csak *Talpra magyarként* említ: „Ezen az estén a *Talpra magyar* kezdetű vers tetszett a legjobban. Szerettem volna odaállni a sztrájkoló társaim elé, és elmondani nekik valamit, ehhez a vershez hasonló lelkes, gyújtogató beszédet. Annyira izgatott voltam, hogy egy darab papírra írni kezdtem egy beszédet...” Kassák, *Kamaszévek*, 221. A beszéd elmondásából egy nehézkes de sikerült előadás kerekedett, amely így végződött: „Előre, munkás testvérek / Föl a harcra / Itt az idő, most vagy soha / Rabok legyünk vagy szabadok / Ez a kérdés válasszatok. / Nyomorult életünkre esküszünk / Rabok tovább nem leszünk! / Vesszen a zsarnok kapitalizmus!” *Uo.*, 222-223.

De ha már újra benne voltam ebben a könyvben, nem akartam félretenni, amíg a többi hosszú dolgot is meg nem ismerem. Reggel a *János vitéz* vettem elő. Ez szép dolog, s a legjobban tetszett eddigi olvasmányaim közül. Igaz, hogy ez nem egy közönséges történet, de hiszen én nem is közönséges, hanem nagyszerű dolgokat kerestem.”³³³

S végül következhet a szép összegzés egy „forrásértékű” hasonlatban: „A János vitéz történetére úgy gondoltam vissza, mint mikor az ember hosszú hánykolódás után a tiszta folyóban megfürdik.” Majd pedig az átlagostól való – szigorúan leszögezett – elhatárolódásra adott, közvetlen környezettől érkező reakció lejegyzésében: „A barátaim kinevettek. Nem értették meg, hogy egy szocialistának hogyan tetszhetik jobban a *János vitéz*, mint az *Apostol*.”³³⁴

Ez utóbbi (a megformált párhuzam tanúsága szerint) panoptikumszerű, főszereplője amolyan viaszfigura – nem élő alak, hiába jelent(het)te a huszadik század elején a szocialista gondolkodás egyik legfőbb alapját, mint a legnagyobb költői elődre való önigazoló hivatkozási pont. Minden bizonnyal Kassák ifjú kortársai (mint közösség) képesek voltak egygé válni Szilveszter karakterével, ám az „avantgárd” későbbi alkotója már itt is kívülállóként határozta meg saját létét, akit nem érdekelnek a kész válaszok, mert mindenképpen és mindenben az újszerűséget kívánja. Így tehát ugyanúgy meglepte véleményformálásával társait, mint ahogyan rá, a szocialistára, azoknál különös(ebb) hatással volt a *János vitéz*.³³⁵ Már korán (lényegében a kezdőpont szűk közelében) új alapokra helyezte Petőfivel való viszonyát (amint ez a kései visszaigazolásból kiolvasható), s bár később is többször értekezett társadalmi nézőpontból a híres elődről, mégsem ez adja a vele való azonosulni tudás legfőbb bázisát, hanem a szerző egyedisége, újító lendülete.

Érdekes, Kassákra később talán kevésbé jellemző vetülete eme példaképkeresésnek, hogy egyszer fizikailag is megpróbált Petőfivé (s egyben egy költői babérokkal már rendelkező, „népszavás” szomszédjává) válni szellemi bolyongásában, egyik tévútján, bevallása szerint: „Elhatároztam, hogy Petőfihez hasonlóan kecskeszakállt növesztek, és a hajamat hátrafésülöm, mint a szomszéd.”³³⁶ Tökéletesen idegen megoldás volt ez a későbbi Kassáktól: csupa felszín és külsőség. Nagy kár, hogy nem maradt fent fotó ebből a korszakból. A frizura- és szakállválasztás pillanatnyira persze sikeresnek bizonyult, amennyiben az ifjú „Lajki” képi értelemben is elhatárolódhatott a szocialista tömegtől, mégis kudarcra ítélt vállalkozás, hiszen

³³³ *Uo.*, 226-227.

³³⁴ *Uo.*, 227.

³³⁵ Imre László egy rövid tanulmányban érdekes és figyelemreméltó megjegyzéseket tesz a *János vitéz* és *A ló meghal...* közvetett és talán közvetlen összekapcsolódásairól. Lásd, Imre László, *Ötletek Kassák és a verses epikai hagyomány kérdéséhez*, Alföld, 1999/9, 104-106.

³³⁶ Kassák, *Kamaszévek*, 241.

új attribútumai által tagja lett egy másik „akolnak” – a költők közösségének. Igaz, ekkor még vágyott arra, hogy ebbe a csoportba tartozzon.

Később megszabadult szakállától (viszont a hosszú, hátrafésült haj, egyre inkább megkopva bár, haláláig megmaradt). S talán az sem csoda, hogy húszas évekbeli önéletírásában már önkritikával és némi iróniával emlékezik vissza akkori tréfás fizimiskájára: „Ezért az új frizuráskodásért a barátaim és a családom is kinevetett. Ez nem sokáig tartott, s ha ezentúl a barátaimmal valahová elmentem, mindig kisült rólam, hogy költő vagyok, s így csakhamar megkülönböztetett alak lettem az egész Váci úton. Igaz, hogy ez a megkülönböztetés néha abban nyilatkozott meg, hogy a gyerekek rám kiabáltak, hogy »Krisztuska«, meg hogy »Hosszú haj, rövid ész«. Ezek a csúfolódások nem izgattak. Csak a bolondokat és a nagy embereket szokták csúfolni. Azzal tisztában voltam, hogy bolond nem vagyok.”³³⁷ Tehát nem marad más, szerényen csak „nagy embernek” (igaz, csupán Váci útinak) nyilvánítja az ifjú, első lépéseit próbálgató költőkezdeményt, korai önmagát – ha lehetséges hinni visszaemlékező szavainak. A „nagy emberek” viszont semmiféle tömegnek sem lehetnek a tagjai, éppen ezért kiemelkedők.

Az újszerűség igenlése mondható a legfontosabb alapelvnek, amelyet az „érett” Kassák elvárt más alkotóktól (s természetesen önmagától), és ezt a törekvést „ifjúkori hőségnek” is legfőbb karakterjegyeként tartotta számon. (A szocialista, forradalmi, társadalmi összefüggések kihangsúlyozása, megtalálása ebből a nézőpontból, s mindenféle műfajú szövegei alapján másodlagos tényezőnek tűnik.) Petőfi többnyire megfelelt a kívülállás kassáki követelményeinek, meglepetéseket okozó, különleges alkotónak tartotta, ám nem mindenben: Az *apostolt* például nem gondolta életszerűnek (s így őszintének), ezt pedig a viaszbábú-párhuzam teszi nyomatékossá az *Egy ember élete* című regényében. Eme kis botlása ellenére letagadhatatlan Petőfi hatása és elindító szerepe Kassák költői pályáján, annak fejlődésében. 1936-os esszéjében már-már igazi expresszionistaként jelenik meg: „Tudomásul vehetem mindazt, amit eddig elmondtak felőle, de végül is úgy kell elindulnom versei sűrűjében, mintha idegen tájon felfedező útra indulnék, bele kell magam élnem, ahogyan ő beleélte magát mindenbe, ami versre ihlette. Mert nem az a költő volt ő, aki megverselte a világ jelenségeit, nem transzponált és nem stilizált, nem megmutatta költészete tárgyát, hanem kifejezte azt.”³³⁸

Petőfi példaértékű előd volt Kassák szemében, s kezdetben – természetesen – társadalmi elveit próbálta meg alátámasztani a romantikus művek olvasása és megértése által.³³⁹ Ám a

³³⁷ *Uo.*, 241.

³³⁸ Kassák, *Petőfi Sándor*, 126.

³³⁹ Arról nem is beszélve, hogy a „legkorábbi” Kassák, a zöngék és próbálkozások ifjú kísérletezője, még a versírás mikéntjét is Petőfitől szerette volna ellesni, igen furcsa módszerrel (amely a későbbi öntudatos alkotónál persze zsákutcának bizonyult): „Napokon keresztül órák hosszat ültem a Petőfi könyve előtt, és tanulmányoztam, hogy hogyan csinálta ő a verseket. Azt hittem, valami fortélyra van a dolognak, s arra előbb rá kell jönnöm. Nem lehet

húszas évek konstruktivista irányváltása, a sajátos szemlélet kialakítása örök nyomot hagyott gondolkodásában, s a későbbiekben is megmaradt (annak ellenére, hogy voltak még váltások pályája során). Ennek a gondolatnak tette legfontosabb kiindulási alapjává Petőfit: „Az ő számára költőnek lenni olyan tökéletes életforma volt, ahogyan a fa számára a fa, tenger számára a tenger, hegy számára a hegy a legtökéletesebb életforma.”³⁴⁰ Leegyszerűsítve a tautológia alakzatára: Petőfi nem más, mint Petőfi (matematikailag: Petőfi = Petőfi). Túltekintve minden stíluseszközön, szociális (vagy szocialista) vonatkozáson: Petőfi egy önmagával tökéletesen azonos költő, ember – autentikus létmegnyilvánulás – volt. S ebben különbözött – a szerző diskurzusában – mindenki mástól.

Kassák két összehasonlítást tesz esszéjében. Az elsőben politikai szempontok alapján veti össze példaképét annak ismert kortársaival: „A valóban nyugati értelemben haladni akaró csoportok, úgy a nemesi származású írók és doktrinérek, mint néhány vármegye népe Kossuthban, Táncsicsban és Petőfiben látták a forradalmi szellem megtestesülését. Az egyik lateiner, a másik paraszti, a harmadik kispolgári ivadék volt, és így osztályhelyzetüknél, felülről meghatározott életformájuknál fogva is mintha eleve magukba hordták volna a kezdeményező és irányító szerepre való kijelölésüket.” A párhuzamok tartalmaznak ugyan társadalmi vonásokat, viszont a két „ellenfél” gyengeségei inkább személyiségükből adódnak (mindkettő esetében egy-egy „de” ellentétet kifejező kötőszóval csökkenti a kijelölt közszereplők nagyságát: felsorolja azok kiemelendő jó tulajdonságait, majd „agyoncsapja” ezeket az ellentétes mellérendelő mondat második, záró tagjával). Kossuth „kitűnő szónok, maga idejében páratlan organizátor, de ahogyan a történelemkutatók kiderítették, gyöngé karakterű, a népre támaszkodó és a nemességnek udvarló személyiség volt.” Táncsics pedig: „Büszkén vallotta magát a nép apostolának, kétségtelen, hogy egész szívével a népet akarta képviselni, de aki közelebbről megnézte, az észrevette, hogy egész különös, rebellis lényében inkább csak a nép keserű fájdalma és tehetetlen gyámoltalansága tükröződött meg.”

Petőfi tekintélye ezek mellett (vagy inkább velük szemben) megingathatatlan önazonosságában keresendő Kassák szerint: „Hármuk közül egyedül Petőfi volt az, aki összezavarhatatlanul otthon volt önmagánál, se jobbra, se balra nem ingadozott, sorsszerű életvonalon futott előre.” Nem is fontos ebből a szempontból az, hogy miféle politikai színeket öltöttek fel ők hárman – a lényeg, hogy milyen mértékben ragaszkodtak kijelölt elveikhez, tehát

ördögi dolog, hiszen úgy forrtak bennem az érzések, csak le kellene írni. Úgy kezdtem meg, hogy rövid dolgokat kiírtam a könyvből, és itt-ott egy sort tettem a sorok közé, amit én találtam ki. A végére is olyan szavakat tettem, mint Petőfi. Már tudtam, hogy ezeket a szavakat rímeknek hívják. Egyáltalán nem ment olyan könnyen a dolog, mint ahogyan elgondoltam. Egész éjszaka elspekuláltam, s alig tudtam három-négy sort közéírni a kis versbe.” Kassák, *Kamaszévek*, 227. Talán nem véletlen, hogy később undorral fordult el a rímek fájdalmas kényszerétől. Az egyértelműség és őszinteség elvének kialakítását és megformálását ilyen és ehhez hasonló személyes természetű élmények is elősegíthették.

³⁴⁰ Kassák, *Petőfi Sándor*, 126.

milyen emberek voltak. Kassák szemében Petőfi az abszolút győztes és igaz(i) politikus, mert egyedül ő felelt meg szigorú elvárásainak. Őszinte volt és igaz, népiessége nem manír, hanem a nép formát öltő hangja: az önmagával azonos költő egyben egy nagyobb egység egészének kifejezője is – így a metonimikus jelölés újból szerepet kap a tautológia mellett. Ahogyan méltató írásában kifejti: „Nem népies költő, mint amilyenek közvetlen elődei s mint néhányan generációs társai közül. Ő egy a nép közül, s versei nem a népről szólnak, hanem maga a nép szólal meg általuk.” Hatalmas különbség: mert nem ugyanaz, hogyha egy alkotás valamiről szól – vagy pedig önmagában válik a testet öltött „valamivé”. Nem más ez, mint az önazonosság követelményének ismételt kinyilvánítása.

Petőfi kassáki piedesztálra emelése nem mentes egyféle romantikus pátoztól sem (talán a harmincas évek fordulata sejthető meg benne?). Mintha a következő (lépcsőzetesen építkező) sorokban egyrészt feléledne némi zsenikultusz: „Senki sem nevezhetné kulturálatlannak, de verseire nem a kultúriz, hanem a nyers erő, a szabadon asszociáló fantázia és az ösztönös megnyilatkozás a jellemző.” Másrészt előkerül egy allegória (mi több, ősi toposz): „Nem átmenet a múltból a jelenbe, fellépésével egy új ág sarjadt ki a magyar költészet fáján, s gazdag áradással születő versei ezen a tájon még sohasem [sic!] látott, tavaszi étellel átszíneződött virágok.” Harmadrészt pedig mitikussá emelkedik a Petőfiről alkotott kép: „A magyar kultúra új rétegződése ez, a kőkorszak után elkövetkezett ércorszak, témában és formában, emberi magatartásban és nyelvi kifejezésben olyan elemek keverődtek költészetünkbe, amelyek nemcsak felgazdagították azt, hanem egészében újjá alakították.” A leírás csúcát a példakép újszerűségének kijelölése, leszögezése jelenti: „Petőfi nem más költő volt, mint elődei, hanem új költő, szó szerint: korszakalkotó egyéniség.”³⁴¹

A szöveg második összehasonlítása immáron költészeti szempontú, s nem mással, mint két nagy romantikussal „ütközteti” kedvencét, aki (természetesen) fölējük kerekedik e precízen megkonstruált elvi rendszerben: „Fentebb, a világosabb értelmezés kedvéért, Petőfit a politika területén Kossuth és Táncsics mellé állítottam, most, hasonló szándékkal, a költészet területén Vörösmarty és Arany mellé helyezem. Különös jelenség, hogy életútjának mindkét oldalán

³⁴¹ A Kossuthal és Táncsicsal való összehasonlítás, a népiességről szóló fejtegetés, illetve a hosszú jellemzés idézeteinek forráshelye: Kassák, *Petőfi Sándor*, 128-129. Az elmékedések tartalmaznak persze társadalmi vonatkozású fejtegetéseket is, például arról, forradalmár volt-e Petőfi. Kassák válasza egyértelmű (hiszen saját politikai eszmerendszeréből és korabeli „társadalmi” nézőpontjából fakadt): „A társadalmi forradalom nemcsak a múlt szenvedélyes tagadását, hanem a jelen lehetőségeinek felismerését és a jövő reális kontúrjainak felvázolását is jelenti. Társadalmi értelemben forradalmárnak lenni annyi, mint politikusnak, gondolkodónak, rombolónak és építőnek lenni – Petőfi ebben az értelemben nem volt forradalmár. Mint ahogyan az egész negyvennyolcas megmozdulás a népesség kaotikus társadalmi rétegződése és a vezetők népi-nemzeti ideológiájának tisztázatlansága miatt – aligha nevezhető forradalomnak. Hogy Petőfiben, a párteberekkel szemben, nem látom a társadalompolitikai forradalmárt, ez távolról sem jelenti, hogy a forradalmi költőt sem látom benne, aki kétségtelenül volt. Ha politikusnak idealista rajongó, költőnek forradalmár, mint csak nagyon kevesen európai kortársai közül.” *Uo.*, 129.

magától adódik ez az együttes. De ott is és itt is csak arra jó ez a csoportegység, hogy megmutassa Petőfi elrendelés szerint való különállását.” Kassák elismeri érvelésében mindkét szerző hatalmasságát. Ám így jellemzi példaképe mentorát: „Vörösmarty sem szakadást, sem kitérést nem jelent költészetünk fejlődésvonalában. Az elszegényedett nemesi család sarja, piaristák növendéke és arisztokraták nevelője, nem a kitörő lázak jegyeivel, nem a gerjedelmek pattanásaival, hanem az önkínzatos borújával homlokán kezdett bele a férfikor küzdelmeibe. Nem a hirtelen lendületek titánja, nem az eszmék apostola, hanem a kétségek áldozata és a nüánszok művésze volt. Mindenekfelett művész, olyan, amilyen Magyarországon még talán senki előtte.” Később: „Passzív, de mégis tömör, férfias líra, és ez a tömörség, férfiaság az, ami Vörösmarty nagy jelentőségét meghatározza és értékeit elfogadtatja a népiesség korszakában is.”

Kassák érvelése a népi jellegből indul ki (tehát Petőfiből, aki korábbi vélekedése szerint maga a nép...), s a hű barátról is ebben az értelemben nyilatkozik: „Arany, bárha testtel, lélekkel Petőfi mellé állt, imádta költészetét, helyeselte irodalmi és politikai elveit – a maga egészében szintén nem nevezhető a nép költőjének.” Érdekes megállapítás így önmagában, de Kassák bővebben is kifejti: „Származása szerint pedig nyugodtan nevezhetnők annak, ha a származás maradék nélkül meghatározná az ember fejlődését. Arany kisémmizett paraszt szülőktől származott, de nem a nyomorúságok fészkeiből közvetlenül, hanem nagy kerülővel, könyveken, magyar és idegen művek olvasásán át jutott el a saját költészetéig.” A szemlélet rendkívül szigorú és kizárólagos – az lehet csupán a „nép költője”, aki annak örömeiből és fájdalmaiból közvetlenül táplálkozott, s nem áll(hat) fent kiváltságaként a származás ősi előjoga. (Igaz, Petőfi is korának híres iskoláiban tanulta a poézist.)

S mi jellemezte Aranyt? Kassák szerint nem éppen a dinamikus hevület, s ebben még a *Szózat* költőjénél is alacsonyabb polcra helyezi a nagyszalontai szerzőt: „Nem élt végzetes büntudatban, mint Vörösmarty, de nem is erjedt és forrt a nyilvánosság előtt, mint Petőfi. Kontemplatív természet volt, nézelődött és látott, s amit látott, azt másnak is meg tudta mutatni a költészet formanyelvén, majdnem közvetlenül ható életté varázsolta a művészet síkján.” És íme a nagy különbség: „Ő a népet ugyanúgy, mint a tájat költészete tárgyául fogta fel, nem azonosult vele, hanem szemsugarainak fényével, mint egy különös reflektorral megvilágította.” Nem rossz, de úgy tűnik, mégsem egyezik teljesen azokkal az elvárásokkal, amelyeket egy „konstruktív szemléletet” magáénak valló ember megkíván az ideális művésztől. Bár voltak Aranynak kétségtelen eredményei is: „Kívül állt, ha jobban tetszik, felette állt a dolgoknak és jelenségeknek, azért is balladáiban érte el formaalkotó képességének legmagasabb csúcsát. Líra van ezekben a versekben (művészet líra nélkül el sem képzelhető), de ez nem a szenvedélyek, hanem a leleplezés, az újjámunkálás jóérzésének lírája.” S végül az összegzés: „Vörösmarty

igazából [sic!] csak a népies költéssel találta meg az érintkezést, Arany már együtt élt a néppel, akiből származott, de akit csak mint neki való objektumot, témát emelt be költészetébe.”

Viszont az is egyértelmű, hogy Kassák népiességről szóló fejtegetései, hogyha nem is félrevezető, ám másodrendű információk pusztán. A lényeg nem ebben rejtezik elsősorban, mint ahogyan a népiesség régi, művészeti-irodalmi problematikáját sem akadémikus értelemben kell patikamérlegre helyezni vele kapcsolatban. Kassák egyedi – és önigazoló – véleménye bizonyára nem állná meg a helyét sem kora irodalomtudósai, sem a mai kutatók előtt: „Persze ez nem meggondolás, hanem természet dolga. Viszont, ha Aranynek ilyen volt a természete, magától értetődik, hogy ez a természet nem lehetett azonos a forrongó nép természetével (mint ahogyan azonos volt vele Petőfi érzésvilága, robbanó indulatossága), és ezért Arany költészetének jelentősége nem korszaknyitó újszerűségében van (nem is az), hanem formai tökélyében. Népi, amennyiben a népről ír, különben a legszigorúbb mértékkel mérhető – arisztokrata művész.”

A fenti mondatokból előformálódó gondolat ismételten az (ön)azonosság kérdésköre felé fordítja a tekintetet, s igen távolra taszítja a kulcsínytől. Mert nem az a kérdés, hogy formai szempontból népies-e a költő: Kassákot ezek a kérdések nem igazán foglalkoztatták (amennyiben persze nem kellett védekeznie tradíciórombolásai miatt), hanem hogy metonimikus módon része-e a nép egészének, azonos-e önmagában azzal? „Petőfi csakugyan mint csodagyermek áll a két kiérett kortárs között. Vörösmartyt, de még inkább Aranyt megérintette a vihar, idővel és lassan magával sodorta őket...” – jelenti ki. Itt újból kirajzolódik egy romantikusan archaikus toposz, amely az önazonosság bizonyító erejű retorikájának képi, legfőbb érveket felvonultató síkján helyezkedik el: „...Petőfi azonban maga volt a vihar, a forrongás táplálója és kifejeződése. Embersége csakúgy szétválaszthatatlan a néptől, mint költészete a forradalomtól.”³⁴²

Majd kitér több Petőfi-költeményre, köztük az önéletrajzi regényében már említett *A farkasok dalára*, amelyet idéz is, elmondva, hogy mitől lesz benne a forradalom költője önazonossá: „Nem témát versel meg ebben a költeményében, beleéli magát tárgyába, és belőle szól, mintha kietlen sorsára eszmélt volna a tárgy, és maga szólalna meg. Ez a beleélni tudás Petőfi legkülönösebb emberi tulajdonsága és legnagyobb költői erénye.” A szerző tehát eggyé válik művével, az alkotó (ismételten) önnön alkotása anyagává lesz. A sorok lényegi

³⁴² Akiket még megemlít egy rövidebb, társadalmi-politikai jellegű summázatban – pozitív, tenni vágyó (ám mégsem sikeres) példaként –, az Széchenyi és Kölcsey. Viszont az Aranynál, illetőleg Vörösmartynál fellelhető „népies” kapocs náluk teljesen hiányzik (ebben az esetben is a kassáki retorika szerint): „Petőfinek Széchenyivel és társaival semmi rokoni összetartozása nem volt, mintha nem is egy nemzet fia lettek volna, annyira elválasztotta őket egymástól különböző osztályhelyzetük. Széchenyi és Kölcsey mint kulturált individuumok humanista méltánylással tekintettek le a sanyargatott köznépre, de Petőfi, egy a köznép tagjai közül, nem akart jó szívvel tekinteni a nemesekre és arisztokratákra.” Kassák, *Petőfi Sándor*, 127.

mondandója ugyanaz, mint amiről *A korszerű művészet él* című korábbi munkájában értekezett Michelangelóval „vitázva” – s amit a „Toldi írójához” elküldött híres „ismerkedő” vers értékelésénél, annak citálása után, a Petőfi-esszé részlete is megerősít: „Mennyire testet ölt ebben a lélek, mennyire kozmikus és egyben kötötten anyagszerű ez a négy sor. [...] Nem a megmunkáltsága gyönyörködtet, hanem hogy olyannak született ez a mű, amilyen. Törvény szerint való, és maga is törvénné magasztosult. Beteljesítette önmagát. Ennyi a művészet célja, s csak társadalmi vonatkozásban egyéb, más a rendeltetése.”

Persze a nagy költő mégsem válhatott l’art pour l’art szimbolistává – másodlagos tényező gyanánt Kassák visszaemeli diskurzusába a szociális tartalmakat: „Petőfi egyáltalában nem nevezhető az elefántcsonttorony őrének – költészetében tehát nemcsak a primer művészi célt, de a szekunder társadalmi rendeltetést is megkülönböztetetten figyelembe kell venni. Hiszen ő maga állítja fel ezt a követelést a henye formalizmussal és felelőtlen hangulatlírával szemben.” Amiben pedig igazából megelőzte két kortársát, az egyediségéből adódó nívója, hogy képes volt – velük ellentétben – kiindulóponttá válni (Kassák számára kétségtelenül): „Vörösmarty és Arany egy korszak formái beteljesedését hozta, Petőfi kiszabadította magát a legnemesebb tradíciók alól is, és az új élet új színei és formái harsantak fel kamaszos fiatalságának egészségében és zabolátlanságában.”

Mindezek ellenére különös megjegyzést tesz a Petőfi személyiségét övező ellentétekről, „kettős énjé”-ről – amely, mint kijelenti: „világosan áll előttem. Egészséges fiatalságának forradalmi ereje és erkölcsi fölfogásának merev dogmatizmusa.” Igaz, némi elemző fejtegetés után a látszólagos zavar feloldódni látszik: „Csupa ellentmondást foglal magában ez az életvonal, és mégis, ha végigtekintünk az éveken, meg kell állapítanunk, hogy ezek az ellentétek nem is igazi ellentétek. Petőfi életfelfogásának és költészetének differenciálódása tagadhatatlanul bekövetkezett. Ingerlékenysége érzékenységgé finomul, retorikus pátozát egyre inkább átszövik a jelen megismerésének és a jövő iránti kétségek szálai. Világképe mind gazdagabb lesz, az ellentétek kiéleződnek, de egyben felfoghatóbbakká is válnak. A két párhuzamos vonal, izgatott kedély és merev erkölcsi felfogás időnként eltér egymástól, azután újból közeledik egymáshoz, majdnem eggyé válnak.”

Majd pedig – amolyan izgalmas kitérőként – a költő „ézelmességéről” és „naivitásáról” is elmélkedik egy sort (idézve a *Szeptember végén* részleteit), hogy végül csipkelődő kijelentést tehessen Petőfi szerelmi életéről, kilépve a textusok adta merev keretek közül (s egyben megformázva a forradalmár férfi mítoszának kisszerű ellenpontját): „Ugyanolyan vakká és gyámoltalanná lett, akár a legkispolgárabb férjecske. Már-már odaképzeltük lábára a posztópapucsot és fejére a hímzett hálósipkát.”³⁴³ Viszont az is biztos, hogy éppen ez a Janus-

³⁴³ Kassák, *Petőfi Sándor*, 138. A Petőfi Irodalmi Múzeumban valóban megtekinthető Petőfi házisapkája.

arcúság teszi izgalmassá az életmű vizsgálatát: „Szenvedett a szenvedőkkel, és örült az örvendezőkkel. Háborgó ellenség volt, és érzelmes jóbarát. A forradalom vihardara volt, és a szűk családi élet gondjaival bíbelődő apa. Nem lehet tehát egy szemponttal közeledni hozzá, és nem lehet sima, egyenes úton végigkövetni, mint az olyan valakit, aki kitervelt rendben s mintegy szűkre fogott kömederben futja le életét.”³⁴⁴

A *farkasok dala* című Petőfi-vers többszöri felemlegetése érdekes kontraszt felé fordíthatja a figyelmet (visszatérve a mégiscsak komolyabb „nagyyszerűség” kiemelt vezérelvéhez). Az a tény, hogy a szöveg ekkora hatással volt Kassákra, mindenképpen a költemény megszólaló „tárgyában” keresendő: amely nem is egy lírai én, hanem a (kevésbé) lírai „mi” – így egyenesen a deperszonalizálódó avantgárd kórusok kollektív megszólalójára emlékeztet, s egyben a művészi, társadalmi és politikai tartalmakat együttesen hordozó manifesztumok kinyilvánítóira. Viszont Kassák esszéi, kritikái (s életrajzi regénye), amelyekben a híres költemény fontosságát, rá gyakorolt hatását egyaránt kiemeli, személyes jellegűek, a többes számú beszélőnek nyoma sincs bennük, sokkal inkább a költőinek mondható szubjektum (ön)értékeléseinek nevezhetők e művek. Ahogyan az a Petőfiről írt munkájából is kitűnik. Kassák szemléletet közlő, alapelveket kifejtő, érvelő típusú szövegei lehetnek tehát kórusokat idéző, többes szám első személyű kiáltványok; vagy szubjektív, olykor lírai mélységű, egyes szám első személyű vallomásos esszék, amelyek olykor jócskán eltávolodnak az objektív kritikáktól, s még inkább a tanulmányoktól – közeledve és hasonlóná válva viszont egy harmadik kassáki műfajhoz, az önéletrajzi regényhez. Mindkét szövegtípus bírhat társadalmi, művészeti vagy programadó tartalmakkal.

Viszont azért vál(hat)nak a sokat értékelt avantgárd kiáltványoknál érdekesebbé Kassák esszéi (vagy akár biografikus regényei), mert feltűnik bennük a tautologikus jelölésfolyamat egy újabb tényezője: a befogadó. Az „avantgárd” alkotásokban elszemélytelenedő megszólaló ezekben alakul vissza igazi olvasóvá, akinek célja az olvasottakkal való teljes azonosulás. Petőfi tautologikus értelemben Petőfi, aki tökéletesen egy a művel, amelyet alkotott (hibái ellenére), s ily módon mindenében önmaga, ráadásul úgy, hogy metonimikusan ebbe a konstellációba még a nép (s így a szociális dimenzió) is beleértendő. Mi több, általános mintaként is értékelhető a nagy költő működése (ezzel lesz még teljesebb az egység, ahol a művész nem csupán önmagával, de magával az emberrel is megegyező létvalóság): „Sokan és sokszor szóltak már Petőfi példaadó emberségéről, de ez alkalommal is ki kell hangsúlyozni, mert enélkül sok minden értékét veszítheti előttünk. De nem általában egész életformája és annak

Megjegyzendő továbbá, hogy a citált Petőfi-költemény formája megegyezik az első nagy Kassák-ciklus, az *Éposz Wagner maszkjában* nyitó darabjának verselésével. (Talán nem véletlenül. S mindenképpen arra utal, hogy a szabadversek elszánt prófétája képes volt költeményeit formába önteni – hogyha persze akarta.)

³⁴⁴ *Uo.*, 126.

minden oldaláról jelentkező pillanatnyi megnyilvánulása előttem a példaadó, hanem elsősorban etikai magatartása és az igazságosság elvéhez tűzön-vízen keresztül való ragaszkodása.” Persze Vörösmarty és Arany lehet valamennyire önmaga e kassági rendszerben, de az általánosabb, metonimikus népi tényező már nem működőképes az esetükben: „Az eddig elmondottakból világosan kitűnik, hogy Petőfit én kora gyermekének, a negyvenes évek magasztos jelenségének, önkifejező és társadalmi szolgálatot teljesítő költőnek tartom, mint senkit jobban körülötte.”

Ám ez a kiterjesztés sem bizonyult elegendőnek. A kassági szöveg még magasabbra emelkedik e jelölő dialektikában, s végül a megszólaló olyan kijelentést tesz, amely által visszavonhatatlanul Petőfi mellett teszi le a szavazatát: „Vörösmarty és Arany örökre belém írták lelküket, búsongásuk [sic!] nem idegen a számomra – de Petőfivel olykor majdnem egynek érzem magam. Lenyűgöz expresszív lírájával, és felszabadít emberi példaadásával.”³⁴⁵ Ezek szerint a művészet – kassági értelmezésében – valóban csak abban az esetben működőképes, hogyha az alkotó és alkotás (jelölt, jelölő stb.) tautologikus egységéhez annak befogadója is hozzátartozik. Amennyiben tehát Petőfi nem egyszerűen Petőfivel egyenlő, de Kassákkal is. Az azonossá válás vagy éppen az elkülönöződés szubjektív szellemi útjának folyamatosan visszatérő, érvelő kinyilvánítása a sajátos életelv formálódásának újabb állomását jelenti.

Kéziratos előadásában, amelyet *Petőfi halálának 100 éves évfordulójára*³⁴⁶ írt (1948), már sokkal inkább előtérbe kerül a társadalmi szemlélet, hiszen legfőbb célja eme (szintén romantikát idéző) szöveggel az volt, hogy Petőfin keresztül összekösse a művészeket a költő jelentőségét újra felfedező munkássággal – a szellemi építkezés nagy munkájában (egy kiemelkedő, ám rövid történelmi korban, a második világháborút követő aktív esztendőben). „De nemcsak az írókat és művészeket kötelezik a száz esztendő tapasztalatai, hanem a munkásosztályt is, amely felismerte Petőfi jelentőségét, magáévá tette eszméit, és követendő példaképet látott benne. A magyar munkásság még megközelítőleg sem teljesítette be hivatását, ha a múltban teljes erejével nekiállt a téves eszmék és káros gyakorlat megsemmisítésének, ma ugyanolyan eltökélten oda kell állnia az építéshez, aminek az elvégzése elsősorban őrá vár és az ő odaadó készsége nélkül elvégezhetetlen. Az ő kötelessége, hogy örködjön a pillanatnyi eredmények fölött, s mint azonos eredetű és azonos érdekű társakkal kezdet fogjon kialakulóban lévő új szellemi életünk képviselőivel és továbbfejlesztőivel” – jelenti ki. Az előadás zárlatában, a szöveg tetőpontján feltárulkozik a megszólaló én, és nemes összefogásra serkenti egyrészt a korábban felsorolt társadalmi szereplőket, másrészt – kiterjesztve – minden magyart:

³⁴⁵ A Vörösmarty- és Arany-összehasonlítások idézeteinek forrása: Kassák, *Petőfi Sándor*, 130-135.

³⁴⁶ A bekezdés idézeteinek helye: Kassák, *Petőfi halálának 100 éves évfordulójára (Kiskőrös, 1948)* = Uő., *Csavargók, alkotók*, 140-143.

„Szeretném, ha a százéves fordulónak ezen a meghitt, szép óráján a munkásság segítségével mi, írók és művészek, Petőfi ivadékai elszakíthatatlan egységbe fonódnánk össze a sokat szenvedett s végre a fejlődés és szabadság útjára lépett magyar néppel.”

Az érvelés legeleje viszont ugyanazokon az alapokon nyugszik, mint csaknem egy évtizeddel korábbi esszéje. Első bekezdésében összefoglalja az őt ért hatásokat, fejlődését, illetve első találkozásait Petőfi költészetével.³⁴⁷ Majd itt is annak étellel teltségéről és példaadó karakteréről, továbbá a költészettel való, éppen kialakuló saját(ságos) kapcsolatáról szól,³⁴⁸ s arról, hogyan serkentette követőjét a hős példa dinamikus életvitelre: „Vendégül látott magánál, engem, a fiatal munkást, s én észrevehettem benne a követésre méltó mintaképet. Nem a sikerei, hanem a harci kedve, elszánt igazságszeretete ragadtak magukkal, és nem utolsósorban a szabadság utáni vágya, ami emberségének felülmúlhatatlan erénye, költői hírének halhatatlansága.” A részlet (s az egész beszéd) már nem egyszerűen a korábban felvázolt Petőfi-jelenségről mesél, hanem annak továbbéléséről (örök üzenetéről). A sikerek nem lehettek érdekesek Kassák számára, hiszen a múlthoz tartoznak – a követés viszont tettekre ösztönöz. A nagy költő „szabadság utáni vágya” és „emberségének felülmúlhatatlan erénye” már az utókor elé támasztott, jövői természetű elvárások.

A példakép hosszú (és a korábbiakhoz hasonló) méltatása érdekes módon úgy hat egy idő után, mintha Kassák nem is Petőfiről, de önmagáról vallana – és saját életrajzából idézne harmadik személyben (mintha az előddel való teljes azonosulás már-már nem is számító retorika, de valóban lehetséges megoldás volna): „A magyar történelemben nem is találhatnék szebb mintaképet Petőfinél, akinek korántsem volt rózsás a sorsa, akit szidalmaztak és gúnyoltak, s aki kiolthatatlan szenvedéllyel arra készült föl, hogy áttörje, átverekedje magát minden akadályon. Tudjuk, nem szívesen fogadták maguk közé a politikusok és az írók sem. Bűn lenne tőlünk elhallgatni jogos keserveit, kudarcait, hiszen ő éppen abban volt nagy, hogy nem hajlította meg gerincét a hatalmasok előtt, és nem kímélte az előjogok hasznélvezőit s az irodalom berkeiben lármázó szajkókat. Nem szolgált ki senkit, az elnyomott és tudatlanságban

³⁴⁷ „Több mint negyven évvel ezelőtt lapoztam bele először Petőfi verseskönyvébe. Mindjárt meg kell említenem, ez volt az első könyv, aminek hozzáálltam elolvasásához. Tizennyolc éves voltam, és majdnem analfabéta. Vegetatív életet éltem, dolgoztam, ettem, aludtam s megint dolgoztam, mint annak idején mindazok a munkások, akiket magukba fogadtak a gyárak, a gépi erőre berendezett üzemek, kihasználták erejüket, egészségüket, s végül is szétmorzsozták és fölemésztették őket. Azt hittük, a gyárfalakon túl, a nyomoruságos proletárlakásokon kívül semmi egyéb nincs a világon. Magam is ezek közé a mesterségesen megsüketítették és megvakítottak közé tartoztam mindaddig, míg Petőfi költeményeivel össze nem hozott a véletlen. Szórol szóra, sorról sorra ástam bele magam a könyvbe, s lassan észrevettem, kapuk nyílnak meg előttem, s egy tág látóhatárú, növényekkel, emberekkel benépesített, vágyakat hevítő, reményeket beteljesítő világ tárulkozik ki előttem.” Kassák, *Petőfi halálának...*, 140.

³⁴⁸ „Ez volt az első ismerkedésem a költészettel, de ma már tudom, ekkor kezdtem ismerkedni magával az étellel, a fölmérhetetlenül gazdag világgal is. A költészet segített át reménytelennek látszó hétköznapijaimon, tevékenységre izgatott, megerősített hitemben, és céltudatosá tette akaratomat. Petőfi nem versének témáival, hanem kifejezési módjának nyugtalan és nyugtalanító hevével, ritmusának frissességével hatott rám elsősorban.” Uo.

tartott népet sem, mert hiszen ő, a nép fia, egy az elnyomottak és kisemmizettek közül, nagyon jól tudta, hogy a népet nem isteníteni kell, hanem tudatosítani kell benne sorsát. És segítségére kell lenni, hogy felemelkedhessék igényeiben és harcra kész legyen a társadalmi változtatásokra, ami az ő embertelen helyzetének megváltoztatását jelenti.”

Plasztikus jellemzéseként és egyben önarcképként is hat az idézett szövegrészlet, hiszen egyértelmű és találó leírása (valamint visszaigazolása) mindkettejük szellemi útjának. S minden bizonnyal lehetne a műve (szinte változtatások nélkül) bármelyik későbbi Kassák-kutatónak vagy -kedvelőnek (mint ahogyan írtak is róla sokan hasonlókat).

2. Ady Endre

Petőfi történelmi személyiség volt már a konstruktivista szerző ifjúkorában is, élete a múlt és emlékezet eleme, Kassáknak nem állhatott módjában példaképével diskurzusokat, esetleges vitákat lefolytatni. A magyar modernizmus nagyjairól (főleg a nyugatosokról) írt esszéi viszont amellet, hogy megőrzik vallomásos jellegüket, élesebben megvilágítják a 20. század első felének irodalmi viszonyait, s lényegében egy „kívülálló” szemszögéből láttatják a(z) azóta is népszerű alkotókat. (Kassák publikált ugyan a Nyugatban, ennek ellenére mégsem nevezhető „nyugatosnak”.)

Az egyetértések (önigazolási aktusok) és ítéletek (megtagadások) kicsit sem burkolt, sokszor szigorú kifejtése, bár az abszolút formabontó modern irányzatok központi (legfontosabb, így megkerülhetetlen) szervezőjétől érkezett, mégsem azonosítható azok „hivatalos” véleményével. Az értékelések alapját persze – majd’ minden esetben – a folytonosan formálódó kassáki „konstruktív szemlélet” önazonosságának kérlelhetetlen elvárása jelenti (kiegészülve művészeti, társadalmi vagy akár politikai árnyalatokkal), de mindez átszűrődik a kritikus művész (az ember – „egy ember”) személyiségén (nem lehet véletlen az esszék és a Nyugatban megjelent önéletrajzi regény eszmei hasonlatossága). Hogyha pedig a „konstruktív gondolkodás” fő tényezője a deszemiotizáció (mégpedig annak teljes életre kiterjesztett irányultsága), az esszék lényegében „avantgárd jellegű” elméleti műveknek mondhatók; amennyiben viszont a deperszonalizáció és én-disszimiláció is kötelező karakterjegy egy „avantgárd” alkotásnál, akkor már kevésbé működhetnek akként.

Kassák több esszét szerzett másik „mintájáról”, Ady Endréről. 1919-ben búcsúztatót publikált saját lapja hasábjain (Ma, 1919/2.), tíz évvel később hozzászólt *Az írástudatlanok árulásának vitájához* (A Toll, 1929. július), majd csaknem egy újabb évtized múltán hosszabb elemző esszét írt róla (Szocializmus, 1938/11.), s végül egy rövidebbet is megjelentetett (Népszava, 1939. január 29.). A négy szöveg három korszakot jelent mind a történelemben,

mind Kassák művészetében, mind pedig az irodalomtörténetben. Az egyes írások között eltelt évtizedek kellő távolsága jól megrajzol egy vonalat, amelynek mentén Kassák képesnek bizonyult véleményén alakítani, átlépve korábbi meggyőződésein. S bár elveinek szilárdsága és kiforrottsága mindig feltűnő jellemzője volt művei retorikájának, szemléletének kialakítása mégis fokozatosan történt, egy folyamat eredményeként. Ám az is igaz, hogy egyedi létfelfogásának csírái már pályája kezdetén megjelentek, s egyértelműen a művész megkerülhetetlenül személyes látásmódjáról árulkodnak (minden deperszonalizációs törekvés ellenére). Az alapeszmék persze később sem változtak, viszont a kezdeti szigorúság mintha enyhülni látszana a harmincas évek végére. Kritikáinak alakulásíve tanúsíthatja, hogy miként tudta az idő elteltével más és más szempontokból látni és láttatni ugyanazt a problémát (jelesül egy-egy alkotó őszinte vagy hazug voltát – más szavakkal: élő művészi egyediségét vagy életképtelen utánzó jellegtelenységét).³⁴⁹

A megingathatatlan kiindulópont mindig Petőfi Sándor maradt Kassák szemében, hozzá képest Ady Endre – főleg kezdetben – csak „vesztes” lehetett. Az 1919-es nekrológ³⁵⁰ bevezetése még hagyján: „Ady Endre meghalt, és meghalt vele a magyar nemzeti líra legnagyobb reprezentása [sic!] is. 1848-1918. Hatalmas útvonal, melynek végén materiálisan Ady, mint fajának minden baját és konokságát szintetizáló ember a pont, és kulturálisan Ady, a költő volt leghittel-hivőbb [sic!] tovább lámpázója. A maga tüzén égett el mint kereső, és a maga tüzével világított a messzebbre indulóknak.” A kezdet szinte mitikus, a főnixmadarat idéző Ady „szintetizáló ember” volt – s ez Kassáktól bizonyára dicséret (is lehet: módszertanának egyik legfontosabb eleme ugyanis a „szintetizálás” volt). A nagy forradalom első esztendejének hirtelenjében anakronisztikus elemnek tűnő bejegyzése gyaníthatóan kataforaként működik, mivel a halotti búcsúztatást egy Petőfivel való összehasonlítássá alakítja át: „Itt van Ady művészi és emberi tragédiájának súlypontja, és ezen a ponton lehetne megmutatni azt a kontrasztos nagy különbséget, ami közte és a nagyon sokszor mellécitált Petőfi között iskolapéldásan nyilvánvaló.”

³⁴⁹ Kassák, illetve az aktivisták összetett és változó Ady-képéről, önidentifikációs, kanonizációs elképzeléseiről Tverdota György írt részletes tanulmányt, amelyben a nyugatos és avantgárd szemléletet vizsgálja meg az Ady-Babits-Kassák „hármasság” felől közelítve. Az elemzés hatóköre csak az aktivista időszakra terjed ki, Kassák későbbi szövegeire nem. Tverdota, *Az avantgard Ady-képe*, ItK, 1977/4-6, 663-678. A tanulmány egyik lehangsúlyosabb részlete: „Ady előfutár-modellje abból a szükségletből fakadt, hogy az aktivistáknak vállalniuk kellett őt, de el is kellett tőle szakadniuk. A hozzá való viszonyuk ezért nem is lehetett más, mint kettős, belsőleg feszült. Költészete a *Nyugat* és az *avantgard*, a *hagyományos* és modern érintkezési pontján helyezkedett el. Nem a három pólus valamelyikére, hanem mindhármójuk közé, a senkiföldjére állították alakját. Egyetlen írói portréba gyúrták bele az avantgard-nyugatos és a modern-klasszikus alternatívát. Az arc egyik fele taszító, a negatív példa volt, és negativitásánál fogva közvetve utalt a helyes irányra, a sugallt avantgard mintára. A másik, a pozitív arc közvetlen az avantgardra emlékeztetett.” *Uo.*, 676. (Kiemelések – Tverdota.)

³⁵⁰ A nekrológ (*Ady Endre 1877-1919*) forráshelye: Kassák, *Csavargók, alkotók*, 144-145.

Kassák méltatása szerint – Ady művészetének megkérdőjelezhetetlen értékei ellenére – a tizenkilencedik századi Petőfi győzedelmeskedik a huszadik századi költő felett (felidézve annak „Mi mindig mindenről elkésünk” jellegű mentalitását). Az érvelésben a metonimikus kiterjesztés elve érvényesül: Kassák elvárása nem csupán ars poetica, s ebben az esetben sem a művészet szűk területére vonatkozik, hanem a teljes és „feleszmélt ember” eszményére – azaz (ezen a helyen és rendszerben) biztosan nem Adyra. „Kétségtelen, az esztétika mérlegén Ady sokkal számottevőbb, mint Petőfi, de ha a művésztől mint fizikális élőtlől, mint mellettünk egy társtól nemcsak a megrikató vagy megőrültető szépet várjuk, hanem éppen azért, mert ő mint produktív erő több a soknál, valami előbbre vezető tartalmi irányítót is akarunk, akkor Ady a forradalmas ember előtt lényegében kevesebb Petőfinél” – jelenti ki. Az ítélet, amely igen sarkos és szigorú, a tízes évek forradalmi aktivistájától érkezett, s a későbbiekben több módosuláson is átesett. Ami viszont nem igazán alakult már, az Kassák véleménye az öncélú, l’art pour l’art művészetről (úgy általában, Adytól függetlenül), amelyet ő egyszerűen s egyértelműen leszólva: „esztétikának” nevezett.³⁵¹

A kassáki terminológiában ez a semleges, semmiért felelősséget nem vállaló művészet, azaz „esztétika” áll szemben (s állt már akkor is!) az alkotó – s talán itt még túlzottan is forradalmias hevületű, társadalmi – életszerűséggel (a *Képarchitektúra-kiáltvány* évekkel később született). Ezúttal is előkerülnek az annyira kedvelt farkasok, egy Adyt „eltiporni” kívánó (s a korábbi állításokat újból bizonyító) ellentét tekintélyérveként: „Petőfi valami általános emberi sebből felsajgatta a farkasok és kutyák dalát, Ady legnagyobb elkeseredésében is belecsuklott a Kurucok panaszló énekébe.” Már a búcsúszöveg elején leszögezi, hogy Ady „mélységesen finom intellektus, de csak a tegnap teljessé érése, improduktív gondolkodó” volt. Majd később kiállítja ennek antitéziséét, Petőfi jelentőségének, tehát produktivitásának hangsúlyozásával: „Ma pedig már az emberiség sorsa fáj az embernek, ez a kor az új Petőfik kora – ahol a kezdet kezdődik. Adyval egy nagy politikai és művészetfilozófiai korszak záródott le.” Itt jut érvényre újból a szöveg elején bevezetett időintervallum (s teljeseedik ki mondanivalójában): egészében a múlt és a visszafordíthatatlanság szimbólumává válik, amelynek utolsó pontján Ady áll, kezdetén viszont Petőfi.³⁵² Előbbi ráadásul a kassáki aktivista

³⁵¹ Persze itt mentegetőzni kényszerül, hiszen Adyt l’art pour l’art költőnek mondani tévedés lett volna, s ezt Kassák bizonyára érezte, hiszen el kellett ismernie a híres előd értékeit: „Ezzel a mondattal nem azt akartam mondani, hogy Ady felelősség nélküli l’art pour l’art költő volt. Ha csak az lett volna, szenvelgő esztétákon kívül ki nyúlna ma hozzá mint általa mindig figyelt s most neki is a velőkéig fájó valakihez.” Kassák, *Ady Endre 1877-1919*, 144. Bár a másra való hivatkozás („ki nyúlna hozzá...”) nem tűnik egészen meggyőzőnek.

³⁵² Ehhez képest a távoli múlt jelenti a jövőt, az éppen véget ért élet pedig a teljes lezártágot. Tverdota György helytálló értelmezésében itt az aktivisták öngazoló, az eltérőt megtagadó eljárásáról van szó. A szövegben tehát Kassák még a csoport álláspontját közli (amelynek persze ő volt a vezetője és legfőbb elméletgyártója): „Ady kulcsszerepe a rendszerben hálátlan szerepnek bizonyult: az ő személyét bírálva szakadtak el az aktivisták a hagyományos irodalom egészétől. Fejlődési sémájuk szerint az elmúlt irodalmi korszak fejlődésének csúcspontja, legrepresentatívabb alakja Petőfi volt. Ady költészete ellenben a folyamat végpontját jelentette.” Tverdota, *Az*

retorika által lassanként inaktív szoborrá merevedik³⁵³, míg utóbbi élő valósággá lesz, amely a jövőbe tart.

1938-as esszében³⁵⁴ a Kassákat – már mint szubjektív olvasót – ért hatások megrajzolásával indít: „Majdnem harminc évvel ezelőtt, a *Holnap* című antológiában nyitottam rá először Ady verseire. Valószínű, hogy nem értettem meg a könyv igazi jelentőségét, bárha sejtettem: a néhány ismeretlen ember néhány különös verse új hangot üt meg, új zamatot ízlertet, és új horizontokat tár a látó szeme elé. Sejtés volt ez, ami inkább az elfogulatlan bizalomból, mintsem a felismerés talajából fakadt. Bizalommal fordultam a jövővények felé, mert elégedetlen voltam azokkal a költőkkel, akiket eddig olvastam. Hozzám hasonlóan nagyon is a földön járó lények voltak, mit találhattam volna bennük, ami több, tündöklőbb a magam kicsiségénél és szürkeségénél? Kíváncsiságok éltek bennem, s akikkel találkoztam, azokra felfigyeltem. Ady verseiben új világ tárulkozott elém. Új, de nem idegen.” Mennyire másként (talán érettebben?) szól e néhány gondolat – csaknem két évtized elteltével. Már régen lezajlott a konstruktivizmus húszas évek eleji irányváltása, sőt, a harmincas esztendőök fordulata is. A hangba önkritika vegyül: annak oka, hogy nem értette meg Adyt korábban, bizonyára önmagában, az olvasóban keresendő, s kisugárzik vallomásából az, ami nekrológiájából teljességében hiányzott, a nagy költő újszerűségének elismerése, a vele való azonosulás lehetősége: „Megtörténik néha, hogy találkozunk valakivel, akiről eddig nem is hallottunk, és semmi idegenkedést nem érzünk irányában; talán a nyelvét sem értjük, de érezzük, delejes erő árad belőle, jólesik a közelében lenni, s szívünkben fenntartás nélkül rokonunkká fogadjuk. Ilyen ismeretlen rokonomnak éreztem Adyt első versei olvasása után. S ha többé egy sorát sem olvasom, akkor is kitörölhetetlenül megmaradt volna emlékezetemben.”

Már értékelése legelején, a második bekezdésben ellentmond 1919-es búcsúszövegének: „Nem a tévelygőt láttam benne, mint egyre szaporodó ellenségei, hanem a rendeltetés betöltőjét: a menekülőt és a hódítót egyszemélyben. Számomra nem az volt a fontos, hogy mit mond, de az, hogy mondott valamit – egy új világ megszületésének híradását jelentette.” Pedig korábban éppen egy letűnt korszak utolsó bölényének gondolta. Az is szembeszökő, hogy 1938-as szövegének pozitív kicsengésű méltatását immáron tárgyilagos kritikával kíséri, amelyet szubjektív felütéssel – egy megkezdett emlékező vallomás részletével – indít: „Ma már látom

avantgard Ady-képe, 674.

³⁵³ A következőképpen írja le Tverdota az aktivisták Adyra irányuló kettős eljárását: „Egyrészt *belevonták* a költőt az irodalmi élet hétköznapi, aktuális, nemegyszer az igazságtalanságig kíméletlen csatározásaiba, a nyugatos-avantgard értékkonfrontációba. Másrészt *kiemelték*, kioldották a kor hétköznapi harcaiból, ünnepibb, emelkedettebb (persze hűvösebb és számukra érdektelenebb) régiókba emelték, ám ki is szorították őt ezáltal a nyugatos-avantgard értékkonfrontációból. Maguktól elhárították és egyúttal a nyugatosoktól is megtagadták örökségének »klasszikus« tartományait. Eltávolították őt a jelenből, az elavult nagyok között találva neki helyet.” *Uo.*, 675. (Kiemelések – Tverdota.)

³⁵⁴ A gondolatmenet következő idézeteinek külön nem jelölt forráshelye: Kassák, *Ady Endre*, 152-163., illetve egy másik szöveg, ugyanezen a címen: 163-166. (Kiemelések – Kassák.)

a fiatal Ady kuszáltságát, szinte fizikai fájdalmat érezek ropogós, lobogós frázisaitól, de akkor mintha vakmerő kapudöngetést hallottam volna az éjszakában, s kigyúltak bennem a lámpák a vendég érkezésére. Örömmel engedtem magamhoz a sorait, s ha nem jöttek, kíváncsian elibük mentem. Egy-egy rejtőzködőbb, cikornyásabb verssel úgy megvesződtem, mint ahogyan a gyerek jólesően elkínlódik bábu rejtelseinek feltárásával.”

A számára idegen stíluselemek kétségtelenül legyőzendő feladatot jelenthettek az önfejlesztő lakatosnak. S míg Kassák Petőfi révén sajátította el a költői alkotás alapjait, talán az Ady-lírából tanulta meg az értő versolvasást, és a kortárs művészet legfőbb jellemzőit. Itt például hatásos szecessziós motívumot használ metaforaként, egy olyan eszközt, amely az ő felfogásától (leszámítva első munkáit) teljességében távol állt: „Kora költője volt maradék nélkül. Csodálatos buja virág egy álomkórba esett ország közepén”. Olykor viszont könyörtelen naturalizmussal veszi számba a költőt övező ellentmondásokat és a dekadens jellem gyengeségeit: „Ha végzetes betegségére gondol, borzalmas víziói támadnak, már-már érzi tulajdon hullaszagát, de nincs hozzá akarateréje, hogy rendszeresen gyógyíttassa magát. Párizsban van, a kultúra városában, és úgy menekül az orvos elől, mint valami szemérmes vidéki gavallér... Különben is, Párizs az ő számára csak mint illúzió ér valamit. Verseiben úgy üdvözlí és dicsőíti, ahogyan azt magyar költő még sohasem tette, és tudjuk, hogy csak a legnagyobb ígérekkel és legkitartóbb kényszerítéssel tudták Pestről vagy Nagyváradról kimozdítani.” Majd sorait társadalombírálattá tágítva, metonimikus összegzésként nyilvánítja ki, hogy Ady „Annyira azonos volt Magyarországgal, hogy szinte már szimbóluma annak.”

Az előzőnél jóval összetettebb képet alkot tehát Adyról ebben az esszében, amelyben érzékelhetően az életrajzi elemek és a művek tanúsága alapján nyilvánít véleményt (erőteljesen keverve a két dimenziót), és metaforák, sőt, közhelyek alkalmazásával világítja meg pátoszos (kissé szecessziós, vagy annak látszó, azzal játszó) gondolatait. Úgy tűnik, sikerült stílusában is ráhangolnia szövegét az Ady-világra: „Viharba kitett lámpa volt, haldokolva égett, de nem lobbant ki, kanóca tövéig elfogyasztotta magát. S hiába, hogy hősnek és hódítónak látszott – megvertebb és elhagyatottabb volt minden kortársánál. Nem vándorló világpolgárnak, hanem fajtája köldökzsinórjáról leszakadni nem tudó bujdosónak érezte magát a világban, nem közeledett valami felé, hanem menekült valami elől, nem a vágyai beteljesülését szomjúhozta, hanem állandó félelemérzések gyötörték.”

Ami viszont nem múltó és kiemelkedő fontosságú tényezőnek számított Kassák szemében, nem meglepő módon Ady Endre forradalmisága – s ebben az esetben is Petőfi kínálja az összehasonlítási alapot. Persze már róla is tudható, hogy a kassáki merev értelemben „forradalmi költő” lehetett ugyan, viszont semmiképpen sem volt „társadalmi forradalmár.”³⁵⁵

³⁵⁵ Kassák, *Petőfi Sándor*, 135.

A forradalmiság ebből a szempontból a jóval kiterjedtebb művészi újszerűség szinonimájává alakul, amely a harmincas évek végének Kassákjától nem éppen lesújtó kritika, sőt, hatalmas fordulat az 1919-es búcsúszöveghez képest. Talán még fontosabb és nagyobb elismerés, mintha csupán „társadalmi forradalmár”-ként jellemezné Adyt. A fogalom jelentésének kettéválasztásával egyrészt biztosítja önnön megdönthetetlen szakértői nézőpontját a témakörben, másrészt megfosztja attól az elődöt, mégpedig úgy, hogy megadva a kifejezés egy újabb, az előzőtől eltérő értelmét, mégis hozzáférést kínál ahhoz.

Hiába tartotta tehát magát Ady forradalmárnak, önmeghatározása helytelen (Kassák szerint), hiszen – a korábbi lakatos legénnyel ellentétben – „fogalma” sem volt arról, mit jelent valójában annak lenni: „Állításom ellen nem érv, hogy maga Ady is szerette magát forradalminak nevezni. Vizsgáljuk meg, hogy mit érthetett ő a forradalom szó alatt. Kétségtelen, hogy a forradalom valóságáról nem volt egyértelmű szociológiai fogalma.” Talán nem nagy csoda – s valahol érthető –, hogy Ady vallomását, amely szerint a (társadalmi) forradalmat „bolondosan” szerette, a szigorú (és humorosnak nem igazán mondható) Kassák minden bizonnyal komolytalannak érezte, s nem is akart a témakörrel túl sokat foglalkozni, egy láthatóan felháborodott kirohanást követően persze. „Mi a ráció ebben az affektált, majdnem nyegle kiszólásban? Milyen forradalmár lehet az az ember, aki a forradalmat »olyan bolondosan szereti«? Milyen bolondosan? Mint a mámorba részegítő alkoholt, mint egy démonikus nőt, mint, mint – mondjuk – a jámbor polgár a karneváli szereplést?” – tör ki megszólalójából a költői kérdések sora. Ezek retorikusan felépített sorrendje, fokozása, ismétlései hihetővé teszik a „valóságos” Kassák haragját, amelyet a „mint” kötőszó megismétlése (kezdeti megtorpanása és továbblendülése) tesz hasonlatossá az „élő” beszédhez.

A lényeg tehát nem a reális forradalmiságban keresendő, hiszen az mind Petőfi, mind pedig Ady szempontjából félrevezető és tévút lenne, hanem az alkotó ember bátor újszerűségében, amely úgy tűnik, valóban mindkét költő elismert jellemzőjévé formálódott a konstruktivista elméjében a hosszú évek folyamán. A társadalmi szemlélet azért sem állja meg a helyét, mert Ady – Petőfivel ellentétben – nem válhatott metonimikusan eggyé a néppel (a kassáki értelemben), hiszen nem „belőle” származott, ráadásul létének (és pályájának) ellentmondásai is saját eredetével magyarázhatók: „Azt hiszem, nem mondok nagyon lehetetlent, ha úgy vélem, a kisnemes Ady haláláig megmaradt nemesnek és úrnak, csak éppen pénztelenül és nem utolsósorban ezért testben és lélekben meghasonlottan.” Kassák a költő munkássághoz írt verseit színjátszásnak tartotta csupán. 1938-as tanulmányában még őszintétlenséggel vádolta őt ebből a szempontból: „Valóban, néhány szép verset írt a munkásság nyomoráról, szenvedéséről, de ha harcba tüzelte őket, akkor csak színpadi elképzelései voltak.” Mint ahogyan először teljes költészetét is valamiféle „zavaros” látszattal

állította párhuzamba: „Mindennek a felemás zavarosságának, ami Ady körül kialakult, nem kis mértékben maga Ady volt az okozója. Egyszerre száz arcot mutatott a világnak, s hovatovább mindenki megláthatta benne azt a mintaképet, ami után lélekben vágyakozott.”

Kétségtelen, hogy Kassák mind Petőfi, mind Ady értékelésénél megpróbált követni egy önmaga által összeállított, részben merev (már ami az általánosabb elveket illeti), részben hajlékonynak tűnő követelményrendszert. Ennek megfelelően pedig, amint a tizenkilencedik század költője, úgy a huszadiké is felemelkedhetett, megkapva a (legmagasabb) kitüntetést, amely az érett Kassáktól elvárható volt, s amely a csaknem húsz esztendővel korábbi nekrológban még szóba se jöhetett. „Az ige nem jött ki egyértelműen a száján, gesztusai nem voltak határozottan iránytmutatók [sic!], de élet izzott a szavában és lendületében” – mondja ki. A legvégső és legnagyobb kassáki elismerést különös módon egy istenes Ady-vers (*Dühödt, halálos harcban*) imádságos zárata, idézett utolsó strófája váltja ki: „Új szakasza kezdődik életének, tudatosodik benne sorsának eljegyezetsége, nem pompázza fel fájdalmait, lelkében meztelenül áll előttünk, s már nem mindenáron győzni, hanem magával megbékélni óhajtana. Nem meggyáulás ez és nem elfáradás, hanem kiteljesedés.” A költeménybe kódolt átalakulás feltárja kritikusa szerint Ady eredeti valóját: végérvényesen önmagává válik. Amit ki is mond a kassáki retorika szokásos tautologikus formulájával élve: „Ady mindenki mással összetéveszthetetlenül Ady volt.” Olyan költő tehát, akinek a Kassák által leírt „útjánál” csupán a konstruktivista szerző több évtizedet átívelő szellemi formálódása tűnik sikeresebbnek: megszabadult ugyanis korábbi előítéleteitől, s majdhogynem visszájára fordította az 1919-es nekrológban lejegyzetteket.

Ám a kassáki Ady-recepció igazi tetőpontját nem az önazonosság 1938-as kinyilvánítása jelenti, hanem a következő esztendei rövid(ebb) Népszava-esszé³⁵⁶, amelyben újra Petőfi kerül az összehasonlítás képi síkjára, s ahol végül egy szintre emelkedik a két alkotó. Az „Örzök, vigyázzatok a strázsán” Ady-gondolatának többszöri középpontba állítása, nyomatékosítása már eleve fordulatként értelmezhető – az „avantgárd jellegű” hozzáállás eddig nem fordított túlzottan nagy figyelmet a múlt értékeinek megóvására. Ám az, hogy Ady Endre valóban Petőfivel egyenértékű költő, a következő mondatban kerül megfogalmazásra: „Bizony, jó volna, ha lenne ma Petőfink és Adynk, akik segítenének eloszlatni a ködöket, szétkiáltanák a szenvedők panaszait – az igazságosság és a szabadság eszményének nevében nyílt kiállásra buzdítanák az alakoskodókat és alkalmazkodókat.” A kijelentés (illetőleg a birtokos viszony) közösségi szerepbe helyezi, s így teszi jelentőssé a szimbolista művészt, amely azért tűnik szerencsés megoldásnak, mert e messzi távlatból fókuszáló nézőpontból már Ady

³⁵⁶ A szöveg (*Ady Endre*) forráshelye: Kassák, *Csavargók, alkotók*, 163-166. A jelen bekezdés idézetei innen származnak.

származásának problémája is finomra hangolható: „Ady költészete éppúgy, mint Petőfié, a népben gyökerezik, anélkül azonban, hogy egyikre is ráillene a ma divatosná vált népiesség fogalma.”

Az 1939-es, Ady és Petőfi halálára egyaránt emlékező szöveg utolsó nagy összegzésében az avantgárd terminológiában olyannyira alapvető elv, az életszerűség imperatívusza is megjelenik, s most már nem Petőfi, hanem Ady dicséreteként: „Mindig önmagát énekelte, és minden szavával és minden ütemével mégis a közösséget szolgálta. Tele volt bizonytalansággal, s mégis végtelenül biztos volt a dolgában. Annyira a való élet törvényei szerint énekelte, hogy halála után húsz esztendővel is hiába próbálunk róla hallgatni és hiába próbálják nyilvánosan megtagadni.” Az elfogadás legmagasabb szintjén pedig a végső azonosulás is megtörténik, mintha Kassák Lajos ebben az esetben is „saját arcképét” vázolná fel Ady Endre méltatásában (ahogyan azt Petőfivel tette a későbbi, 1948-as kiskőrösi évfordulós szövegben): „Élőn hat mindazok sorsalakulására, akik átérzik világunk tragikus fordulóját és természetük lényegénél fogva építeni akarnak a romok fölött.” Ezt a gondolatot egyébként már a szöveg elején leszögezi, kataforaként (természetesen itt is a XIX. század költőjével képezve párhuzamot): „Tudta, hogy a költők sorsa egy személyben a rombolók és az építők sorsa is. Az ő szemében körülbelül Petőfi a költő mintaképe.” Az „építő ember” folyton-folyvást visszatérő allegóriája a kassáki művészetfelfogás retorikájának. Ennek megfelelően formálódhat végül a híres nyugatos is „teremtő” alkotóvá, aki nem csupán és egyszerűen a múlt értékeinek őrzője. Ott van a (mindenkori) jelenben: „Fényességének magja tovább él bennünk”; és (mindig) üzen a jövő (egyelőre még láthatatlan) fiataljainak: „ezek az ifjú Sámsonok még nincsenek itt, de el kell jönniök [sic!], mert fordul a világ sora, és az új helyzetet az új embereknek kell megteremteniük”.

Ady tehát nem kizárólag a múltban volt az „élet” képviselője, ezen új irányba terelt érvelés alapján (jóllehet, korábban még nem ezt állította „kritikusa”), de a jövő számára is lehetett mondanivalója. Végére is ugyanúgy „konstruktív” alkotóvá lett e sajátos értékelés által, mint Petőfi (vagy éppen Kassák).

3. Kassák és a „romantika”

Az aktivista, majd konstruktivista szerző Adyt elemző sorai között gyakorta felbukkan a „romantikus” jelző, s bizton állítható: minden esetben negatív előjellel.

1939-es hosszú esszéjének³⁵⁷ már a második bekezdésében elhatárolódik a nagy költő ilyen jellegű megnyilvánulásaitól – mint azoktól egészen idegen, érett személyiség. Persze azt

³⁵⁷ A fejezetben szereplő idézetek forrása: Kassák, *Ady Endre*, 152-163.

sem tagadhatja le, hogy ifjúként még másképpen tekintett a nagy elődre: „Ma már látom a fiatal Ady kuszáltságát, szinte fizikai fájdalmat érzek ropogós, lobogós frázisaitól, de akkor mintha vakmerő kapudöngetést hallottam volna az éjszakában, s kigyúltak bennem a lámpák a vendég érkezésére.” Ráadásul *Az én menyasszonyom* című vers részletének citálása után a következő, bizonyos értelemben elismerő megjegyzést teszi: „Ma már látom, hogy nem világsodája ez a néhány színpadiasan romantikus és érzelgős sor – de már akkor is és ez is igazi Ady-vers volt: kicsit torzszülött, de nem adoptált gyermek.”

Olyan stílusjegyről van szó tehát, amely mind a példakép (Ady), mind pedig a lelkes követő (Kassák) korai művészetére jellemző volt (amolyan fura és egyedi sajátosságként), viszont (szerencsére) mindkettőnek sikerült túllépnie rajta. Értékrendszerében a „romantika” felesleges, lerázandó cicomaként körvonalazódik: „A romantikus alapézés, a majdnem hivalkodó és mégis asszonyosan szentimentális gesztus, pattogó ritmus és a szavaknak lázas izzása még sokáig dominálnak mint Ady költészetének karakterelemei.” S mi jellemző erre az „alapézés”-re? A kassáki magyarázat magában hordozza, hogy miért kell tiltakoznia egy igazi „konstruktív” alkotónak a „romantika” stíluselemei ellen: „Nem a rendtevő, hanem a saját rendtelenségeit kéjjel fájó ember költészete ez. Magát marcangoló, görcsös vonaglás a költő élete, és minden vers egy-egy átvitt értelmű lecsapódása ezeknek a viaskodó bajoknak. A szomorúság mint elvadult düh robban ki Adyból, és az öröm fogcsikorgató, gonosz, bamba fantomok kíséretében csendül fel. Káromkodások és segélykiáltások, elszánt bátorság és siralmas elgyávulás tetézik egymást az izzó sorokban.”

A frázisok, a színpadiasság és a rendtelenség „romantikus” vonásai rendkívül távol állnak Kassák képi és szövegvilágától. A frázis rögzített, statikus és unalmas: üres szólam. A színpadias túloz, minden gesztusa látszat, így hazug. A rendtelenség pedig az a kiszámíthatatlan téboly, amely ellen egy „vérbeli konstruktivistának” mindig harcolnia kell. Ady elavult „romantikus” (árny)oldalát legkönnyebb ebből a szempontból a művész származásával magyarázni. Ez amellet, hogy kiváló terepeként szolgál a társadalombírálatnak, nem sérti túlzottan Ady emlékét (és nagyságát), hiszen semmi jelentősége sincsen későbbi („konstruktív” értékű) felemelkedésének távlatából (igaz, ügyes kontrasztelemként működhet a kassáki érvelésben): „A világpolgár költő mindhalálig nem tudta gyökereit kiszakítani Érmindszentből, Debrecenből és Nagyváradból. Kisnemesi koldusgögje és a magyar tájromantika tartalmi és formai magja művészetének még akkor is, ha egy egész ellenséges világ vont a kétségbe törőlszakadt magyarságát.” *Az Illés szekeren* című Ady-kötet vizont már az „érett férfi” megnyilvánulásának tartja, ahol végre „fölcsendül” annak „klasszikusan tiszta éneke”.

Érdekes, hogy a ciklusban megjelenő lírai ént Nietzschével állítja párhuzamba: „Költészetének ebben a szakaszában visszacsendül nietzschei fájdalmasságú

magányosságérzése.” A *Szeretném, hogyha szeretnének* részleteit idézve elemzi az Ady-líra sajátosság természetét, s kapcsolatot vél felfedezni Nietzsche ember feletti embere és a költemény megszólalója között: „Semmi konkrét utalás Nietzschére, de érezni, hogy Ady lélekben egyre magasabbra emelkedik, egyre idegenebbé válnak előtte a földi tájak, egyre inkább a magányosság érzése lesz úrrá fölötte, és egyre inkább sorsközösségbe kerül a német filozófus költővel. Már nem Zarathusztráról énekel, hanem úgy énekel, mint Zarathusztra...” A „kassági olvasó” Nietzschére asszociál Ady olvasása közben, míg az „avantgárd szerző” első kötetének nyitó költeménye (Petőfit evokáló anapestusi ódája) Nietzschét idéző zárlattal bír. E kezdeti – s talán véletlen – kapcsolat még az aktivizmus új emberének eljövételét készít(het)i elő, ám a német gondolkodót konkrétan megemlítő esszé már a „kassági romantika” tárgykörébe utalja Ady nietzschei oldalát: „Übermenschi magasságokba a társtalanságát látó ember visszakíváncozása a közösségbe. Mintha csak Nietzschét olvasnám... [...] Ez a romantikus életérzés fűti Ady költészetét is. Elviselhetetlen teher az élet, de aki ilyen áthatóan szenved, annak már elviselhetetlen lenne e nélkül a szenvedés nélkül az élet.”

Az avantgárd karakterű gondolkodás életfelfogásától semmi sem állhat távolabb, mint a szenvedés (romantikus-szentimentális-szecessziós) középpontba helyezése. Nem is foglalkozik tovább e (számára bizonyára nem létező) problémával, inkább lezárja egy kegyetlen összegzéssel: „Nietzsche az örültek házában végezte, s Ady is lélekben jóformán már halott volt élete utolsó hónapjaiban.” Természetesen a kassági értékelés tautologikus kijelentése – Ady „felemelése” – a szöveg egy későbbi részén, annak tetőpontján helyezkedik el, tehát a valóságos (nietzschei) betegséget és haldoklást elválasztja a költői-emberi kiteljesedéstől. A művészi pályáiv csúcát elérve már egyáltalán nem számítanak a földi esendőségek, a kötetek (időrendi) felsorolását követően így szól az összegzés: „Ez a címsorozat minden külön magyarázkodásnál világosabban mutatja a költő fejlődésének egyenes vonalát és azt a kaput, amin át az összezavart pillanatokból belépett az örökfolyású, végtelen időbe. Az esendőségből a halhatatlanságba.”

Kassák „romantikáról” alkotott felfogása biztosan nem tudományos karakterű tehát, értékelő megjegyzései nem a korstílusról, illetve annak stílusjegyeiről adott pontos, irodalom- vagy művészettörténeti meghatározások, sokkal inkább leegyszerűsített, sematikus közhelyek, amelyek jóval közelebb állnak a fogalom (ma is használatos) hétköznapi jelentéséhez. Míg például Ady-esszéiben egyáltalán nem fukarkodik a „romantikus” jelző (negatív előjelű) használatával, addig Petőfit méltató írásaiban elő sem kerül a fogalom.

4. Kosztolányi Dezső

A „romantika” Kassák-féle értelmezése (amennyiben az nem a 19. század – Lovejoy szerint parttalan, így lényegében meghatározhatatlan – művészeti korstílusa, hanem valamiféle frázisokat puffogató, hamisan csillogó giccs) a konstruktivista szerző művészi utánzásról alkotott sajátos véleményével állítható párhuzamba. A múlt közhelyeinek folyamatos ismételtetése kerül szembe itt az alkotó újszerűséggel, váratlansággal; a statikus (azaz „romantikus”) gondolkodás konfrontálódik a(z „avantgárd”) lendülettel. Ady összességében jól vizsgázott e szigorúan kidolgozott szempontrendszer szerint.

1929-ben – amolyan önjelölt kívülállóként – Kassák hozzászólt a Kosztolányi Dezső által kezdeményezett „írástudatlanok árulása” vitához³⁵⁸, ahol már a megszólításban jelzi távolságtartását: „*Tisztelt Szerkesztőség*, bárha sem társadalomszemléletben, sem művészetkritikai szempontban nem azonosítom magam *A Toll* megállapításaival és törekvéseivel, mégis szívesen teszek eleget a t. szerkesztőség ama felszólításának, hogy mondjam el megjegyzéseimet az »Ady-revízióval« kapcsolatban.” A húszas évek végén ugyan még nem körvonalazódott tökéletesen Kassák „deszemiotizált” Ady-portréja, ám Kosztolányi támadása láthatóan rögtön a halott költő védelmére ösztönözte őt, annak ellenére, hogy igencsak kritikus módon viszonyult az elődhöz.

Akivel viszont szinte mindig elutasítóan viselkedett – az maga Kosztolányi³⁵⁹. Már 1916-os előadásában³⁶⁰ is „romantikusnak” tartotta őt, ami Kassáktól nem tűnik éppen elragadtatott dicséretnek, főleg, hogy másik nagy „kedvence”, az impresszionizmus is „ágyúcsöve” elé kerül a szövegben.³⁶¹ Kassák két költőtípust különböztet meg „írástudók”-ról szóló publicisztikájában, ezek legfontosabb ellentéte leginkább kifejezőerejük dinamikájában keresendő: „Először is különbséget kell tennem a versíró művész és az eruptív erőkkal telített ember között, aki történetesen versekben fejezi ki magát. Az egyik rekonstruál, a másik

³⁵⁸ Kassák, *Az írástudatlanok vagy az írástudók árulása?* = Uő., *Csavargók, alkotók*, 145-152. (Kiemelések – Kassák.)

³⁵⁹ Bár ez a kijelentés is árnyalható. A Kassák-Kosztolányi viszony formálódásáról részletes összefoglalást írt Csaplár Ferenc, aki a következő „beszéd” állomások köré rendezte a szerzők érintkező szellemi történetét: *A pályakezdő Kassák Kosztolányi-élménye; Kosztolányi az avantgárdista költőről; Az utak elválnak; Újabb párbeszéd az avantgárról; Irodalmi vitáik*. Csaplár, *Kassák és Kosztolányi*, ItK, 1993/1, 39-51. Csaplár szerint az útját kereső Kassákra nem csupán a lírikus Kosztolányi volt hatással, hanem a publicista és műfordító is, akin keresztül a fiatal vasmunkás megismerkedhetett a futuristákkal, illetve a modern költészettel. *Uo.*, 39-43. Később viszont éppen Kosztolányi lett az, aki „saját lírájával kapcsolatos kétségeire” Kassák tevékenységét szemlélve keresett válaszokat. Illetve (a közhiedelem ellenére) nem Babits, hanem ő volt, aki elsőként írt – mégpedig elfogadó attitűddel – a kassáki „szimultánizmus” szerepéről. Ráadásul Kosztolányi (Babitscsal ellentétben – s már jóval előtte) igen helytálló módon nem futuristaként, hanem expresszionistaként tekintett a nála egyébként csak két esztendővel ifjabb alkotóra. *Uo.*, 43-44.

³⁶⁰ Kassák, *Szintetikus irodalom*, 579-589.

³⁶¹ Annak oka, hogy Kassák és más avantgárd szerzők ennyire elszántan támadták írásaikban az impresszionizmust, egyszerűen az (is) lehetett, hogy az izmusok fellépését közvetlenül megelőző, tehát kötelezően és kíméletlenül elutasítandó, felszámolandó irányzatok egyike volt.

konstruál.” Ennek kifejtése, részletezése is árulkodó: „Az egyik mondjuk, versben rögzíti meg élményeit, a másik versélményeket produkál.” Ez pedig a kassági szemlélet alapjainak nyomatékosítása: az első művész az, aki másol, illusztrál csupán, a második – a „konstruktív” – viszont élővé formálja az alkotást. Márpedig hogyha „művészetről beszélünk, az szerintem annyi, mintha egy bizonyos síkon magáról az életről beszéljünk”³⁶² – szögezi le szubjektív módon a megszólaló.

A fent vázolt ellentét természetesen nem marad meg elvi szinten, Kassák nevesíti, hogy kikre gondolt valójában: „Ha most két költővel illusztrálni akarnám ezt a definíciót, akkor azt mondhatnám: Kosztolányi az első, Ady a második típushoz tartozik.” A Kosztolányi-féle (kizárólagosnak vélt, bélyegzett) formai igény, a „homo aestheticus” nézőpontja mindig távol állt Kassáktól, s talán ezért a szigorú és általánosító következtetés: „Az egyik *precíz*, a másik *egyetemes*.” Úgy tartotta ugyanis, hogy az alkotás „teremtés”, és nem a meglévő szabályok pontos mimézise: „Az élet organikus, a művészet organizált egység. Kosztolányi törvényekre építi föl művészetét, Ady költészetéből törvényeket lehet kikövetkeztetni. Kosztolányi érzés- és gondolatvilága fölött egy művészi ideál uralkodik. Ady érzés- és gondolatvilágának versekben való kivetítődése, vagyis új formába objektiválódása maga a művészet.”³⁶³ A kassági ellentéző összehasonlítás logikája szerint Ady tehát (minden hibája ellenére) dinamikus törvényalkotó volt (íme a „konstruktív képrendszer” új metaforája!), Kosztolányi viszont statikus törvénykövető, aki hűségesen alkalmazkodott a poétika szabályaihoz.

Kétségtelenül kegyetlennek hat ez a kritika, ám a képlet ebben az esetben sem ennyire letisztult, sokkal inkább egy dinamikus folyamat közbenső állomása. Kosztolányiról szóló (évszám nélküli) esszéjében felsejlenek egy évtizedekkel korábbi, első benyomás részletei: „Kosztolányival vagy harminc évvel ezelőtt találkoztam először. Fekete ruhában egy fehér abrosszal leterített asztal mögött állt, és verseiből olvasott fel. Matinén voltunk a suszterek szakegyletében. Nekünk, robotba és nyomorúságba fogott munkásoknak szép jelenség volt a költő fiatalságával, kulturáltságával és a maga egész érdekes megjelenési formájában.”³⁶⁴ Lehetséges, hogy éppen akkor volt jelen a híres művész felolvasásán, amikor még ő, az ifjú munkás, szárnyait próbálgató költő is a szimbolistákra (s egyben Petőfire) akart hasonlítani? Márpedig az első „impresszió” magáért beszél, s egyáltalán nem elutasító: „Vasárnap délelőtt volt, s mi hallgattuk a költőt, s valahol a szívünk mélyén éreztük, hogy helyettünk és értünk szól a kiválasztottak nyelvén. S még más verseket is olvasott fel, magyar szonetteket, és azok is tetszettek, a néhány különös sor távlatot nyitott előttünk, életünk tartalma csillant fel, és

³⁶² A bekezdés idézeteinek forrása: Kassák, *Az írástudatlanok...*, 147.

³⁶³ *Uo.* (Kiemelések – Kassák.)

³⁶⁴ Az idézetek forrása: Kassák, *Kosztolányi Dezső = Uő., Csavargók, alkotók*, 256–266.

olyasvalami boldogságot éreztünk, amilyent a jóllakottak és kielégültek sohasem érezhetnek.” Eme néhány „vallomásos” gondolat nem jelenthet mást, mint hogy a legkorábbi találkozásban már – vagy inkább még – benne rejlett a „feladó” és „befogadó” azonosulásának esélye, ígérete (igaz, utóbbi egy csoport tagjaként, képviselőjeként, szólamaként artikulálódik), természetesen egy jóval későbbi visszaemlékezés önértelmező „olvasatában”.

Kassák kételyei már írása első bekezdésében megfogalmazódnak, ezzel rögzítve kritikusi álláspontját, amely viszont – mint később kiderül – sok-sok vizsgálat és (ön)értékelés eredménye volt, s így alakítani is bármikor lehetett rajta. A szöveg kezdetének előreutalása viszont még egyértelmű távolságot (valamint elhatárolódást) jelez tárgyától: „Könyvei lapozgatása közben mintha üvegfal választaná el az olvasót a költőtől. Színekben és vonalakban látom, de közvetlenül nem érzékelhetem, s ezért a legnagyobb verse elolvasása után is valami kielégületlenség marad bennem. Nem mondom, hogy ő nem ad elég sokat, de kétségtelen, hogy én nem kapok eleget.” Ez a néhány sor már nem egyszerűen Kosztolányi elmarasztalása, hanem a művészeti alkotással egyezési pontokat kereső kassáki olvasó önbírálatja is egyben. A tét itt a művész léte: milyen mértékben egyezik önmagával, mennyire képes bevonni szemlélőjét, azonossá tenni őt saját világával. Az első bekezdés bevezető összegzése, a szöveg tételmondata lehangolóan nyers és őszinte ítélet: „Kosztolányi költészetében a lényeg meg nem mutatását hiányolom.” S ezt követi a kijelentés részletező kifejtése: „Hallom, hogy napot, holdat, temetőket és gyümölcsös kerteket, ártatlan gyermekeket és gonosz boszorkányokat idéz szavaival, és nekem meg kell elégednem ezeknek az idézéseknek ceremoniális megjátszásával, s az idézettekkel magukkal talán sohasem fogok megismerkedni.”

Kassák különböző műfajú szövegeiben már-már „hivatalos” központi tényező az impresszionizmus megtámadása (és „leszólása”). Ez természetesen ebben az esszében sincsen másképpen: „Bárhonnan közeledek hozzá, költészetének gyökereit fejlődésének minden szakaszában az impresszionizmusban látom.”³⁶⁵ Annak tudatában, hogy miként vélekedtek például az aktivisták a benyomások művészetéről, a semlegesnek tűnő mondat ezúttal sem hat dicséretként. Csavaros retorikájának humoros(nak vélhető) párhuzamával is e negatív jelleg erősödik: „Akármelyik Kosztolányi-verset olvasom, ennek a sornak a kísértésétől nem tudok szabadulni [a *Hervadt kertben* című költemény utolsó soráról van szó: »S a kerti golyókon a nap tüze ég.« – SP]. Százszázalékosan impresszionista kép és százszázalékosan Kosztolányi-sor. Nem mély? Igaz, de felejthetetlenül jellemző. Mért hiányoljam Kosztolányinál a

³⁶⁵ Bár azt is elismeri, hogy Kosztolányi több irányzatot kipróbált pályája során (talán éppen ezért megragadhatatlan): „Impresszionista, mondják. Igen. Szimbolista. Az is. Biedermeier. Igen. Volt forradalmi hangja, és a »nemzeti ébredés« vihara sem múlt el felette érintetlenül. Igaz. Határozott egyéniség, de az utóbbi két évtized izmusai is formáltak rajta és így tovább, és minden igaz, és mindebben mégsem kapjuk meg Kosztolányit.”

mélységet? Ez éppen olyan lenne, mintha a szitakötőnél azt panasználám, hogy nincs olyan hatalmas és teherbíró ormánya, mint az elefántnak. Az elefánt valóban csodálatos monstrum, de nácsi párjával összeforrtan sohasem szállhat a levegőben, mint a boldog szitakötő.”

A kassáki „ellenpontozó” retorika alapján tehát Kosztolányi „impresszionista” költészete a jelenségek felületét ábrázolja (másolja!), szemben a mindenség mélységeit, lényegét (igaz valóját) kutató, alapformákból és -színekből építkező konstruktivizmussal. „A valóság látszatát fokozhatom nála nyugodtan a látszat látszatáig, vagyis addig, mikor a tartalmi mondanivaló teljesen semmivé válik, s csak a forma dominál mint önmaga tartalma. Világosabban: a legtipikusabb Kosztolányi-versek formai teljesítmények, közelebb állnak az artista nyaktörő mutatványaihoz, mint a művész önkéntelen vallomástevéseihez” – jelenti ki. Más szavakkal: az „impresszionista” (vagy annak bélyegzett) költészet csak felületi lehet, mert középpontjában a forma áll – egy végletesen egyszerűsítő nézőpontból szemlélve. (S ezzel a megállapítással a kassáki argumentáció kényelmesen visszakanyarítható a számtalan alkalommal elutasított „esztétika” kérdésköréhez.) Úgy tűnik, a „romantikus-impresszionista” („homo aestheticus”³⁶⁶) Kosztolányi képének különböző értekezésekben történő kihangsúlyozása érzékletes eszköze volt az aktivisták hagyománytagadásának – és egyben „vörös posztója” az ifjú Kassák harci energiáinak.

Ám az irányzatok adta felületességek és látszatok méregetése mögött egy másik vonulat is életképes lehet: a későbbi, „érett” Kassák által nagyra becsült Kosztolányi alakja (a harmincas évekből természetesen, hiszen az ominózus esszé, amely a múltra is tesz utalásokat, egyértelműen ekkor keletkezett). Az értékelés legfontosabb módszere itt már az olvasói elfogadás, amely hogyha nem is egyenlő az annyira óhajtott azonosulással (az alkotás és befogadó tökéletes eggyé válásával), kiváló alapja lehet a végső megértésnek (ráadásul mindenképpen jó előjel, hiszen közeledést, mi több, megbékélést sejtet): „S ha személy szerint azokhoz a költőkhöz állok is közelebb, akiket mélyeknek nevezünk, most elsősorban Kosztolányit akarom jellemezni, s hogy ezt valamennyire megtehessem, elfogadom őt olyannak, amilyen, s csak arra törekszem, hogy a maga nemében felismerhetően megmutassam.” A törekvés ebben az esetben sikeresnek mondható: a kritika mintha lassacskán önnön ellentétébe csapna át. A kassáki szöveg egyértelműen a háború hatásának tulajdonítja a költő őszintévé, emberivé, már-már „konstruktív” alkotóvá válását: „Az érzéssel és igazi szomorúságokkal telített hangok, melyek a háborúban szakadtak ki először Kosztolányiból, most így folytatódnak a forradalom és ellenforradalom idejében. Ha küzdőtársnak gyöngének is bizonyult az emberiség harcában³⁶⁷, költészete formában leegyszerűsödött, és tartalomban

³⁶⁶ A „homo aestheticus” problémaköréről részletesebben lásd: Csaplár, *Kassák és Kosztolányi*, 49-51.

³⁶⁷ Érdekes lehet ebből a szempontból Csaplár Ferenc megjegyzése: „Föltűnő az is, hogy Kassák sem

emberibbé mélyült. Üvegesen áttetsző szavai megtestesedtek, formacsillogását szigorú belső konstrukció váltotta fel.”

A konstruktivista szerző tehát nem csak Ady értékelésekor volt képes (és hajlandó) átalakítani, sőt megfordítani ellenséges hozzáállását, hanem egy élő vetélytárs esetében is. Érdekes, ám semmiképpen sem meglepő, hogy éppen egy formai váltás hozta el az elismerést, amely hogyha nem is sikerült tökéletesen, s lett testhezálló, de mindenképpen kedvező és szimpatikus fordulatnak tűnhetett a kassáki fókuszról tekintve: „Szabad verseket ír, amik nem ritkán prózaian a földhöz ragadnak, esetlenül mozdul bennük a precíz lélek, de mégis meg tudja magát mutatni sokkal inkább, mint a korábbi versek karcsú, könnyen szökellő és mesterségesen édesített szakaszaiban.”³⁶⁸ Kosztolányi „megérett” tehát – ítése szerint (aki persze saját elvárásainak visszaigazolását „olvasta és írta” bele a pozitív irányú változásba): „Aki ugrálni, csillogni, bukfencezni tudott, és a levegőben is csengettyűszót varázsolt elő a szavaiból – ilyen bizonytalanul lépeget a földön, és ennyire az értelem zsákhordói lettek a szavai. Mintha újra tanulna járni, és újra tanulna beszélni. S már aligha tud kitérni ez elől a vállalt erőpróba elől. Az örök diákkamaszból meglett férfivá komorodott. Ha a tükör elé áll, nem tetszelegni akar magának, látván ábrázatának mását, hanem gondos számvetést csinál múlttal, jelennel és jövővel.” Mindezek alapján a „nagybetűs” költő rátalált a helyes útra, és egy dolga maradt csupán: végigmenni rajta, hogy végül önazonossá váljon, elutasítva minden ábrázolást, illetve másolást – s hogy a „szegény kisgyermek” „bús férfi” legyen végre, a „bús férfi” pedig Kosztolányi Dezső.

Bár az esszé évszám nélküli kézirat, utolsó nagy eszme-futtatásában a *Hajnali részegséget* (1933) idézi, majd ennek kapcsán elmélkedik el a versben szereplő ötven esztendőnyi életkorról. A szöveg zárlatában jelen idejüként értékeli a Kosztolányi-líra kassáki értelemben expresszionistának is nevezhető váltását, s mintha éppen ezzel az utolsó mondattal tenné zárójelbe minden korábbi, elutasító megállapítását: „Kosztolányi legutóbbi versei, a kifürkészhetetlen emberi sors megnyilatkozásai, egyszerű emberi szavakban.”

megjelenésekor, sem később sehol, egyetlen alkalommal sem tett említést Kosztolányi *Édes Annájáról*. *Uo.*, 47. Bár az is igaz, hogy Kassák jelzett esszéje, amelyből az idézet származik, kizárólag Kosztolányi lírájáról szól, és nem érinti a szerző epikus műveit.

³⁶⁸ Lásd Csaplár Ferenc témát érintő fontos kiegészítését egy pár esztendővel korábbi olvasói élményről: „Elképzelhető, hogy a szintén stílusváltást végrehajtó, ám a tárgyyszerűbb hanghoz, a formai egyszerűséghez az ellenkező irányból, az avantgárd szélsőséges áramlatai felől eljutó Kassák mekkora érdeklődéssel vette kézbe 1927 végén az új Kosztolányit reprezentáló *Meztelenül* című verseskötetet. Már a címlap absztrakt képe láttán arra kellett gondolnia, hogy Kosztolányi őt utánozta, mikor a kötet vizuális arculatának megválasztásával is hangsúlyozni szándékozott a versek karakterét.” *Uo.* 46.

5. Babits Mihály

Kosztolányi a kassáki retorika narratívájában egy tévelygő, ám jobb sorsra érdemes ellenpont szerepét tölti be, akinek egyetlen „hibája” valószínűleg az „avantgárdok” által megvetett impresszionizmus volt. De az igazi, az „ősi” ellenség nem a bohém, „játékos költő” (akire még hatott is az avantgárd), hanem a magyar izmusok nagy kritikusa: Babits.

„*A rettenetes nagy hamu*” alól Babits Mihályhoz című vitairat (1916) a magyar avantgárd történetének talán leghíresebb dokumentuma. Egy manifesztum, A Tett újonnan fellépő aktivistáinak általában többes szám első személyű kiáltványa, amelyből – a korábban tárgyalt visszacsapáson, hagyománytagadáson, valamint az elkülönülés és idegenség kinyilvánításán túl – azért sugárzik alkotójának személyes megbántottsága is. Ennek megfelelően a stílus olykor gúnyos, szarkasztikus, már üdvözlése is ironikusan többértelmű: „Köszöntöm Babits Mihályt, aki egyesztendő nekik nekilendülésünk óta nagy vakságok és sok kis betyárságok után elsőnek vetette ránk komolyan a szemét – vagy elsőnek merte bevallani, hogy ránk vetett szemével komolyan mérlegelni kényszerült bennünket.”³⁶⁹ Mindezek ellenére a szöveg nem szubjektív hangvétellű értekezés, hanem társadalmi, sőt politikai mondanivalókat hordozó felhívás, program (amelynek mibenlétén hosszasan elidőzik). Tartalmaz ugyan némi elmélkedést a szabadversről, a tömör megfogalmazás pedig már jelzi a későbbi, általánossá tett „konstruktív szemlélet” elemeit, központjában mégis a „szociális ember” három pontba szedett szigorú üzenete, az „esztétikai” nézőponttól való elfordulás felkiáltójeles parancsa áll.³⁷⁰

A Babitsot immáron nem is annyira társadalmi szempontból, mint művészi mivoltában megtámadó (s lezárásában politikai irányt vevő) *Magyar irodalom 1920 – Babits Mihály* című értekezés 1921-ben, a Bécsi Magyar Újságban jelent meg³⁷¹. A kritikus gondolatok alapvető alakzata ennél a szövegénél is a párhuzam – s újból Ady Endre költészete az összevetés „állandója”, némi gunyoros felhanggal, Babitscsal szemben: „Ha valaki csak hozzávetőlegesen is hű portrészorozatot akarna összeállítani a modern magyar költői berkekből, annak közvetlen Ady Endre életes és bús alakja mellett feltétlenül a félszeg és elsavanyodott Babits Mihály

³⁶⁹ Az igazsághoz hozzátartozik, hogy magáról A Tett című folyóiratról bizonyára Babits írt először, ám már ő is általánosabb szintre tereli a témát kritikájában: „Ezért lesz szó a Tetről és mégsem a Tetről. Nekünk úgy tetszik, hogy a »tett« szó sem épp csak egy folyóirat címe, bizonyos hogy program van ebben az épp forradalmár írók által már azelőtt sablonossá emlegetett szóban, program mely messzebbre nyúl gyökereivel.” Babits, *Ma, holnap, és irodalom*, Nyugat, 1916/17. Ha pedig e „gyökerekről” van szó, továbbra is Kosztolányié az elsőbbség, hiszen az ő „expresszionista” Kassákot méltató ismertetése 1915. június 1-jén jelent meg a Nyugat *Figyelő* rovatában. Kosztolányi Dezső, *Éposz Wagner maszkjában (Kassák Lajos verseskönyve)*, Nyugat, 1915/11. = <https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> (2020. augusztus 7-i megtekintés szerint).

³⁷⁰ Kassák, „*A rettenetes...*”, 573-579. Talán az egyik legharciasabb, politikai vetületű kassáki támadás Babits ellen a *Baumgarten-alapítvány és az írástudók árulása* című 1929-es, Munka folyóiratban megjelent cikk. Lásd, Kassák, *Baumgarten-alapítvány és az írástudók árulása* = Uő., *Csavargók, alkotók*, 205-208.

³⁷¹ A szövegből vett idézetek forrása: Kassák, *Magyar irodalom 1920 – Babits Mihály* = Uő., *Csavargók, alkotók*, 194-197. (A tanulmányban tett későbbi kiemelések – Kassák.)

figuráját kellene tollhegyre vennie.” Persze 1921-ben Ady még korántsem volt Kassák számára Petőfivel egyenértékű költő (szövegei tanúsága alapján biztosan nem), s az „életes” jelző egyértelműen pozitív csengésű értékelése mellett a „bús” kifejezés parodisztikus, szecessziós-szimbolista közhelynek tűnik. Az is kétségtelen, hogy egy megalkotandó kortárs irodalomtörténet második legfontosabb alakjaként – minden gúny ellenére – Babitsot nevezi meg. És szintén igaz, hogy „egyszerű verscsináló”-nak tartja, s éles kontrasztot teremt a két költő karakterjegyeit szembeállító jellemzésében – először metaforákkal (toposzokkal) világítva meg az ellentétet: „Ketten együtt és egymástól mégis végtelen távolságokban, és soha össze nem moshatón. Mert közülük egyik az önmagát fölemésztő tűz, a másik pedig – a sem megformni, sem megfagyni nem tudó langyos víz.” Majd konkrét módon értékelve alkotói létüket: „Az egyik: művészetében egész ösztönös életét fölélő ember; a másik: úgynevezett filozófiai magaslatokon vegetáló – poéta.”

Metódusa ebben az esetben is a már megszokott: a néhány sorral feljebb bevezetett „életesség” kedvező, egyediséget jelentő fogalmát szembeállítja a vegetálással, a növényi állapottal, amely a passzivitás, az igazi és őszinte alkotásra való képtelenség metaforikus kifejezése. Ez utóbbi pedig egyenértékű a „poéta” létmódjával, tehát a kassáki értelemben egyértelműen negatív kifejezés, amelynek értéktelenségét nyomatékosítja a gondolatjellel való kiemeléssel. Kassák „modernségtörténetében” Ady az utolsó (törvény)alkotó tehát – a többiek másolók csupán: azaz egyszerű (törvény)követők. Ezek sorába pedig Babits is könnyedén beilleszthető, sőt, az élükre kerül: „És újra megismétlem múltkori állításomat: a modern magyar irodalom meghalt! meg kellett halnia Adyval, aki minden színében és hangjában kiélte ezt a pszichológiailag és filozófiailag holnapra teljesen perspektívátlan irányt. Ady máglyájának gyújtott zsenije örökre fölszárította maga körül a magyar faji és a franciáktól utolsó útjára megindult individualisztikus líra forrásait. Ezeken a tereken már csak az élet és művészet imitációi virágozhatnak szét.” S a bekezdésnyi lényeg, a rövid értékelés kulcsmondata: „És ennek a se ide, se oda tipegő, ennek az önmagában pipeskedő, modern magyar költészetnek mindmáig Babits Mihály maradt meg vezéralakjának.”

Furcsa eljárásaként hat, hogy a húszas évek eleji művészeti váltást létrehozó, dadaista-konstruktivista költeményeivel és képarchitektúráival jelentkező szerző újból az „elvetendő” szecesszió, szimbolizmus, mi több, romantika topikáját használja (zsenikultusz, tűzszimbolika, virágzás, betegségközpontúság) akkor, amikor éppen ezek ellen szólal fel. Az Adyra vonatkozó közhelyes jellemzők és megállapítások összessége ezúttal inkább tűnik következetlennek, mint parodisztikusnak vagy akár aktivista, expresszionista jellegűnek. Mintha megfogalmazója véletlenül belefeledkezne egy olyan diskurzusba, amelytől egyébként mindenáron szabadulni szeretett volna. Az Ady-Babits kontraszt legkiválóbb sűrítője egy költői kérdés: „Babits

irodalmi tükörcképéből ki látta ki csak egyszer is az Ady költészetére annyira jellemző hús-vér élet arcát?!” Kétségtelenül kemény kijelentés ez ama vélekedés alátámasztására, hogy Babits Mihály nem alakított ki saját alkotói arcot, s majd’ minden művében másoló, követő volt csupán. Ennek summázata a következő egyszerű mondat: „Babits megint lekészt.”

A legnagyobb kritika „kassáki terepen” (és mondhatni a szöveg tetőpontján) éri a nyugatos művészt: ez pedig a szabadvers eszköze, amely már az első, 1916-os összetűzésben is fontos (esztétikai, illetve azon túllépő) szerepet játszott: „És ugyancsak így járt (s oh, milyen szomorú sors) Schöpflin behatása alatt, harmadik verseskönyvével, a *Recitatív*-val [sic!] is. Az a Babits, akitől éveken át szörnyű rímcsörgést és sorleszabásokat láttunk, egyszerre, mint örületséggel, minden közösséget megtagadott az *Irisz koszorúja*-val [sic!], és egyszerű szürke köntösben aláhurcolkodott Arany János alá. És mindezt nyíltan és büszkén Schöpflin jó tanácsaira. De persze, semmi sem tart örökké. Jöttek új költők, akik új mondanivalójuk alapján a szabad versformára esküsznek, és az igazság fókuszából kiesett Schöpflin Aladár, és Babits ma szabad verseket ír, és új könyvének, amelyben egy magába esett ember céltalan sóhajait és tehetetlen rángásait kalligrafálta ismét szép sorokba, a *Nyugtalanság völgye* címet adta.” Schöpflin Aladár szerepeltetése (a lejegyzettek mellett) kapcsolatba hozható azzal is, hogy Babits neki címezte 1916-os kritikáját. Az „új költők” besorolása pedig éppen Kassák körét jelenti? Azokat a „kívülállókat”, akiket korábban Babits elutasított, s most mégis felvette a szabadverset – legfőbb karakterjegyüket – irodalmi eszközkészletébe, önmagának fordítva hátat ezzel? A sértő értékelés csattanószerű „leütése” a következő rövid, ismételt szarkasztikusnak tűnő megjegyzés: „Szóval, Babits megint utánaújhodott egy áramlatnak.” Az igei állítmány hapax legomenonja az „avantgárd” kifejezés ellentétét rejti magában. Az elővéd pedig, amely dinamikus tör a jövő felé, mindig szembeszáll az értéktelen sereghajtóval – így szól a kassáki retorika (s figyelmen kívül hagyja ama tényt, hogy a tudós Babits tisztában volt a szabadvers jelentőségével és hasznával).

Ám minden kezdeti kegyetlensége ellenére Kassák Babits-képe is radikálisan megváltozott a harmincas évek végére. A Szocializmus című lap által közölt (1938-as) esszéjének már a címe is egyszerűbb, letisztultnak mondható: *Babits Mihály*³⁷². Nincs benne üzenet, sértés vagy sértettség, nem tartalmaz egy nagyobb egységre (korszakra, életműre) vonatkoztatható rejtett utalásokat. A szöveg nyitó bekezdéseiben sincsen nyoma támadásnak, aktivizmusnak. Sokkal inkább a befogadóra fordítja a figyelmet, az egyes szám első személyű én dinamikus önátértékelésére (akárcsak pár esztendővel korábbi, Kosztolányiról szóló írásában). Stílusa mintha bensőségesebbé válna, felerősödik a vallomásos jelleg: „Nem éreztem

³⁷² A külön nem jelölt idézetek helye: Kassák, *Babits Mihály* = Uő., *Csavargók, alkotók*, 209-218. (Kiemelések – Kassák.)

vele rokonságot, de érdekes, hogy nem is tudtam tőle közömbösen elfordulni. Vonzó és taszító erők sugároztak felém a verseiből egyszerre. S bizonyára könnyen hátat fordítottam volna ennek a költészetnek, ha mégis nem érzékelek benne valami megmagyarázhatatlan, ingerlő különösséget; talán egy résen át be is pillantottam a bozót sűrűjébe.”

Az alkotó és befogadó ellentétbe helyezése ezúttal nem a távolságot növeli, hanem a közeledés szándékát jelzi: „Nem tudtam, Babits gazdagsága vagy az én szegénységem volt-e az, ami ennyire elválasztott bennünket egymástól.” A gazdagság-szegénység ellenpontosító társítása szintén az elismerést jelentheti, a bizonytalanság kifejezése pedig magában hordozza az értelmezői tévedések lehetőségét is, a befogadás problematikus karakterét, amikor nem találkozik egymással szöveg és olvasó. Ennek kifejtése a következő gondolatmenet: „Erősen filozofikus hajlandóságú költőnek véltem, s talán olyan gondolkörben él, amely az én számomra nem egyéb sötét, tekervényes labirintusok szövevényénél.” Az elszánás és elbizonytalanodás villódzása, a nekilendülés és feladás végpontjai jellemezték a babitsi alkotó és kassáki befogadó aktívan alakuló viszonyát (legalábbis kezdetben): „Csak néha találtam egy-egy sorra vagy szóra, ami közvetlenül megérint. S talán a versek ritmusa! De az sem mindig. Néha kimondottan a hanglejtés, mélység és magasság *mechanikus váltakozásának* éreztem ezt a ritmust, és nem tudott összekapcsolódni az én életritmusommal. Nem rezeg bennem tovább, csak a fülemmel emlékszem rá. Ez pedig kevés”. A lezárás újból a kiterjesztett, teljessé tágított deszemiotizációs imperatívusz megfogalmazása: az alkotó és az alkotás azonossága, életszerűsége nem elegendő. A befogadónak is egyé kell válnia szemlélt tárgyával a nagy, közös művészi folyamatban.

A babitsi-kassáki azonosulás viszont – legalábbis a kezdeti időkben (a későbbi korszakban történő bevallás alapján) – elmaradt. Mégis jóval több, amit ez a vallomás sugall: azt üzeni összességében, hogy ettől a hiánytól még Babits lehet igaz(i) költő, és az is elképzelhető, hogy a hiba az értelmezőben van: „Elementáris hatásra lenne szükségem, hogy meghatódjam. Ahogyan Babits mondaná: lehet, hogy túl egészséges voltam ahhoz, semhogy a nüánsz-különbségeket, amelyek könnyen sorsdöntő jelentőségűek is lehetnek, fel tudtam volna fogni... Ma azt hiszem, ha én túlságosan homogén voltam, ő ugyanakkor nem volt eléggé differenciált. Különben vagy önként behódoltam volna, vagy ellenállhatatlanul meghódított volna.” A megfogalmazás módja ismét „tekervényes”: mintha azt mondaná, mindketten „homogének”, ám eltérő módon, s ezért nem működhet közöttük hatás és ellenhatás. Az egészségességről tett megállapítás talán továbbgondolása az 1936-os Petőfi-esszében megkezdett elmélkedésfolyamnak, amelyben előbb Babits sorait idézi annak *Petőfi és Arany* című tanulmányából: „Szét kell rombolnunk azok ábrándját, akik Petőfiben a mai forradalmár-költők rokonát akarnák látni: ilyesmiről szó sem lehet olyan költőnél, aki maga a megtestesült

egészség”. Majd az általa sűrűn alkalmazott logikai átfordítással megkérdőjelezi a babitsi parancs létjogosultságát: „Fogadjuk el ezt végső babitsi összefoglalásnak, és mondjuk ki mi is szívünk szerint, hogy valóban szét kell rombolni azt a téves közhiedelmet, amely úgy véli, hogy Petőfi a mai forradalmi költők rokona. Szét kell rombolni, de nem azért, mert Petőfi maga a megtestesült egészség. A forradalom nem betegség, ellenkezőleg, csakis az egészség és az erő, az egyensúly utáni vágyakozás és a teremtő akarat kifejeződése lehet.”³⁷³ Ennek megfelelően (s a megkezdett felvetések sorát folytatva) lehet, hogy Kassák ifjúként túlzottan „egészséges” volt – és forradalmi? S mint ilyen, sokkal inkább változtatni akart, semhogy a dolgok mélyére hatolt volna, tudatosítva a finom „nüánsz-különbségeket”? Elképzelhető, hogy ezekben az 1938-as sorokban „rehabilitálta” végül Babitsot? Értékelhető ez a kijelentés az 1916-os kiáltványban (s a későbbi írásokban) nekiszegezett kritikák (egy részének) átértékeléseként? Minden bizonnyal igen.

A pillanatnyi és talán egyszeri olvasói azonosulás megvallása már a rövid bevezető, tehát a keresés folyamatának felvázolása után kidomborodik: „A teozofikus énekek második része nemcsak hogy felfigyeltetett magára, hanem belém is szívódott, úgy megtelített, ahogyan csak a művészi alkotás kozmikus valósága telíti meg az embert. A vers monoton ritmusa, bizonyos szavak kalapácsütésként hangzó ismétlődése ott keringett az ereimben, és bekopogtatott az eszembe. A megfogott ritmus tovább élt és dolgozott bennem, és a sorok értelme mint valami nehéz illatú, mély violaszínű virágbokor nyílt ki előttem.” S rögtön a lényeg: „Még ma is visszaérezem az azonosulás izgalmas és mégis megnyugtató pillanatát.” Mintha Mohamed végre odamenne (vagy legalábbis elindulna) a hegyhez. Kassák „narrátor olvasója” azonossá válik az önmaga által kreált fiktív babitsi „alkotóval”, s a katarzisélményt meghozó vers idézése után, következő lépésként a deszemiotizáció kinyilvánítása is megtörténik végre: „Mintha rányitottam volna Babits intellektuális és szimbolikusan vizuális lényére. Az első vers, amelyben észrevettem, vagy mondjuk óvatosabban, megsejtettem, hogy a költő nem leírt, hanem megírt valamit, műve nem a szó esztétikai és filológiai értelmében vett vers, hanem költemény – ahogyan a fa: fa és a madár: madár.”

Végül tehát Babits Mihály is méltóvá válhatott e kassáki rendszerben a tökéletes önazonosságra – mind alkotói, mind befogadói értelemben. Érdeemes megfigyelni azokat a bizonyos „nüánszokat”: egyrészt a tautológia eszközével emel be példaként két alátámasztó hasonlatot („fa” és „madár”), éppen úgy, mint annak idején, a húszas évek elméleti írásaiban (hiszen „egyértelmű”: a deszemiotizáció sikerességét képtelenség máshogyan kifejezni); másrészt megszüntet egy olyan szétválasztást és különbségtételt, amelyet még 1916-os, Babitscsal vitázó manifestumában hozott létre. Az aktivisták írásait akkor dacból átnevezte

³⁷³ Kassák, *Petőfi Sándor = Üö., Csavargók, alkotók*, 134-135.

költeményekké: ha Babitsnak versek kellene, úgy A Tett igazi művészei nem kérnek a babitsi elvárásokból, nem hajlandók teljesíteni azokat a követelményeket, s nem akarnak megfelelni azoknak a kötelező hagyományoknak, amelyeket kötelezően be kell tartani ahhoz, hogy írásaikat verseknek nevezhessék (például az akadémikusok). Inkább maradnak a „költemény” szónál – mint az igazi, őszinte, így önazonos és életszerű művészet legmértőbb kifejezésénél. De Kassák végül Babits számára is nyitotta tette a nagybetűs művészet territóriumát azzal, hogy elismerte: képes költeményeket alkotni – ezzel pedig fellazította a tízes évek aktivizmusának merev távolságtartását.

Ezt követően a babitsi értékeken történő hosszas elgondolkodás következik. A *Keresztény* című vers részletének bemutatása után kétségbe vonja például Babits lírájának címben jelzett jellegét: „Úgy vélem, ez a Keresztény vers lényegében antikeresztény érzés kivetítése. A titokra kíváncsi lélek nem a kereszténység lelke. Aki azt mondja: majd eljövend a nagy ítélet, hol törve leszen a dió – az nem Krisztus követője, hanem a görög filozófusok tanítványa...” Mivel „fürkésző és a rejtélyek mélyére kíváncsiskodó természet.” S ugyanezen karakter miatt nem tartja a korábban annyiszor megvádolt „poétát” l’art pour l’art művészek sem: „Egy ember, akiről el lehetne mondani, hogy nem az élet külső megnyilvánulásai, a materiális behatások, hanem kultúrélményei alakították azzá, aki.” Ez a speciális jelleg újra elvezet Babits deszemiotizációjához: „S mivel senki sem lehet másmilyen, mint amilyen, vagy ahogyan Babits is mondja: a költő csak saját benyomásait, saját érzéseit, saját belső életét adhatja a verseiben, önmagából ki nem léphet – eszerint Babits is csak azt adhatja költészetében, ami életének lényege.” Aki pedig önazonos, az saját életét éli, annak művészeti megnyilvánulásai bizony „életesek”: „Ő nemcsak elgondolja, hanem éli is gondolatait, és ezért, ha szólunk róla, lehetetlennek tartom az intellektuális és esztétikai elemek kettéválasztását.” Ismételten egy újszerű és meglepő gondolat Kassáktól: ami „esztétikai”, az egyben lehet „életszerű” is. Ennek bővebb megokolása: „Gondolat kifejezései esztétikusan csiszoltak, s esztétizmusa intellektuális jellegű. Énje sokkal összetettebb, semhogy egy síkon, egyoldalúan tudná magát kifejezni. Az, hogy visszavonul a napi csetepaték nyilvánosságától, nem jelenti, hogy magától a nagy élettől is visszavonul. Hogyan élhetne a tudománynak és a művészetnek, ha nem élné lehető legintenzívebben az Életet?”

Tökéletesen ellentmond tehát e késői szöveg az 1916-os többes szám első személyű megszólaló (kórus) leegyszerűsítő fejtegetéseinek. Kassáknak, aki maga is alakított megszólaló énjén (azaz a kórus vezetőjének helyére az elmélyülten elemző és értelmező egyéni hangot helyezte) időközben, el kellett ismernie Babits nagyságát, s egyben azt, hogy igenis expresszionista erejű alkotó: „A tudat maga az élet, mint ahogyan a költő intellektusa és esztétizmusa sem más, mint maga az élet: a költő benső énjének kifejeződése.” S mindezekért

a „moralista és politikus attitűd Babits jellemzésénél csak másodlagosan jöhet számításba.” Talán már nem is volna helytálló, ha a kassáki értékelés ezen a tízes évek óta oly’ sokszor kipróbált (mondhatni „szételemezett”) csapáson tartana tovább. Azt pedig, hogy Babits lírája tele van ellentétekkel, egyáltalán nem elutasítandó bizonytalanság gyanánt kezeli, hanem az alkotó művészetére jellemző sajátos és pozitív karakterjegyként: „S ha verseinek gyűjteményes kiadását lapozgatjuk, akkor ugyanezt az ellentétgazdagságot megtaláljuk külön-külön az egyes darabok témaanyagában is.” S itt egy újabb – Kassák részéről egyértelműen dicséretnek számító – megállapítás következik: Babits tulajdonképpen nem nevezhető impresszionista művésznek, hiszen neki is „vannak úgynevezett témái, ő sem megy el vakon a külvilág motívumai és jelenségei mellett, de ezek a jelenségek nem válnak költészetének anyagává, csak részévé, tárgyi motívumává annak az egy-örök anyagnak, ami a költő egész benső élete.” Az impresszionista „bélyeg” eltörlése (avagy a vád visszavonásának szükségyszerűsége) már a korábbi, Babitsot „deszemiotizáló” kijelentésből is kiolvasható.

A mélységek kutatásának igénye, a „filozofikusság” elismerése azonban más, valóban meglepőnek tűnő következtetéseket von magával. A nagy ellenfél nem csupán őszinte, önmagát adó, igazi alkotó, hanem ennél jóval több, mivel „költészetének kútforrása, szerintem, nem a misztikus lélek, hanem a metafizikus szellem” – összegzi Kassák. A nyugatos szerző verseiről szólva pedig meg kell jegyeznie, hogy „Egyik-másik már szinte matematikai számítások alapján, mérnöki készséggel szerkesztett. Nem lenne könnyű meghatározni, hogy az alkotás közben a metafizika vagy a geometria kerül-e nála előtérbe. Valószínűleg hol az egyik, hol a másik, és mégis egyszerre mind a kettő.” Mintha az évtizedeken át gúnyolt, pellengérré állított „költő” végül szigorúan szerkesztő konstruktivistává, mi több, építésszé formálódna, aki „nem belülről, az anyag világából szól, hanem önmagából, bizonyos eleve adott beállítottsággal, elhatározottsággal közelíti meg és hálózza be versének tárgyát. Olyan építész, aki nagyobb odaadást és figyelmet szentel a plasztikának, a homlokzat kiképzésének, mint a belső téralakításnak.”

A módszer persze felületesnek tűnhet, de az ellentmondás látszólagos. Az igazi elismerés éppen abban rejlik, hogy Kassáknak végül sikerült meglátnia és elismernie a babitsi önazonosság mibenlétét (tulajdonképpen egy olyan régi-régi vonást, amelyet annak idején még „tűzzel-vassal” üldözött): „Nincsen még egy költőnk, aki olyan erőszakos lenne anyagával szemben, és olyan szívós gondossággal fegyverkezne a technikai akadályok legyőzésére, mint ő. Ady úgy frissiben, ahogyan megfogamzott benne a vers, vetítette azt ki magából. Hangszer volt, amin az »Élet« játszott, Babitsról inkább az mondható, hogy az étellel »játszik«. Ady versének tökéletessége nagyrészt a pillanatnyi diszpozíciótól függött, Babits tudatosan előkészíti magát az alkotásra, s maga az alkotás periódusa bizonyos ünnepélyességgel jár a

számára. S a kész művek mintegy ünnepi köntösben jelennek meg előttünk. Azért is az ő gyűjteményében talán egyetlen olyan koraszülött vagy torzszülött nincsen, mint amilyen nemegyszer előfordul Petőfi és Ady oeuvre-jében. Adynál a pillanatnyi hangulatváltozás elegendő volt ahhoz, hogy a lélek fellobogjon, Babits izzó parázson olvasztja meg aranyát, és úgy dolgozik a versen, mintha ékszert akarna belőle művelni.” Az utolsó mondat megállapítása jelzés nélküli összefoglalása (lehetne) a *Cigány a siralomházban* című Babits-vers első strófájának: „Úgy született hajdan a vers az ujjam alatt, / ahogy az Úr alkotott valami szárnyas / fényes, páncélos, ízelt bogarat...”

Míg Petőfi vagy Ady étellel teli lendülete az expresszionizmus dinamikájával rokonítható Kassák értelmezésében, addig Babits precíz tudatossága és mérnöki hozzáállása a konstruktivisták alkotói módszeréhez hasonló. S ezen a ponton ismét előkerül a szobrászati párhuzam: „Ha Rodin szobrain úgy látszik, hogy a művész a nyers kőből kifejtette a benne rejtőzködő szellemet, Babits kívülről hatol be szellemével az anyagba, és a mű alakzatában, formájában objektiválja azt.” *A korszerű művészet él* című tanulmányban Rodin „társaságában” Michelangelo „farag”, ám a „konstruktív lényeg” ugyanaz: az anyagból „kiszabadított” szellem motívumával szemben a babitsi alkotó (a kassákihoz majdnem hasonlóan) önmagát fejezi ki műve által, s éppen az anyag megformálása teszi önazonossá. Kassák – sok év után – végül mégis elismerte tehát, hogy a babitsi „technikának” is lehet létjogosultsága, sőt, pontosan ez a technika az, amely „létjogosulttá” teszi Babits művészetét. S ennek bizonyítékát éppen „ellenpróbája” adja: „Ha valaki ellenőrizni akarja ezt az állításomat, vegye csak elő Babits úgynevezett szabad verseit, és megbizonyosodhatik róla, hogy ahol a költő fölmenti magát a külső formákkal való küzdelem alól, ott a lélek központi mag nélkül ömlik, vagy tévelyeg erre-arra, a forma konstruálatlan, s a költemény szárnyatlan próza marad. Úgy érzem, Babits alkotó lírája, a kész művet tekintve, annak inkább mesterségbeli megoldásában, mintsem tartalmi lényegében fejeződik ki. Mindez azonban nem hagy kétséget lírája sorsszerűsége felől. De ez a líra mindenkor inkább értelmi, mint érzelmi motívumú, a költő nem közvetlen megnyilatkozásra, hanem problémák megoldására törekszik, s ezek a problémák nem ritkán formalisztikus jelentőségűek.” Összegezve tehát: Babits költészetében a forma válik lényeggé, ettől lesz önmaga – s ez így van jól. Nem írhat mindenki szabadverset: Kosztolányi például jó úton járt – a róla szóló esszében kifejtettek szerint –, ám Babits útja minden bizonnyal más. Legalábbis a kassáki rendszerben. (Úgy tűnik, a „konstruktív szemlélet” képviselője visszavonta minden korábbi vádját és bántó megjegyzését, viszont – cserébe? – a szabadvers „alkotói díjának” nem létező kuratori tisztségéhez „mindhalálig” ragaszkodott, mint kiharcolt privilégiumához. Vagyis azt, hogy ki tud jó szabadverset írni, azért mégiscsak ő akarta eldönteni, minden elismerés ellenére.)

Ezt követően Babits „realizmusának” értékelése következik a szövegben. „Különösen hangzik, de így van: Babits a *Nyugat*-generáció legrealisztikusabb költője” – jelenti ki. Ennek lezárása korábbi megállapításainak (konstruktivista) summája, s egyben a költő által teremtett lírai világ mibenlétének magyarázata: „Igaz, hogy Babits nem tud elszakadni a valóságtól, különös emlékekkel kötődik hozzá, mint a gyerek az anyjához, és mindazonáltal – verseinek realitása nem a természetvalóság, hanem a költészet világának realitása. Nem ragaszkodik a tényekhez, hanem elszabadulni nem tudás azoktól. Igaz, hogy a *Nyugat* költői közül témaanyagban egynek sem olyan változatos a költészete, mint Babitsé, de mégis mind között ő a legzártabb Én, hangja legkevésbé közvetlen, formája legacélozott konstrukciójú. Néha olyannyira hideg és merev, mintha nem is a tartalom kifejezője, hanem önmagáért való lenne. Inkább a geometria dokumentuma, mint költői forma.” A sajátos, fiktív létdimenzió megteremtésének Babits lírájában (Kassák szerint) egy fontos oka van: „Babits a külvilágot nem többnek, csak jelenség-világnak fogja föl, s úgy érzi, az azonosulás lehetetlen számára.”

Érdekes módon a fantázia szándékos túlműködtetését a kassáki értékelés itt már egyáltalán nem tartja valamiféle „romantikus” babonaságnak – jóllehet korábban még másként állt az ilyen típusú megnyilvánulásokhoz –, sokkal inkább értelmes konstrukcióként kezeli azt: „Babits, a metafizikus szellem a racionális építővel egyetemben hozza létre a realitást, vagyis a gondolkodó Én lírikus verseit.” Kassák elismerő nyilatkozatai már-már chircói magasságokba emelik Babitsot, akinek „költészetére pedig éppen azok a rejtett áramlások, sejtelmes rávillantások, folyton zúgó örvénylések a jellemzők, amik a felszín alatt élnek, és egybekötik a költőt olvasójával.”

Babits absztrakt világának dinamikus leírása rokonságban állhat Chirico tereinek Kassák által megfogalmazott piktúrájával:

„Olyan valótlan itt minden
a van és a nincs egymást szülik folyvást
s már te is félálomban ügetsz
azon a csodálatos fehér paripán
melyet a csodálatosan kék háttér előtt láttál
amint a napot és a holdat készült lelegelni
az égről.”³⁷⁴

A „van és a nincs” ellentéte ugyanúgy meghatározza Chirico képalkotását, mint Babitsét, hiszen Kassák szerint „Babits költészetének realitás-problémájára nem lehet csak úgy igennel vagy

³⁷⁴ Kassák, *Giorgio de Chirico = Uő., Verseik, tanulmányok*, 515.

nemmel megadni a választ.” Ami viszont biztos, hogy Kassák interpretációjában a chiricói festmény szemlélője alkotó részévé, „tájbeli lovasává” válik a műnek, s a babitsi dimenzió is „megköti” végül olvasóját. A rövidke tagmondat igazából eltörpül a többi méltató gondolat között, mégis értelmezhető a szöveg egyik legfontosabb üzeneteként.

Ebben a „konstruktív” értelemben pedig a párhuzamosok összeérhetnek, a belátás négyzögesítheti a kört – és Kassák Lajos „olvasó elbeszélője” azonosulhat Babits Mihály művészetével: immáron nem csupán egy rövid pillanatra, egyetlen szöveg erejéig, hanem úgy általában, az életmű kínálta teljességben. S talán éppen e belátás miatt lesz az esszé „egy ember életének” (vagy egy hosszú szellemi történet elbeszélő „főhősének”) legmélyebb vallomásává, amelyben részletesen és őszintén mondja el „pálfordulásának” mozzanatait. Ehhez képest már csak utolsó, nyomatékosító (és talán nem is meglepő) díszítményként hat a szöveg zárata, amelyben Babits egy szintre kerül Adyval: „S most már nem arról van szó, hogy Babits miben különbözik másoktól, hanem arról, hogy miben közös a sorsunk, valamennyiünké. Ha azt mondom: Ady, a vátesszel és prédikátorral szemben Babitsot a forma művészenek tartom, nem a mély különbséget hangsúlyozom ki köztük, hanem elhivatottságukat dicsérem. Ady az élet hangszere, eruptív, lírai erő, Babits a klasszikus mesterek ivadéka, akik egész életükben fűrnak-faragnak, és szerencsés óráikban képet, szobrot vagy verset formálnak életükből.”

A kassáki szemléletváltás – az értelmezési horizont (több évtizedet átölelő) átrajzolásának – „képes” szavakba öntése, tehát egy új retorikai irány körvonalazódása e néhány gondolat. Az idegenség „erőltetése” helyett a közös elemek megtalálását állítja fókuszába a szövegrészlet, ahogyan a rombolás izmusait is felváltották az építő karakterű irányzatok. Az új szerkezetbe pedig már nem egyszerűen Babits férhet bele, de elnyerhetik benne méltó helyüket akár még a „klasszikus mesterek” is. A Babits-esszé minden bizonnyal fordulópontot jelenthet a kassáki életműben: ebben kerül át ugyanis a hangsúly látványosan és kimondva, kihangsúlyozva az elutasított jelzőről („klasszikus”) a konstruktivista szerző munkásságában mindig kiemelt szerepet betöltő jelzett szóra („mesterek”). Vagyis hogy nem a stílus – „a miként” – a lényeg, hanem a mindenkori egyéni alkotás étellel teli dinamikája.³⁷⁵

³⁷⁵ A klasszikusokhoz való viszonyulás eme formája természetesen már nem „írható le” az aktivista retorika korábban tárgyalt megnyilvánulásai által. Tverdota György eszmefuttatása érzékletes összefoglaló képet ad utóbbiak módszereiről: „Az avantgard tradíció-ellenességére, túlhajtott eredetiség-kultuszára példák tömegét lehetne felsorolni: nagyon sok olyan kijelentést, amelyekben a szerzők visszautasították a hagyományok követését, mint utánzást, majmolást, epigonizmust. Éppilyen közismert tény, hogy kijelentéseik ellenére nem jártak el következetesen ebben a vonatkozásban, hanem *némileg* ellentmondva a tradíciótlanság programjának (azt is mondhatnánk, korrigálva azt), szükségét érezték, hogy ősoket keressenek, olyan költőket a múltban, akikre hivatkozhattak, akiknek presztízst felhasználhatták a maguk érdekében, akiket kijátszhattak ellenfeleikkel szemben. Hozzá kell tenni, hogy a szükségletek mellett közrejátszott ebben a klasszikusokkal szembeni tiszteletlenség legnagyobb fokától való visszariadás, bizonyos mértékű kényszerű alkalmazkodás a magyar irodalmi hagyomány adott hierarchiájához. Hangsúlyozzuk, hogy az őskeresés csak »némileg« volt ellentmondásban a tradíció megtagadásával, mert az avantgard mozgalom hagyománnyal szembeni viselkedésének *lényege* éppen az volt, hogy az őskeresésbe is belevittek a tradíció megtagadásának programját.”

IX. Korszerű művészet ≠ Esztétikai kultúra

„A helyzet adva van, a belső úgy, mint a külső;
nem lehet tehát azt kérdezni, hogy jöhet-e valami más,
sem azt, hogy jöjjön-e, és azt sem, hogy mi?”

(Lukács György)

„Nem hasonlít. Nem más, nem akar, és nem tud más lenni, mint ami.”

(Kassák Lajos)

Az új művészet él című „tanulmány” Kassák Lajos „avantgárd” gondolkodásának központi szövege. A húszas évek eleji nagy konstruktivista fordulat után készült, a kolozsvári Korunk kiadásaként jelent meg 1926-ban³⁷⁶. Értékelhető egyrészt egy – a modernség szempontjából mindenképpen – kiemelkedő időszak összegzéseként; másrészt kiindulópontként is. Elméleti kijelentései a későbbi évtizedek alkotói gyakorlatában csengenek tovább.

Jelentőségének kétségtelen bizonyítéka, hogy harminc esztendővel később, 1956-ban, apró változtatásokkal és némileg módosított címmel – *A korszerű művészet él* – ezt helyezte *Az izmusok története* elejére. (Hogy miért változtatott a jelzőn, kérdés. Talán elavultnak hatott az első változat: ami „új”, az előbb-utóbb menthetetlenül régivé, ósdivá, kopottá válik. A „korszerű” viszont mindig megfelel önnön jelenének.) Eme rendhagyó bevezetés az izmustörténeti könyvben igazi felütés (amely egyes részleteiben még a tízes évek aktivista kiáltványainak megszólalásformáit működteti), maga a szöveggé lett „avantgárd”: valóságos „előőr”, amelyet a csapatok (azaz a további fejezetek) élén küldtek a harcba. A késői ismételt közlés célja egyértelmű: „Ez a tanulmány mind ismeretanyagában, mind véleménynyilvánításában ma is megállja a helyét...”³⁷⁷ A húszas évek közepéig kialakított művészeti alapelvek és értékek tehát az életmű további szakaszaiban is vállalhatók voltak Kassák számára.³⁷⁸ (Persze az alkotói részletkérdésekben történtek még változások.) Ezek

Tverdota, *Az avantgard Ady-képe*, 671. (Kiemelések – Tverdota.) Mindamellert, hogy az 1938-as Kassák-esszé megszólalója már nem egy csoport (vagy az annak nevében fogalmazó kórustag), itt az öskeresés szándéka sem állja meg a helyét (főleg, hogy tárgya aktívan tevékeny kortárs szerző). A programszerű hagyománytagadás sem motiváció többé, sokkal inkább jellemzi egyrészt a megértés több helyen kihangsúlyozott szándéka, másrészt viszont éppen az avantgárdként számon tartott jellemzők (például az eredetiség) sajátosságainak feltárása a máskor elutasított alkotók (ezúttal Babits) munkáiban.

³⁷⁶ Önálló, 24 oldalas kis kötetben, a *Korunk könyvtára* sorozat második részeként. Eredeti helyesírással: Kassák Lajos, *Az új művészet él*, Korunk, Cluj-Kolozsvár, 1926, 3-18.

³⁷⁷ A külön nem jelzett idézetek forráshelye ezúttal is a Csaplár Ferenc által gondozott kiadás: Kassák, *A korszerű művészet él* = Kassák – Pán, *Izmusok*, 9-28. Ehhez Kassák rövid előszót illesztett, amely ugyanitt, a 7-8. oldalon található.

³⁷⁸ Az 1956-os szövegváltozatban van néhány logikus, valamint egy-két kevésbé átgondolt változtatás. Az eredeti, 1926-os mű utolsó előtti bekezdése így kezdődik: „Huszesztendei [sic!] fáradhatatlan munkával az új művész generációnak sikerült különböző úton [sic!] és különböző részleteredmények felmutatásával eljutnia addig, ahol az egység megteremtése kezdődik.” Kassák, *Az új művészet él*, 18. A „korszerű” változatban már ez áll: „Az új művészgenerációnak fáradhatatlan munka révén sikerült különböző részleteredmények felmutatásával eljutnia

lényege, hogy a művészetet megfosztja jól ismert korábbi attribútumaitól, és étellel telíti meg – a deszemiotizáció retorikai aktusa által. A megújuló (vagy inkább egészen új) művészet már nem másodlagos, valami későbbire utaló előjelzés, jóslat, a majdani megvalósulás ígérete, hanem a jelenben létező önazonos valóság: „A művésznél, aki alkotó karakterénél fogva új egységek hordozója, nem a majd megcsinálendő magyarázatára, hanem a kész alkotásra vagyunk kíváncsiak. A mű kell, hogy dokumentálja önmagát, jelenvalóságával kell, hogy aktív szerepet vállaljon a környező világban.”

A szöveget a szerző „tanulmány”-nak, illetve „kritikai írás”-nak nevezi, ám ennél jóval összetettebb a műfaji besorolás problémaköre. Számtalan helyen megjelennek benne többes szám első személyű, manifesztum-jellegű performatív kijelentések, mi több, parancsok: „Nekünk, új művészeknek pedig leróhatatlan kötelezettségeink vannak vele [a művészettel – SP] szemben, mert hiszen ő: mi vagyunk.” Ami ehhez képest szokatlan újításnak tűnik, az talán nem is a kiáltványok stílusára kevésbé jellemző egyes szám második személyű megszólítás, amely például egyetlen bekezdésnyi egységet alkot a szöveg elején („A kérdés az: ki vagy, és mit csinálsz ma?”), hanem az egyes szám első személyű megszólaló szövegi térbe léptetése. A módszer nem lehet más, mint szembefordulás a személytelenítő kórustechnikával: „Valaki azt veti ellenem, hogy gondoljam meg, az utóbbi húsz év alatt legalább kétszer annyi új iskola hirdette ki magáról az egyedül üdvözítő ígét...”

A fontos pontokon elhelyezett – személyesség kifejezőeszközeivel érvelő – szólamok beiktatása már nyitásnak tűnik a későbbi vallomásos kassáki esszék felé, s talán ezért sem állja meg helyét egészen a „tanulmány” címke. *A korszerű művészet él* valójában átmeneti szöveg, amelyben váltakoznak a különböző (szubjektív-deperszonalizált) megszólalásformák és stílusjegyek. Bár a jelzettekén túl valóban előfordulnak benne a tanulmányok, valamint kritikák karakterjegyeit idéző leíró, elemző egységek. Ezeket többnyire az egyes szám harmadik személyű megnyilvánulások használata jellemzi: az „új művészet”, az „új művész” stb. Jóllehet, az előbbit számtalan esetben megszemélyesíti: „Nem, az új művészet nem halt meg.” Vagy: „Az új művészet a futurizmusban, mikor a könyvtárak és múzeumok ellen tüzelt, még

addig, ahol az egység megteremtése kezdődik.” Az időszakasz elhagyása itt megfelelő döntésnek tűnik, ám másutt nem ennyire következetes Kassák: „A kubizmus Picassón, Gleizes-en és Lipschitzen keresztül mutatja meg a továbbfejlődés vonalát, és jelzi a konstruktivizmusnak, mint a mi korunkat reprezentáló művészi stílusnak megszületését.” Itt a szöveg értelmén semmit sem változtatott. S így felvetődik a kérdés, melyik időszak „a mi korunk”? 1926 vagy 1956? Harminc esztendő eltelt, s nem változott semmi? Persze néhány sorral lejjebb mindkét kiadásban közli, hogy „Ma 1926-ot írunk, s ha az új művészetéről akarunk beszélni, nem szükséges többé, hogy ezekről az iskolákról szóljunk.” Ennél már nem módosította az esztendőt. Így érthetővé válik az előző idézet (amely szerint a konstruktivizmus időszaka a húszas évek); ám ennek tudatában teljesen feleslegesnek tűnik az időterminus kitörlése az 1956-os változat zárlatánál. A következő idézet esetében sem alakított az eredetin, így ennél a mondatnál is lehetetlen megállapítani, mikor is történt pontosan (melyik „utóbbi húsz esztendőben”) a jelzett eseménysorozat: „De nemcsak rosszakaratúnak, hanem valóban süketnek és vaknak is kell lennie annak, aki el nem ismeri, hogy a klasszikus művészet hatóerői az utóbbi húsz esztendőben erősen háttérbe szorultak, s nincs ország és nincs város, ahol az új művészeti törekvéseknek művelői és elismerői ne lennének.”

vakon, de elszabadult idegekkel ez ellen a formalizmus ellen lépett fel.” Ezzel az eljárással líraivá – s manifesztumaihoz hasonlóvá – teszi elemző értékeléseit. Szembetűnő viszont, hogy a *Képarchitektúra*-kiáltványra például olyannyira jellemző szabadverses szerkesztésmód már teljesen hiányzik a szövegből. Vannak benne ugyan rövid, egysoros, egyetlen mondatból álló kijelentések, kérdések és felkiáltások (amelyek stíluselemeikkel, költői eszközkészletükkel a kassáki kiáltványokra emlékeztetnek), ám ezek az egymástól távoli részletek nem alkotnak összefüggő sorozatot. Ami biztos kiindulópontnak látszik e változékony szövegtörzshez: bármilyen számról és személyről legyen is szó, s bárhogyan is szituálja önmagát: a megszólaló mindig az „új művész(ek)” (vagy az „új művészet” – amely metonimikusan az „új művészek” csoportját fedti le) ismertetőjegyeit ölti magára.

Csaplár Ferenc vitacikként határozta meg *Az izmusok története* bevezető írását³⁷⁹ – s ez a gondolat egyáltalán nem elvetendő. Elegendő ennek szemléltetésére immáron teljes egészében idézni a korábbiak során egyes részleteiben már tárgyalt bekezdést:

„Az új művész érzi, hogy itt van, és felteszi magának a kérdést: mit tudsz csinálni az előtted lévő anyaggal? Nem az »anyagban rejlő isteni szellem« kifejtésén dolgozik (mint ahogyan azt még Rodin is gondolta, s a művésztől mint az alkotás principális elvét megkövetelte), hanem az ellenállással telített anyagba bele akarja erőszakolni tulajdon életének egy esszenciális csöppjét. Az elcsodálkozó és hasonulni akaró impresszionista után megjelent az ember, aki a dolgok belső összefüggéseit keresi, hogy velük s a »rendkívüliekkel és véletlenekkel« szemben érvényesíteni tudja önmagát. Elhelyezkedése a világban nem a feltétel nélkül beolvadó, hanem állást foglaló. Lehetséges, hogy a nyersanyagban benne lakik isten, s a művész kifejtheti azt belőle, ahogyan »Michelangelo is kifejtette a kőből Dávidot«, de engem az az »elrejtőzött« szellem csak annyiban érdekel, amennyiben ellenálló erőt fejt ki az ellen, hogy én a magam szellemét belezárhassam az anyagba. Mert, mint mondtam már, a mai művész nem elégszik meg azzal, hogy a képe egy tájhoz hasonlítson, vagy hogy verse egy témát kellőképpen kidomborítson, hanem egyenesen és minden közvetítő nélkül (ilyen közvetítők például egy modell formái vagy az életben lejátszódó történetek) önmaga megsokszorosítására törekszik. Hogy hiszen a klasszikus művész festményében is maga a művész fejeződik ki, és a kép sohasem valami természeti tájnak a kópiája! – ez iránt nekünk sincs semmi kétségünk. De ha ez így van, ha a művész maga akar kifejeződni a műben, miért kell ahhoz, hogy valaki tájat vagy emberi arcot fessen le?”

³⁷⁹ Csaplár, *Utószó az új kiadáshoz* = Kassák – Pán, *Izmusok*, 265-279. A meghatározás a 272. oldalon található.

Talán ez a szövegrészlet támaszthatja alá leghatározottabban azt a vélekedést, amely szerint Kassák bevezetője erős hangú „vitacikként” is értelmezhető (többek között). De kivel száll szembe vajon ebben az esetben az a bizonyos egyes szám harmadik személyű „új művész”? Bizonyára nem Isten létét támadja. Az érvelés semmiképpen (és semmilyen értelemben) sem olvasható „hitvitázó”, avagy bármiféle „hittel vitázó” iratként. A szakrális, szellemi dimenzió létezésével kapcsolatban elfogadó. Mi több, annak a lehetőségét sem zárja ki, hogy Isten valóban benne rejtőzik a megformálandó anyagban. Ám ezt a szempontot egyszerűen figyelmen kívül hagyja, mivel nem Isten léte vagy nem léte áll jelen témája fókuszában. Bizonyára a humanista platonikus filozófia sem kiemelkedő értékű tényező a számára. Kassákot minden bizonnyal hidegen hagyták a letűnt reneszánsz eszmei vonulatai (legalábbis nem igazán találhatók meg a tárgyban való elmélyülés nyomai kiterjedt munkásságában). Mint ahogyan az is kizárható, hogy egy csaknem négyszáz esztendeje halott hatalmas mesterrel (vagy annak „kőbe zárt” szellemével) akart volna szimbolikus küzdelmet folytatni a modernizmus hőskorában. Michelangelo ficinói platonizmusa (s márványszonettje) jelen esetben tökéletesen érdektelen, és amint látható, a szobrász könnyen felcserélhető, behelyettesíthető – példának okáért Rodinnel.

A „vitacikk” egyértelműen a kassáki deszemiotizációs ars poetica újbóli összefüggő kifejtése. De hogyha nem a neves szobrászok vagy firenzei reneszánsz filozófusok állnak a „támadás” fókuszában, akkor mégis kik? S hogyan kerülhetnek egy konstruktivista elméletíró programadó szövegébe platonikus idézetfoszlányok – nézeteinek súlyos ellenpéldáiként? Igen nehéz elképzelni azt, hogy Kassák a(z itáliai) reneszánsz kultúra és gondolkodás specialistájává képezte volna magát – annak ellenére, hogy szorgalmas, önfejlesztő, autodidakta ember volt egész életében. Valószínűbb az, hogy találkozott „tanulmányai” során olyan kortárs tudós szakértők munkáival, akik nála sokkal jobban ismerték az adott tudományterületeket.

Kassák és Lukács György kapcsolata közismerten érdekes módon indult a 20. század első évtizedének végén. Személyes konfliktusuk többek által jól dokumentált, az ellentét bizonyos részletei sokat emlegetett „városi legendává” váltak³⁸⁰. Az érintettek is többször nyilatkoztak egymásról – mindenfélét. Angyalosi Gergely már az 1980-as évek végén tanulmányt³⁸¹ szentelt a furcsa – és barátinak egyáltalán nem mondható – „viszonynak” (hogyan alakult ki és változott az esztendők folyamán, milyen motivációk irányították a szellemi – s ha Kassák revolverről szóló szavai igazak: fizikai – ellenfeleket). Mindezek ellenére Lukács véleménye *Az izmusok történetének létjogosultságáról* egészen pozitív volt 1956-ban. Csaplár Ferenc

³⁸⁰ S mostanság talán újra elevénné lettek Rockenbauer Zoltán jóvoltából, aki *Apacs művészet* című népszerű könyvében csaknem három oldalt szánt e témának visszaemlékezéseik, írásaik nyomán. Bővebben: Rockenbauer Zoltán, *Apacs művészet*, Noran Libro, Budapest, 2014, 356-358.

³⁸¹ Angyalosi Gergely, *Kassák Lajos és Lukács György viszonya*, ItK, 1987-1988/4, 462-471.

szerint „A különleges történelmi pillanatban különleges helyzet jött létre: az a Lukács György érvelt Kassák és Pán Imre avantgárdról szóló ismertetésének közlése mellett, aki évtizedeken át a polgári dekadencia elleni harc jegyében kevés nyitottságot, empátiát tanúsított a modern irányzatok törekvései, a szellemükben létrejött alkotások iránt.”³⁸² Vándorútjaik összefutásának és szétválásának tehát számtalan pillanata ismert. Angyalosi szerint az „első időszak, amikor törekvéseik találkozhattak volna, a tízes évek közepe. 1915-ben jelent meg Kassák első verseskötete, az *Eposz Wagner maszkjában*, és ez év novemberében indította meg az első magyar avantgardista folyóiratot, a *Tettet*. Lukács egyik legközelebbi barátja és irodalmi szövetségese, Balázs Béla ugyancsak 1915 decemberében kezdte megszervezni az úgynevezett Vasárnapi Kör találkozóit.”³⁸³ Ám hogyha már elképzelt: „volna-jellegű” találkozásról van szó, érdemes megemlíteni azt is, hogy Lukács *Esztétikai kultúra* című esszékötete már 1913-ban a könyvesboltok polcaira került³⁸⁴, ezt pedig az „ébredező” ifjú Kassák biztosan forgatta, és mint minden olvasmányból, sokat tanulhatott és meríthetett belőle. (Hogy előbb vagy utóbb, s egészen pontosan mikor, annak itt most nincsen jelentősége.)

Seregi Tamás így vélekedik a filozófus törekvéseiről: „Lukács György korai művészetelméletéről sok mindent szoktunk gondolni, de azt biztosan nem, hogy konstruktivista lenne. Miközben éppen ő volt az, aki az esztétizmus legnagyobb belső ellentmondására, az alkotás és a kontempláció, a műalkotás képződmény jellege, önállósága és közvetettsége, és az esztétikai élet állandó változása, perspektivikussága és közvetlensége közötti feloldatlan feszültségre először világított rá a rá jellemző kíméletlen radikalitással.”³⁸⁵ A két alkotó (filozófus és művész) kiindulópontja tulajdonképpen azonos volt: az esztétizmus kritikája – és annak meghatározó szerepe munkásságukban. Angyalosi megfogalmazásában: „Mindkettejük számára döntő fontosságú volt az irodalom, a művészet léte; mindkettejük világnézete esztétikai alapon szerveződött és alakult ki.”³⁸⁶ Seregi Lukács konstruktivizmusáról tett megjegyzése első hallásra furcsának tűnik, ám egyáltalán nem ördögtől való gondolat. A tudós lényegében ugyanazt hiányolta korának művészetéből (kultúrájából), mint Kassák: „A művészet még csak a kifejezés síkjára vetített minden életet, és csak itt nem tűrt meg a dolgok között semmi más különbséget, mint a hangulat-lehetőségek, a szép kifejezésre való alkalmasságok különbségeit. Az élet, az valahol máshol volt; távol; kívül azon, ami fontos és érdekes.”³⁸⁷ *Esztétikai kultúra* című esszéjében Lukács kíméletlen kritika alá veszi önnön

³⁸² Csaplár, *Utószó az új kiadáshoz*, 271.

³⁸³ Angyalosi, *Kassák Lajos és Lukács György...*, 462. (A címek helyesírása – Angyalosi.)

³⁸⁴ A benne szereplő írások pedig már 1908-1910-ben olvashatóak voltak különböző folyóiratokban. A címadó szöveg például a *Renaissance* 1910. május 15-i számában látott napvilágot. Részletek: Lukács, *Esztétikai kultúra*, Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, Budapest, 1998.

³⁸⁵ Seregi Tamás, *Művészet és esztétika*, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2017, 113.

³⁸⁶ Angyalosi, *Kassák Lajos és Lukács György...*, 462.

³⁸⁷ Lukács, *Esztétikai kultúra* = Uő., *Esztétikai kultúra*, 19.

jelenének pillanatcultuszát, a hangulatcentrikus, passzív világszemléletet³⁸⁸, a l'art pour l'art „formagyilkos” formaközpontúságát, a felületességet³⁸⁹. Velős ténymegállapítása akár Kassáktól is érkezhett volna: „Ez a pillanatokhoz tapadt kultúra el kellett, hogy veszítse minden összefüggését az étellel.”³⁹⁰ A konklúzió egyszerűen kiábrándító: „Van művészet, mert vannak emberek, akik olyan szerencsétlen testi-lelki konstitúcióval születtek, hogy semmi másra széles e világon nem lennének használhatók, csak erre (Thomas Mann határozta meg egyszer így – komolyan és keserűen – a mai művészeket). A művész: a hasznavehetetlen ember; a művészi kultúra: stílust csinálni ebből a semmire alkalmasságból.”³⁹¹

A felvázolt problémák megoldására Lukácsnak vannak javaslati természetesen – mégpedig az esztétika körein belül maradván (amíg Kassák a művészet kategóriáját amolyan „pótlékként” kezdte használni vitacikkében): „Mert most is az »esztétának« egy új típusa van keletkezőben. Mert azon, hogy a művészetben élő gyökértelen, hogy csak a művészet lehet eleven valóság a számára, és erre kell vonatkoztatnia mindent az életből, hogy a lélek atmoszférájában játszódik le az egész élet, és minden csak anyaga a lélek szuverén formáló erejének, és egyformán az minden: ezen nem lehet többé változtatni senkinek. De arról van szó: kell-e, hogy ebből csak lelki ürességek és anarchiák, elgyengülések és terméketlenségek, meddő panaszok és bús gőgösségek származzanak?”³⁹² A felvetett költői kérdés továbbiakat hoz létre azért, hogy megállapodhasson egy – kassákinak is tekinthető – tetőpontra: „Vajon ezekből az elemekből nem lehet-e a hangulatok szétfosló légvárai helyett a lélek erősen megalapozott, keménykövű várát megépíteni? Vajon az, hogy minden lélek gyengítése kell, hogy legyen a léleknek? Hogy mindent meg tudunk érteni, és a maga csak magából merített jogosultságában átlátni, el kell, hogy temessen minden küzdelmet? Vajon nem létezik-e semmi azért, mert mi építeni akarunk (és tudunk) belőle valamit?”³⁹³

Lukács is az építés eszköztársaságát használja tehát gigászi keresésében – Kassáknál bizonyára sokkalta szellemibb rétegekben. Ám Seregi nem éppen szimbolikája miatt tartja konstruktivista szerzőnek Lukácsot, illetve bizonyára nem csak ezért. „A művészet lényege a formálás, ellentállások leküzdése, ellenséges erők igába törése, egységet teremtés minden széthúzóból, egymásnak addig és rajta kívül örökre mélyen idegenből. A formálás: az utolsó ítélet a dolgok felett; olyan utolsó ítélet, amely megvált minden megválthatót, és isteni

³⁸⁸ „Ez az esztétikai kultúra alaphazugsága, vagy (kevés igazán komoly képviselőjében) tragikus paradoxona: ez a kultúra kizár minden igazi lelki aktivitást, mert egyedüli életmegnyilvánulása az odaadó hozzásimulás a pillanatokhoz; mert éppen azért, hogy minden csak belülről jön, igazán belülről nem jöhet semmi: hangulatot csak a külső világ dolgai hozhatnak, és ha a saját lelkének egy megnyilvánulást élvezni valaki szép hangulatként, akkor is csak passzív szemlélője valaminek, amit a véletlen jó szerencse útjába hozott.” *Uo.*, 20.

³⁸⁹ „A »forma« tisztelői megölték a formát; a l'art pour l'art papjai megbénították a művészetet.” *Uo.*, 21.

³⁹⁰ *Uo.*, 22.

³⁹¹ *Uo.*, 24.

³⁹² *Uo.*, 28.

³⁹³ *Uo.*

erőszakkal kényszeríti rá mindenre a megváltást” – vallja a filozófus. A végső válasz tehát a formában rejlik, amely „egy adott helyzet adott lehetőségei között a maximális erő kifejtés; ez az igazi etikája a formáknak” – vonja le a roppant tanulságot. Hévízi Ottó összegzése segíthet egyetlen mondat segítségével megérteni (és megérezni) a formák jelentőségét: „A forma aktivitásának lényege *egyneműsítő* erejében rejlik, amennyiben a köznapi élet heterogén anyagából átlátható, rendezett, világosan körülhatárolt, egységes korpuszt hoz létre.”³⁹⁴ S végül ez az avantgárd természetű, alakító „aktivitás” lehet az, amiért Seregi konstruktív, konstruktivista gondolkodónak meri nevezni Lukácsot: „Amire tehát a forma funkciói valók, az korántsem a tárgyképzés, sokkal inkább annak a már idézett hatalomnak és erőszakkal az érvényre juttatása, amely a teljesen formátlan és teljesen passzív anyaggal szemben a semmiből teremtő aktivitásra, az *alkotásra* teremt lehetőséget. Mi más ez, ha nem egy tisztán konstruktív művészetszemlélet?”³⁹⁵ A semmiből való teremtés, illetve az aktív (sőt aktivista) alkotás a manifesztumíró Kassáknak is elengedhetetlen „szakkifejezései” voltak.

Az anyag alakításának már-már mítoszi belső küzdelme egy ismétlésekben, halmozásokban bővelkedő szakaszban jut el a csúcspontjára. A spirális retorikai építkezés egyértelművé teszi, hogy ebben az esetben nincsenek más lehetőségek. Emelkedő szintjein ugyanaz a nyomatékosított kulcsszó tér vissza ciklikusan, folyton-folyvást. A lukácsi megoldás az esztétikai kultúra válságának kezelésére kizárólagos érvényű (legalábbis ebben az esszében), csak egyféleképpen vihető véghez. A szabadversekre emlékeztető szöveg stilisztikai elemeinek dinamikája a szó erejével történő életre keltés aktusát idézi: tehát a passzivitás, a mozdulatlanság – valamint a támadott művészi értékek – vereségét. S általánosan, a rend és világosság győzelmét a rendtelenség és sötétség felett: „Ismétlem: az esztéta a forma fogalmát alkalmazza az életre; az esztétikai kultúra a lélek megformálása. Nem felélénkítése, hanem megformálása; nem szép helyzetekbe való megmerevítése, hanem legigazibb lényegének a valóság, az események, az élmények káoszából való mindig tisztább és tisztább kimunkálása; nem formába öntése, hanem megformálása; nem eredmény, hanem út, végtelen út, amelyen megformált életdarabok jelzik a továbbhaladást.”³⁹⁶

A Lukács által vázolt rendszer eleddig nem sokban tért el a kassáki ars poeticától és alkotói „konstruktív szemlélettől”. Ám ahol a nagy egység megrepedezni látszik, az éppen Michelangelo platonikus filozófiája. A fenti kifejtés ugyanis ekképpen folytatódik:

³⁹⁴ Hévízi Ottó, *Az identifikáció kísérletei – Az ifjú Lukács önarcképei* = Lukács György, *Esztétikai kultúra*, 114. (Kiemelés – Hévízi.)

³⁹⁵ Seregi, *Művészet és esztétika*, 117. (Kiemelés – Seregi.)

³⁹⁶ Lukács, *Esztétikai kultúra*, 30.

„A lélek megformálása. A lélek ott szunnyad abban a zűrzavarban, amelyet egy ember lelki életének szoktunk nevezni, vagy könnyelmű szavakkal sokszor léleknek is. Ott szunnyad mindig elevenen, de csak a látók számára valóságosan és elevenen. Mint ahogy a márványszobrok, amelyeket Michelangelo márványsziklából látott ki, benne éltek már ezekben a sziklában, de az ő emberfeletti küzdelmei kellettek, hogy életre ébressze őket, lezútván körülök [sic!] minden lényegtelent, ami formátlan káoszába takarta őket. És ha kevés is talán egy emberélet ahhoz, hogy tiszta fenségben valósuljon meg, ami benne élt, ha csak rodini torzóként marad a lelke élete végén, csak félig kibontakozva sziklabörtönéből, az igazi valóság, a tragikus, a metafizikai valóság ez a szobor lehet csak, amely mindig elevenen benne élt ebben a sziklában; amelyet hogy tiszta vízióként olykor látnia megadatott, és hogy kemény munkában egy életen át törhette magát utána, egyetlen igazi élete volt az életnek.”³⁹⁷

Talán nem szükséges hosszas győzködésekbe fogni annak érdekében, hogy Lukács tényleges hatása Kassákra igazolást nyerjen (túl minden életrajzi vonatkozáson és ellenségeskedésen). Hogyan lehetséges az, hogy az „avantgárd” teoretikus, aki igen ritkán emlegetett munkáiban régen holt itáliai reneszánsz művészeket, ugyanazzal a példával hozakodjon elő, mint Lukács; és hozzá hasonlóan Rodint emelje be a polihisztor mellé, egyazon bekezdésbe? Az avantgárd szerző biztosan ismerte (mégpedig jól) a filozófus 1910-es esszéjét (miért ne ismerhette volna?), és 1925-ben beépítette annak kritikáját *Az új művészet él* című tanulmányba. Amely lévén „vitairat”, valójában nem Michelangelóval, a firenzei platonikusokkal vagy Rodinnal száll szembe, hanem régi ellenfelével, Lukács Györggyel. Ő pedig kétségtelenül jó ismerője, specialistája volt mindenféle platonizmusból eredeztethető tanoknak és filozófiai iskoláknak.

A két részlet közötti különbség talán abban ragadható meg leginkább, hogy amíg Lukács a lélekről (tehát az alkotó benső aktivitásáról) értekezik, de a michelangelói hasonlat beemelésével átlép a platóni „külső” általa is „metafizikai valóság”-nak nevezett dimenziójába, addig Kassák kívül rekeszti azt (bár létét nem veti el). Nála a belső működés, a szobrász gyötrelme kerül fókuszba. Tehát az a tényező, amely Lukácsnál is fontos szerepet tölt be, viszont a filozófus esetében egy „magasabb” célt szolgál: „A lélek útja: letörni magából mindent, ami nem igazán az övé; a lélek formálása: igazán individuálissá tenni a lelket, de a megformált túlnő a pusztán individuálison.”³⁹⁸ Illetve: „Ami igazán mélyen, a lélek legmélyéig individuális, az messze túlmegy a pusztán individuálison: talán meg is mondtam már ezzel a mondattal mindent.”³⁹⁹ Számára a tevékenység egész életen át tartó aktus, amelyet nem lehet félbehagyni (ezzel bizonyára Kassák sem vitatkozott volna): „Mai idők tudományának egyik

³⁹⁷ *Uo.*

³⁹⁸ *Uo.*

³⁹⁹ *Uo.*, 28.

legnagyobb hazugsága (ha tünőben van is már végre), hogy csak mennyiségi különbségek vannak a dolgok között; hogy hasonló körülmények között hasonlóan történő dolgok igazán hasonlítanak is egymáshoz: csak éppen az egyik több, szebb vagy nagyobb a másiknál. Ez a legmélyebb hazugságok egyike: nincs mélyebb, nincs elválasztóbb különbség, mint a »majdnem« és a végigvitel különbsége, ha egyirányúak is az elindulások. Olyan mély, hogy hozzá képest szinte csekélynek látszik két egészen különböző végigelmenés (vagy »majdnem«) egymás közötti különbsége.⁴⁰⁰ Kassák számára ebben az esetben nem a jövő cél (hol van már az „époszi” aktivizmus eljövendő nietzschei embere!) az iránymutató, hanem a megformálás folyamatos jelen ideje – és a tett, amely sorsdöntő: „e küzdés maga”. Az én anyagba való belezáródása (azaz matériává válása) az önazonosság nagy csatája – a lefejtendő „szellem” (a kassáki szöveg is idézőjelesen említi) nem a végső szobor, egy elérendő (de soha el nem érhető) idea (ha van ugyan), hanem (szimbolikus) ellenség, aki nem engedi az ént önmagává formálódni.

Ez már nem az aktivizmus kollektív megszólalójának csoportvezetői attitűdje, s bizonyos (formai, stilisztikai, „izmustani”) szempontból többé nem is „avantgárd” sajátosság. Viszont rendkívül izgalmas (már-már posztmodern?) intertextuális játék. Kassák itt egy több ezer éves szöveghagyományra támaszkodik (akarva-akaratlan), amelynek Platóntól kezdve rengeteg „szereplője” van: többek közt Ficino, Michelangelo, a firenzei filozófusok, Lukács stb. A vakmerő „konstruktív” lakatoslegény viszont mit sem törődve mindezekkel, egyetlen durva kalapácsütéssel – s igen bátran – formálja saját képére az ősi tradíciót. Ahogyan már számtalan esetben megcselekedte ezt a „blaszfémiát” más korstílusokkal (romantika) vagy egyéb stílusirányzatokkal (szentimentalizmus, impresszionizmus). Az is lényeges különbség lehet a két alkotói mentalitás között, hogy amíg a platonikusok és Lukács a kő feleslegének lefaragását helyezték a művészi tett középpontjába, addig a kassáki ember nem „termel” felesleget: ő alakít, mi több, önmagát zárja bele az anyagba (amely „megmarad”). „Avantgárd diskurzusba” helyezve a kérdéskört, a futurizmus és a dada „szétszerelő” metódusai régen múlttá lettek a húszas évekre: „Hogy majd eljövünk mi, új költők, és így teszünk, meg úgy teszünk, hogy bizonyisten leromboljuk a régi és felépítjük az új világot – ez lehet jó retorikai gyakorlat, de nem maga a művészet a szónak abban az értelmében, ahogy ezt ma értelmezni kell.” Ráadásul a konstruktivista Kassák ekkor már egyértelműen a „szintetikus” művészet zászlóhordozója volt. „A művészet aktív jelenvalósága pedig az élet szintézisét jelenti! Ma már szó lehet a művészet és élet ilyen szintéziséről. Az új művészet, túl az iskolák részleteredményein, az életegység megteremtésén kell, hogy dolgozzon” – vallja a jelen „korszerű” művészetéről.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ *Uo.*

⁴⁰¹ A „szintetikus gondolkodás” nem kizárólagosan kassáki sajátosság, sokkal inkább általános „avantgárd”

A kettejük közötti különbség ott válik mérvadóvá, ahol Lukács a „szimbolikusról” értekezik, mert ezzel a „következménnyel” kezd vitatkozni Kassák. A filozófus számára az alkotónak „példává” kell válnia – vagyis önmagán kívül kell kerülnie. Ennek alátámasztására szolgál a Michelangelo-analógia: „Ez az élet példaadó élet, szimbolikus élet – és minden szimbólum rokona a másiknak. Ez a legmélyebben és legigazabban szimbolikus élet a legigazabban egyéni élet: mert a szoborban a márvány lelke válik szoborrá, annak az egy, határozott márványtömbnek a lelke, ha szoborrá válásával elválik is a testvér márványsziklától, és minden szobornak testvérévé születik.”⁴⁰² A kassáki alkotó nem egy szellem „kiszabadítója” – számára nem a „márvány lelke” a lényeg, valamiféle transzcendens, a kőbe kívülről plántált idea elérése, hanem saját küzdelme. Nem a példamutatás ebben az esetben a fontos, a passzív szimbólummá válás, hanem az aktivitás: mindenki járja végig a saját útját, mégpedig egyedül. Lukács záró gondolatai bizonyára rendkívül távol állnak az avantgárd kórusból kilépő első művésztől: „Az ilyen emberek nem teremtenek kultúrát, nem is akarnak teremteni; az ő életük szentsége a minden illúziótól való megfosztottság. Nem teremtenek kultúrát, de úgy élnek, minthogyha kultúrában élnének; nem teremtenek kultúrát, de úgy élnek, hogy azt kiérdemeljék. Egész életüknek atmoszféráját a Kant egyik legmélyebb kategóriájával, a »mintha«, az »als ob« kategóriájával lehetne talán legjobban meghatározni.”⁴⁰³ Immanuel Kant ide vagy oda, Kassák véleménye ismeretes a „mintha-jellegű” művészetről: „Képeink ezért nem olyanok, *mintha*, hanem olyanok, *amilyenek*” – állítja a *Képarchitektúra*-kiáltványban.

Az 1921-es manifesztum részlete nem más, mint a deszemiotizáció elvének kifejtése. Így folytatja festményekről szóló gondolatmenetét: „Közvetlenül hatnak, s hatásuk sohasem lehet *olyan, mintha* a másolt portré vagy tájkép, vagy a legújabb gépillúzió-szerkesztés meg akarna szólalni, ki akarna virágozni, vagy el akarna indulni.” Ám az ív lezárása értelmezhető a lukácsi, kívülre helyezett cél kritikájaként: „És ezért a mi művészetünk primer teremtés, és mi, hasonlóan minden építéshez, elindulunk a magunk területéről, a síkról mint alapról a térbe,

tendencia volt a huszadik század második évtizedében. A művészet és élet fennkölt „szintézisen” túl racionálisabb, konkrétan mondható célkitűzésekkel is bírt. Dobó Gábor megfogalmazásában: „Az 1910-es évek végén és az 1920-as években számos modernista irányzat a háború előtti formabontó, provokatív, felforgató megszólalásmódok helyett a hagyományokhoz való visszatéréssel egy új európai kultúra megteremtésén dolgozott. Velük szemben az avantgárd művészek a jövő építésének egy másik stratégiáját választották; nem a múltban elejtett fonalat akarták újra felvenni, hanem a művészet és a művészetten kívüli területek – a tudomány, a technika és a társadalomtudományok – kortárs jelenségekből akartak új konstrukciókat létrehozni.” A szintetikus elv hirdetésének és megvalósításának legfőbb közvetítői azok a folyóiratok voltak (köztük a Dokumentum), amelyek „tematikus sokszínűségekre törekedtek, sokféle médiumot használtak, mindezt pedig avantgárd vizualitással – vagyis innovatívan megtervezett laptükörrel és fejléccel – fogták össze, amellyel azt sugallták, hogy az »új művészet« képes értelmezni és új jelentést adni a modern embert körülvevő, látszólag kaotikus világnak.” Dobó, *Nemzedékváltás, szintézis és az új társadalom programja – a Dokumentum Budapestben (1926-1927) = Művészet akcióban*, 209.

⁴⁰² Lukács, *Esztétiikai kultúra*, 30.

⁴⁰³ *Uo.*, 31.

úgy, mint akik többé nem kiszolgálni, hanem saját képükre átformálni akarják a világot.”⁴⁰⁴ A kassáki alkotás „primer” – a művésztől ered, s nem kívülről oltották bele az anyagba. Ráadásul „teremtés” – a lukácsi esztéta viszont „nem teremt”. Legalábbis kultúrát nem. S talán éppen ezért: az „avantgárd” teoretikus teremtő alkotója nem esztéta. Lukács művésze egy magasabb – tehát külső – célt szolgál, Kassáké – amint az idézet utolsó egységében látható – erre nem hajlandó. A világ „saját képre” való formálásának elve már a húszas évek eleji kiáltványban megjelenik, igaz, itt még az „avantgárd” csoport (a „mi”) céljaként. A platóni – transzcendens – ideaszint egyértelműen meghatározza a lukácsi esztéta tevékenységét. A kassáki alkotó ezzel szemben az immanens szférán belül marad, s ő maga válik meghatározóvá. Az 1925-ös szöveg kijelentése szerint „az új művészet már nemcsak az esztétika merev törvényei alól szabadította föl magát, de ami erejét, elhivatottságát, időszerűségét leginkább bizonyítja, nagy hatással van életünk egész stílusára, a mesterember munkái, a tömegárúk, mindennapi használati tárgyaink sem tudták kivonni magukat a hatása alól.”

Mindkét érvelés középpontjában az élet áll tehát, ám Kassáknál ennek idődimenziója a jelen (és ebből eredően a jövő) lehet csupán. Mindezek ellenére a múlthoz való viszonyulása nem abszolút módon elutasító, s egyáltalán nem futurista karakterű. Számára a művészet alkotó jelen ideje amolyan viszonyítási alap, a dinamikus változás, alakulás – fejlődés – pillanatnyi kiemelkedése: „Itt azonban ki kell jelentenem, ez távolról sem akarja azt mondani, hogy például az ókor és középkor alkotásait nem tartom művészetnek. Az akkori ember világismeretéhez és kifejezőképességéhez mérten a jól sikerült munka tiszta művészi produktum volt. Akkor...” Tehát az ókor vagy a középkor jelenében az adott alkotás „korszerűnek” számított, ám az idő eltelt, és a mű meghaladottá vált: „...és ma is az *muzeális jelentőségében*. De ha számításba vesszük az akkori idők tudományos ismereteit és általában az ember szellemi fejlettségét, látnunk kell, hogy éppen azért, mert alkotásuk művészi alkotás volt, maximális teljesítménye az akkori ember teremtőképességének, ma már meghaladott, tartalmában csakúgy, mint megjelenési formájában a mi részünkre bezárt és idegen.” Ennek az elvnek persze alapja a fejlődésbe vetett (hegeli, marxi?) hit (helyesebben: meggyőződés).

Majd hosszas fejtegetésbe kezd, amellyel azt kívánja bizonyítani, hogy a régi jelenek „korszerűt” megelőző művészete természetszerűen volt „másoló” jellegű: „Az akkori embernek ahhoz, hogy bensőségét kifejezhesse, éppen önmaga és a formatörvények nem ismerése folytán közvetítőeszközökre volt szüksége. Ez a közvetítőeszköz a modell volt.” A konklúzió viszont ismételt kiállítás a deszemiótizáció és a konstruktivizmus mellett. S újabb hatásos tekintélyérv a kassáki művészet(eszmény) kizárólagos voltának elfogadtatásában: „A mai ember azonban a mértani törvények ismerete alapján eljutott odáig, hogy adekvát formában fejezhesse ki magát.

⁴⁰⁴ Idézetek a *Képarchitektúra*-kiáltványból: Kassák Lajos, *Képarchitektúra*, 844.

Megismertük, hogy például egy fej, formaértelmében, nem egyéb egy gömbnél, a törzs nem egyéb egy hengernél s így tovább. Vagyis nem egyebek ősformáknál, amiknek konstruktív összeszerkesztéséből alkotta meg a természet a térben mozgó embert. Az embert, aki térben mozog, érez, gondolkodik, emészt, s még sok mindent csinál: a saját szigorú törvényei szerint él. És sohasem hasonlít képhez, költeményhez vagy zenéhez. Nem hasonlít. Nem más, nem akar, és nem tud más lenni, mint ami.” Itt emelkedik a „konstruktív izmus” módszertana a szintetikus karakterű „konstruktív életszemlélet” alapelvévé. A művész – s egyáltalán: az ember – (törvény)alkotó, egyedi, minden vonásában önmaga, aki nem valamiféle transzcendens erők tervét valósítja meg. Autonóm személyiség: önmagát és a világot formálja, konstruktív módon létrehozott konstruktív teremtő. A lukácsi esztéta antitézise.

Kassák végkövetkeztetésében egy újabb középkori-reneszánsz festővel példálózik: „míg Giotto kölcsönvett formái az ember fejlődési fokának még megkerülhetetlen tartozékai voltak, addig ugyanaz a mai ember alkotásában nem egyéb a belső tartalom hiányánál, a jó megfigyelőképesség eredménye, merő formalizmus.” Mondanivalója egyértelmű: Giotto „a maga idejében” korszerű és kiemelkedő művész volt. Milyen érdekes, hogy Lukács is éppen a nagy mestert emlegeti 1910-es esszéjében (igaz, más kontextusban): „A korai kereszténység művészetüldözése kellett, hogy Giotto és Dante, Meister Eckehart [sic!] és Wolfram von Eschenbach művészete megszülessék: a korai kereszténység bibliát [sic!] teremtett, és sok századok művészete táplálkozott annak gyümölcseiből. És mert igazi vallás volt, bibliát teremtő erejű, nem kellett neki a művészet; nem kívánta meg, és nem tűrte meg maga mellett, egyedül akart uralkodni az ember lelkén, mert képes volt rajta uralkodni.”⁴⁰⁵ Lehet talán némi köze az esszének ahhoz, hogy Kassák éppen Giottót vette elő érvelésének tetőpontján, ám kétségtelen, hogy Lukács szövege itt másról beszél. A kereszténységet hasonlítja össze a szocializmussal, amelyet erőtlennek tart az előbbihez képest: „Ez az erő hiányzik a szocializmusból, és ezért nem olyan igazi ellensége a polgárságból nőtt esztéticizmusnak, mint akarná, mint tudja, hogy kellene.”⁴⁰⁶ Talán annyi közvetett ellentét felfedezhető a kassáki okfejtésben, hogy a „realista” Giottót igenis különleges, önálló alkotónak tartja, s nem egyszerű, kizárólag a Biblia után dolgozó, szorgos keresztény munkásnak.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ Lukács, *Esztétikai kultúra*, 23.

⁴⁰⁶ *Uo.*

⁴⁰⁷ Egy másik fontos kapcsolódási pont lehet Giottóhoz még Uitz Béla, aki mélyebben is megismertethette sógorával a firenzei mester művészetét. Kassák Uitzről szóló értékelését idézve: „Érdekes, hogy mindezen túl Giottónak és kortársainak szerkesztési rendszeréhez és falkép-elképzeléseihez kapcsolódik a legmélyebben.” Kassák Lajos, *Uitz Béla = Uő., Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 961. A szerző legelső Giottó-élménye valószínűleg párizsi „csavargásának” Louvre-látogatásához köthető, ahol „Kassákra az itáliai primitívek, Giotto és Cimabue művészete volt kiemelkedő hatással.” Szeredi Merse Pál, „*Én láttam Páriszt és nem láttam semmit*” – *Ady Endre, Kassák Lajos és a magyar avantgárd francia forrásvidéke = Párizs – Budapest 1890-1960 – Képzőművészeti kapcsolatok Párizs és Budapest között*, szerk. Kaszás Gábor – Kelen Anna – Szeredi Merse Pál – Virág Judit, Mű-Terem Galéria Kft. (Virág Judit Galéria), Budapest, 2017, 359.

Kassák számára az igazi művész legfőbb ismertetőjegye nem a „majdnem” és a „végigmenés” filozofikusan homályos lukácsi dichotómiájában keresendő, hanem a termékeny vagy terméketlen „jelenlét” összeférhetetlenségében: „Ahhoz azonban, hogy valaki megérthessen, szellemében, igényeiben és világszemléletében velünk egy síkon élő embernek kell lennie. Kell, hogy velünk együtt a mában éljen, s csak produktív vagy improduktív voltunk az, ami bennünket a művészet kérdésében megkülönböztet.” Lukács véleménye némileg lehangoló a művészek hatóerejével kapcsolatban. Szerinte az alkotók nem produktív módon formálják jelenüket (jelenbéli kultúrájukat), hanem éppen az irányítja őket, legyenek bármennyire is „avantgárdok” és hatékonyak: „A művészet mindig csak következménye volt a kultúráknak; messzire előreküldött heroldja sokszor, keményszavú, igaz és kegyetlen bírāja nemegyszer. De a művészet szavainak ritmusát mindig a kultúra járásának ritmusa határozta meg, és csak mert ezt könnyebb érzékelni, mert mindig belőle értjük és ismerjük meg am azt, azért hisznek még ma is sokan az ő alkotó elsőségében.” Ez Kassák (és sokak) számára minden bizonnyal elfogadhatatlan kijelentés volt. Az azonosnak tűnő alapokról induló alapvetések tehát divergens módon fejlődtek tovább (pontosabban az „avantgárd” szerző keresett más irányokat, folyamatosan vitázva ellenfelével). Lukácsnál a formák váltak központi tényezőkké (ahogyan azt az 1911-ben megjelent *Platonizmus, poézis és a formák* című másik fontos esszéjében leszögezi): „Az igazi megoldást csak a forma adhatja meg. Csak a formában (»az egyedül lehetséges« a forma legrövidebb meghatározása), csak a formában lesz muzsika, szükségszerűség minden antitéziséből és tendenciából. És mert a formához – a saját széthúzó erőiből legtöbbet egyesíteni tudó eredőhöz – vezet minden problematikus ember útja, azért áll ennek az útnak a végén a formálni tudó ember, a művész, akinek formáiban egyesül a poéta és a platonikus.”⁴⁰⁸

A „formálni tudó ember” alakja még rendben is volna a kassáki értelemben, ám a „platonikus” jelző már kevésbé tűnik szerencsésnek, mivel egy eleve létezőre utal: azaz egy statikus „végállomásra”. A „konstruktív szemléletben” ezzel szemben inkább a dinamikus „úton lét” a lényeg, mint az elképzelt (platóni) megérkezés. Nem a forma érdekes bizonyára ebből a szempontból (az arisztotelészi „aktualitás” – vagyis az „energeia”), hanem a megmunkálni kívánt anyagban rejlő örök „lehetőség” (a „dünamisz”-hoz hasonló), amely nem más, mint folyamatos formálás és formálódás, cselekvő aktivitás (s ez minőségi szempontból bizonyára nem azonos a lukácsi „majdnem”-mel). Talán ezért sem lehet Kassák retorikájában a szó, amely művészetének anyaga, lehetősége: eleve rögzített értelemmel bíró „zsákhordó”.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Lukács György, *Platonizmus, poézis és a formák* – Rudolf Kassner = Uő., *A lélek és a formák*, Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, Budapest, 1997, 39.

⁴⁰⁹ Ez pedig lehetséges, ám részleges – és talán látszólagos – kassáki feloldása lehet a Dobó Gábor által elővázolt helytálló paradoxonnak. Dobó értékelése szerint a Dokumentum szerzői által képviselt „racionális művészeti

A semmiből való „teremtés” aktusa pedig már egyáltalán nem egyeztethető össze a platóni móddal, hiszen a „platonikus nem alkot embert soha, mert az úgyis létrejött már valahol az ő akaratától és erejétől függetlenül, ő csak az árnyékát idézheti fel, választ várván egy olyan kérdésre – csak ebben egészen szuverén a kritikus –, amelynek jelentős voltáról a kérdezettnek talán sejtelve sem volt soha. A platonikus csak lelkek boncolója, nem emberalkotó”⁴¹⁰ – jelenti ki a filozófus.

A kassáki ars poetica és „konstruktív szemlélet” tehát több ponton, részletkérdéseiben mond ellent a korai Lukács György esztétikájának – túl a megformálás útjának elvi hasonlóságain. Mintha a (mindenkori) „korszerű művészet” szállna itt vitába az (elavult és ezért elvetendő) „esztétikai kultúrával”. Az „avantgárd” művész egyik legkedvesebb módszere az volt, hogy érveléseinek jól megválasztott helyein a tekintélyre való hivatkozás klasszikus megoldását választotta elveinek kifejtésekor. Az eljárást főként szocialista-társadalmi témájú fejtegetései során használta. A tekintély pedig nem volt más, mint önmaga, a munkásból lett művész. Ennek lényege, hogy a szocializmust érintő kérdésekben neki van csupán kizárólagos joga nyilatkozni, mivel egyrészt az érintett társadalmi rétegből érkezett, másrészt annak szakértőjévé, legavatottabb ismerőjévé alakította önmagát hosszas küzdelmek során. *A korszerű művészet él* című összegző vitairatban viszont éppen ennek a módszernek az ellentétét alkalmazza: azt rekeszti ki a diskurzusból (egy-egy harmadik személyű általános alanyként), aki nem abból a közegebből származik, amelyből ő. „Az az ember – vallja –, aki az individuális polgári világszemléletben nőtt fel, aki még ma is minden szellemi felkészültségével és anyagi érdekelttségével ezekhez a formákhoz kötődik, természeténél fogva kell, hogy idegenül álljon szemben minden egységre való törekvéssel.”

Ama – esztétának tűnő – polgári származék, akiről szó van az idézetben (s akitől igencsak távol áll a „szintetikus” gondolkodás „korszerű” megoldása), nincsen megnevezve: ám attribútumai alapján akár Lukács György is lehetne. S ebben az esetben talán a formákhoz való kötődés is mélyebb, személyesebb értelmet nyerhet.

elméletnek ellentmondott, hogy a szerkesztők a költészetnek kitüntetett szerepet tulajdonítottak, azt »mágiának«, »teremtésnek«, »cselekvésnek« neveztek, és hittek abban, hogy e tulajdonságai révén képes intuitív módon rámutatni a kortárs világ rejtett összefüggéseire.” Dobó, *Nemzedékváltás...*, 207. és 212. A „zsákhordó” metaforája inkább hat a jövő irányultságú, új lehetőségeket kereső aktivitás nyelvi kifejezőeszközének, mint a szóban benne rejlő (ráadásul transzcendens) jelentés megjelölésére való törekvés feltárulkozásának. Igaz, hogy Kassák maga is vallotta a természetben eleve előforduló „ősformák” létezését, ám ezek immanens karakterűnek tűnnek, nincsen sok közülük a misztikus túlvilághoz.

⁴¹⁰ Lukács, *Platonizmus...*, 41.

X. Életté formált ars poetica?

„Nem álmodni szeretném a jövőt
hanem építeni fokról fokra
derék kőműves szeretnék lenni
mérőónnal és acél kanállal
a kezemben...”
(Kassák Lajos)

„A durva kövön végzett munka azt jelenti, hogy sokat le kell faragni
az embert alkotó anyagból, amíg építésre felhasználható szabályos kocka,
és még többet, amíg művészi szobor lesz belőle.
De ami a faragás után megmarad, az még mindig az eredeti anyag.
A kőben potencialiter benne van a legszebb szobor,
csak ki kell faragni belőle.”
(Benedek Marcell⁴¹¹)

Kassák Lajos lírájának és művészeti tevékenységének költemények, prózai alkotások, esszék és tanulmányok rengetegében hangsúlyozott központi motívuma az a „mesterember-tematika”, amely könnyedén kapcsolatba hozható, illetve párhuzamba állítható a szabadkőművesség szimbolikájával⁴¹².

A kőművesség által vallott alkotómunka jelentősége, az állandó önfejlesztés és soha „meg nem elégedés”⁴¹³ annak ellenére sem állhatott távol az ismereteit ifjú kora óta autodidakta módon szerző Kassáktól, hogy csupán ötvenkilenc esztendősen vált a társaság beavatott tagjává. Ennek a késői, „konvergens” úton történt találkozásnak a súlyát mélyíthette az évszázadok óta működő szervezetben használatos építészeti és céhes terminológia, illetve az abból absztrahált szimbolikus nyelvezet alkalmazása⁴¹⁴, amely egyáltalán nincsen messze sem az aktivista, sem a konstruktivista karakterrel bíró kassáki művészetképtől. S nem volt idegen – a harmincas évek átalakulását követően – az elszemélytelenített és eljeltelenített, tradíciókat elutasító avantgárd attribútumait egyre inkább levetkező, önmagát kereső, negyvenes évekbeli

⁴¹¹ Lásd, Benedek Marcell, *Főmesteri székfoglaló*, Deák Ferenc □ kiadása, Budapest, 1948, 14-15. [A □ szimbólum jelentése: 'páholy'.]

⁴¹² A szabadkőművességről mint diskurzusról bővebben lásd, Jászberényi József, „A Sz: *Sophia* templomában látom én felszentelve nagysádat” – *A felvilágosodás korának magyar irodalma és a szabadkőművesség*, Argumentum, Budapest, 2003, 133-197.

⁴¹³ „A szabadkőművesség mindig is alkotásra ösztönözte tagjait”, bővebben lásd, W. Kirk MacNulty, *A szabadkőművesség*, ford. Varga Csaba, Kossuth, Budapest, 2006, 28. „Holott a nagyszerű tudományos és művészeti alkotásokat minden korban a világ jelen állapotával és az eddig létrejött művekkel való meg nem elégedés eredményezte”, Kassák, *Őnarckép – háttérrel*, 16.

⁴¹⁴ „A szabadkőművesek rendkívül erősen kötődnek a középkori kőművescéhek szigorúan szabályozott felépítéséhez”, MacNulty, *A szabadkőművesség*, 45. Illetve: „Traditionally, speculative Freemasonry claims to be heir to the working masons of the Middle Ages, that is to say to the initiatory heritage of the cathedral builders.” Chevalier – Gheerbrant, *The Penguin Dictionary of Symbols*, 410.

„önmagával feleselő” (*A költő önmagával felesel*), feltárulkozó „én” számára sem. Mondhatni időtlen, illetve időt álló centrum az állandóan változó, dinamikus, számtalanszor irányt váltó, avantgárd természetű kassáki művészetben.

A hierarchia pontos és szigorú szabályozottságán alapuló, a középkorban még az úgynevezett operatív, tehát valóban, fizikailag is építőmunkát végző kőművességre jellemző céhes gondolkodásmód lényege a titkok őrzése, s generációról generációra való átszarmaztatása, amelyet az újkor szimbolikus, spekulatív kőművessége is átvett⁴¹⁵. A megőrzés, illetve a titoktartás motivációja, s ebből eredően, az újításoknak ellenálló rituálé, természeténél fogva alakítja zárt rendszerré a kőműves diskurzust, amely viszont már távoli lehetett a kései líra tanúsága alapján is önmagát „fáradhatatlanul” megőelő és „újja szülő” – folyton-folyvást formálódó – kassáki én: „önmagam” számára (*A forrásnál*).

Az eltérő gondolkodásmódok közös alapja mégis egy statikus szimbólumrendszer, amelynek legfontosabb eleme az alkotó, produktív „mesterember”, aki megadja az önmagát folyton alakító kőműves számára önnön autentikus létének célját, s aki már a kis lakatosinas Kassák „Lajkót” is tanítja, nem csupán szakmailag, segéddé, hanem emberileg is. Életre és tartásra neveli, lépésről lépésre, az egyre inkább elhomályosuló apa-képet cserélve fel egy újabb ikonnal: „Azt hiszed, jó mesterember akármilyen krumplicejű ember lehet? Ahhoz, hogy valakiből jó mesterember legyen, csakúgy köll a jó ész, mint ahhoz, hogy valakiből püspök legyen!” S később: „Mikor először megláttalak, alig hittem volna, hogy egyszer mint lakatossegéd fogsz kimenni a kezem alól. Ha vigyázol magadra, büszke leszek rád mindig, jó munkás lesz belőled”⁴¹⁶. A cél természetesen itt is, akárcsak egy szabadkőműves esetében, jövői irányú, talán soha el nem érkező. Legyen inas, legény vagy mester, halálig (sőt, mivel a kőműves rituálé nem zárkózik el a halálon túli élettől⁴¹⁷, azon túl is) építi azt a bizonyos épületet⁴¹⁸, templomot⁴¹⁹, folyton csiszolja a jelképes követ. Tehát önmagát⁴²⁰. Akárcsak

⁴¹⁵ „Az operatív és spekulatív kőművesség közötti összefüggés pontos természete nem teljesen világos, ám még a 19. század során is számos szabadkőműves keresett útmutatást a Régi kötelmekben. A középkori kéziratok gyűjteménye irányt mutatott többek között a szertartásokban, a jogi kérdésekben, a jelszavak helyes használatában és más számos egyéb területen is”. MacNulty, *A szabadkőművesség*, 45.

⁴¹⁶ Kassák, *Egy ember élete*, 18. és 133.

⁴¹⁷ Lásd a szabadkőművesség legfőbb alapjául szolgáló Hiram-legendát. Például MacNulty, *A szabadkőművesség*, 49-50.

⁴¹⁸ „Building and shaping the stone are creating order out of chaos, harmonizing raw matter in accordance with divine laws. Simultaneously the soul is shaped to the divine pattern, raised like the House of God”. Chevalier – Gheerbrant, *The Penguin Dictionary*, 130.

⁴¹⁹ „Időnként a testvérek páholyukat Templomnak nevezik. Könyvünkben mi magunk is így teszünk, miközben felidézzük a bibliai kérdést: »Hát nem tudod, hogy te vagy a Templom?« A páholyra úgy tekintünk, mint a szabadkőműves személyiségének reprezentációjára, különös tekintettel az egyén ama részére, melyet napjainkban pszichének neveznek”. MacNulty, *A szabadkőművesség*, 145.

⁴²⁰ „A kőművesség és a templom »mozdíthatatlan« ekességének számít a nyers, azaz megmunkálatlan kő, amely a tanítás szerint az inas objektuma, akinek feladata, hogy önismerete bővítése során megtanulja az önmaga feletti uralmat, s elinduljon személyiségének tökéletesítése útján. Vagyis eltávolítva értelméből, szívéből és jelleméből a durvaságot, szabaduljon meg az előítéletektől, emelkedjen fel a széphez, a jóhoz és igazhoz. Amint ez megtörténik, legénnyé léphet elő, kinek jelképe a piramisban végződő »csiszolt kő«, amely beleilleszthető a humanitás

Kassák kései versében a folyton elégedetlen, sziszüphoszi ember: „Átok / ez a folytonos jövés-menés / összecsuklás / türelmetlenség. / Valaminek a keresése / ami nincs” (*A forrásnál*). A kőművességnek is egyik legfontosabb vonását adó szellemi alap jelen volt tehát minden kassáki életkorban, műnemben és műfajban, függetlenül attól, hogy éppen tagja volt-e a rendnek a szerző, avagy nem.

A tényleges találkozás és pillanatnyinak mondható összecsatlakozás, talán nem véletlenül, a második világháború utáni termékeny, ám rövid időszakban következett be, 1946-ban, tehát azon versek és kötetek kontextusában, amelyekben a korábbi, „avantgárd korszakban” feldarabolódó, elszemélytelenedő „én” elveszített identitásának helyreállítására tett kísérletet, önmagát olykor megkettőzve, változatos dialogizáló és monologizáló technikáival, illetve retrospektív módon.

A költő önmagával felesel című 1945-ös kötet kompozíciója a barátok keresésének két versével zárul. A *Meditáció* csupán egy általános, valószínűleg nem is a kőművesek társaságára vonatkozó „programigényt” fogalmaz meg: „Társaimat keresem az elhagyott utakon”. Az *Építő lélek* viszont már felvillanthatja a későbbi, életrajzi adatok és páholyiratok alapján bizonyíthatóan létrejött kapcsolat lehetőségét: „Nem álmodni szeretném a jövőt / hanem építeni fokról fokra / derék kőműves szeretnék lenni / mérőónnal és acél kanállal / a kezemben”. A főnévi igenevek egyértelműen erőteljes szándékot fejeznek ki, s talán a szerző azon elhatározására utalnak, hogy csatlakozni fog a társasághoz. Ezzel kísérelve meg „élővé” – személyes élete ténylegesen valóra váltott elemévé – formálni absztrakt művészi eszköztárát. Hallhatott már a kőművesség alapvető jelképei között fontos helyet elfoglaló szimbolikus tárgyakról, a függőóról és a vakolókanálról. A derekas munkavégzés egyáltalán nem állt tőle távol⁴²¹, s tudhatta, hogy felvétele után „fokról fokra” – inas, legény, mester⁴²² – tud majd

templomának épületébe. Természetesen az öntökéletesítés mindezzel koránt sincs befejezve, a maszonéria vallja, hogy a csiszolt kövön mindenkinek élete végéig kell dolgoznia”. Kiszely Gábor, *A szabadkőművesség*, Korona, Budapest, 1999, 35.

⁴²¹ „A vízmérték a morális egyenletesség szimbóluma, a függőón a nehézség törvényeinek ismeretére tanít, s mivel lényege a függőleges, az erkölcsi kiegyensúlyozottság jelének is tekintik. Az eredetileg a habarcs egyenletes felkenését szolgáló vakolókanál magát a munkát szimbolizálja, s az erők harmonikus kialakítását, a hűség kötelesegteljesítést és az összetartozást jelképezi.” Kiszely, *A szabadkőművesség*, 35. Illetve: „A kőművesmesterség, az építő, alkotó munka tisztelete, a középkori templomépítők joggal becsült tudása nagy szerepet játszott abban, hogy a szervezet a maga elnevezéseit és részben szimbólumait is onnan vette. A körző, a vonalzó, a vakolókanál, a kalapács, az egykor használatos kőműveskötény stb., amelyek a szabadkőműves szertartások kellékei és szimbólumai lettek, egyben az alkotó munkát is jelképezik. A szabadkőműves rítus és páholyélet különböző mozzanatait szintén a kőművesség fogalomköréből vett elnevezésekkel illetik. Az összejövetelek elnevezése lehet munka, vakolás, az ezekről készült feljegyzéseket munkatáblának, építészeti rajznak nevezik”. L. Nagy Zsuzsa, *Szabadkőművesség a XX. században*, Kossuth, Budapest, 1977, 16.

⁴²² A középkorból kölcsönzött céhes fokozatokat egyébként Walter Gropius is átvette a Bauhausban, amikor az elutasítandó, „akadémizmustól bűzlő” „professzor” kifejezés helyett tanárait „mestereknek” hívta, tanítványait pedig „inasoknak” („ipari tanulóknak”) és „legényeknek” („iparossegédeknek”). A „kézműves” műhelyszemlélet bizonyára „valóságosabbnak” és a tényleges munkavégzés világához közelebb állónak tűnt Gropius számára, mint az akadémiák realitásoktól elrugaszkodott bezártsága: „For Gropius the word 'professor' reeked of academicism and he did away with it, not only to proclaim to the outside world that the Bauhaus was proudly anti-academic,

feljebb lépni⁴²³.

Ám a kőműves szimbolika használata önmagában még nem bizonyító erejű a szerzők kőművességével kapcsolatban, főleg Kassák esetében nem, aki ifjú költő kora óta vonzódott az építészeti metaforikához. Szinte szabadkőműves indíttatású az 1915-ös *Éposz Wagner maszkjában* kötet egyik költeményének Kőműves Kelemen balladáját idéző motívumsora: „s ím újra látom: erők értéktelen semmi: / mit estig összehordunk, reggelig bedűl. [...] Ó jaj, ma látom minden kövén a vérem / és érzem a Mester mélyre nyúló kínját, / mikor drága műve erőtlen meging / és sírva kér: ó, miért építeni hát tovább, tovább / és miért várni újra holnapot?” Az idézet több ponton is érintkezik a szabadkőművesség szimbolikájával (állandó építés, nehéz munka, mester stb.). Ám Kassák Lajos 1915-ben még biztosan nem volt szabadkőműves. A neve nem szerepel az 1886-ban létrehozott Magyarországi Szimbolikus Nagypáholy egészen 1919-ig gondosan vezetett, kézzel írott, kétkötetes tagnévsorában (ahol például Ady Endre, Brenner József, Kosztolányi Dezső, Móra Ferenc igen)⁴²⁴.

Az 1947-es, *Új versek* kötet első három verse (*Az igaz költőkhöz, Elszakíthatatlan lánc, Invokáció*) már tökéletesen beleilleszthető a szabadkőműves diskurzusba, mégpedig a bennük feltárulkozó direkt és indirekt szimbólumok sokaságának köszönhetően. Kassák Lajost 1946-ban avatta inasává az 1919-ben Kun Béla, majd 1920-ban Simonyi-Semadam Sándor kormánya által betiltott, s újra, csak 1945-től működő Magyarországi Szimbolikus Nagypáholy⁴²⁵, illetve az annak védnöksége alatt dolgozó, újonnan alapított Libertas páholy. A felvételi eljárás vélhető hosszúsága miatt nem lehetetlen, hogy már 1945-ben jelezte belépési szándékát, feltételezhető tehát, hogy az 1945-ben megjelent kötet utolsó verse szabadkőműves célzattal és hatásra születhetett; jóllehet, a szerző ekkor még nem volt iniciált tagja a társaságnak, s felvételi kérelmét csak 1946 elején töltötte ki. „A Magyarországi Szimbolikus Nagypáholy T. Vezetőségéhez” írott dokumentum 1946. február 10-én kelt (a nagypáholy vezetője 1946-tól Supka Géza művészettörténész, régész volt, aki Balassa Józsefet követte a nagymesteri székben): „Alulírott tisztelettel kérem, szíveskedjenek engemet a szabadkőművesek

but also, by calling teachers 'masters' and students 'apprentices' and 'journeymen', to announce that his school was to be craft-based and a part of the real, working world.” Whitford, *Bauhaus*, 29. Nem valószínű, hogy Gropius a kőművességből merített, sokkal inkább megihlethette a jóval „közelebbi” *Arts and Crafts* mozgalom. (Lásd Whitford könyvének *Art, Crafts, Architecture and the Academies* című fejezetét; *Uo.*, 13-26.) Ennek lényege a következő volt (Lovay Zsuzsanna megfogalmazásában): „A brit William Morris által alapított *Arts and Crafts* mozgalom a preraffaelita eszmékhez kötődött, a középkori hagyományokat felelevenítő, idealizált kézműves munka tiszteletére” = *A mi szecesszióink*, szerk. Szegzárdy-Csengery Klára, Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2018, 38.

⁴²³ „A szabadkőműves tanokban való jártasság szerint kialakított hierarchia többféle lehet, különböző rítusú szabadkőműves szervezetek működtek s működnek ma is. A skót rítus 33 fokozatot ismer el, míg a szimbolikus rendszerben a fokozatok alapja mindössze három: inas-legény-mester”. *Uo.*, 17.

⁴²⁴ MNL OL, P1083, 217, Betűsoros névjegyzék, A-K.

⁴²⁵ A magyarországi szabadkőművesség történetéről bővebben lásd, Kiszely, *A szabadkőművesség*; Sumonyi Zoltán, *Újrafelfedett titok*, Talentum, 1998.; Jászberényi József, *A magyarországi szabadkőművesség története*, PrintXBudavár, Budapest, 2005.

szövetségébe felvenni”. Foglalkozását tekintve „író, szerkesztő” áll a kérvényen, ám motivációjának megjelölésénél igen szűkszavú volt: „Hét évig emigrációban éltem, azóta is részt veszek a szocialista-humanista mozgalmakban”. Az irodalmi munkásságát firtató kérdésnél ennyit jegyzett le: „Ötven kötet szépirodalmi és társadalomkritika”. „Életszemléleti vallomása” is lényegre törő: „Szocialista-humanista világszemlélet hangsúlyozása irodalomban és előadásokban”⁴²⁶.

A társadalmi szerepvállalás tökéletesen beleilleszthető a szabadkőműves célrendszerbe, amelynek legfontosabb alapja természetesen a tagok önfejlesztése. Jan Assmann megfogalmazásában: „Az ember maga-formálása, az individuális öntökéletesítés munkája ugyanúgy célja a szabadkőműveseknek, mint a puritánoknak és a pietistáknak. A kőművesmunka szimbóluma nem egyebet jelent: a »durva kő megmunkálása« a saját én alakító megdolgozása, hogy egy új társadalom építőkövévé lehessen.”⁴²⁷ Aki tehát magáénak érzi ezt a gondolatot, s felvételét kéri, immáron egy csoport tagjaként („építőköveként”) alakíthatja a világot: „A szabadkőművesek nézete szerint mindenestre az egyén ilyen öntökéletesítése csakis a közösség kötelékében, »a barát kezébe fogódzva« sikerülhet. Így tehát az első lépés ezen az úton a közösségbe való fölvetel, az iniciáció.”⁴²⁸

Kassák – adatlapja⁴²⁹ alapján – 1946. április 28-án lett szabadkőművessé, négy társával (Rosta Elemér okleveles mérnökkel, Babanyecz Balázs dohányjövődéki igazgatóval, Dr. Goldmark Ferenc textilgyári igazgatóval és Granasztói Pál építészmérnökkel⁴³⁰), az újonnan szervezett páholy második inasavatásán. (Az első április 7-én történt: ekkor iniciálták Szőnyi Istvánt, a festőt, aki tehát „ifjonként” nézhette végig Kassákék belépését. A páholy híres tagjai voltak még Remenyik Zsigmond író és Ferenczy Béni szobrászművész.) Kőműves társai közül többekkel kapcsolatban állt a szervezet keretein kívül is, talán közülük került ki azon ajánló, avagy kezes, akinek révén végül a társasághoz csatlakozott. Ennek személye lényegében kideríthetetlen, ugyanis a páholyok főmesterei nagyon vigyáztak arra, hogy a keresőkkel foglalkozó, azokat ajánló, illetve megvizsgáló kőművesek neve rejtett maradjon. A szabadkőművesek szervezeten kívüli, egymással, vagy a későbbi, még nem iniciált tagokkal alkotott kapcsolatait, kapcsolathálóját, illetve a kőműves és azon kívül eső diskurzusok „összejátszása” egyébként sem lehetnek mindent kielégítő bizonyítékok az egyes személyek tagságát, páholybeli szerepét és munkásságát illetően. Viszont éppen ezek árnyalhatják a

⁴²⁶ MNL OL, P1083, 115.d. Kassák Lajos felvételi kérelme. Az idézettek kívül még életének ismert adatai szerepelnek a kisméretű kártyán. További jelzet: XXVIII-M-16d (Libertas).

⁴²⁷ Jan Assmann, *A varázsfúvóla – Opera és misztérium*, Atlantisz, Budapest, 2012, 399.

⁴²⁸ *Uo.*

⁴²⁹ MNL OL, P1083, 268. XXVIII-M-1, 33/a, 11. d. A jelentkezési lap száma: 16, anyakönyvi száma: 1042. Az említett információkon kívül általánosan ismert adatok szerepelnek rajta.

⁴³⁰ MNL OL, P1083, 268. XXVIII-M-1, 33/a, 11. d. A jelentkezési lapok alapján.

hiányos és rendezetlen, hatóságok és a történelem vihara által összekuszált adathalmaz nyújtotta információkat, szerencsésebb esetekben pedig konkrét ismeretekkel tölthetik ki az üres mezőket. Kassák például Szőnyi Istvánnal együtt volt a Magyar Művészeti Tanács alelnöke⁴³¹, Remenyik Zsigmond *Élők és holtak* című regényét a Kortársban publikálta, Granasztói Pál városépítészeti munkáit az Alkotásban⁴³², Ferenczy Béni pedig plakettet készített a művész hatvanadik születésnapja alkalmából⁴³³.

1945 elejétől fogva az Új Idők szerkesztőjeként⁴³⁴ Fodor Józseffel és Benedek Marcellel dolgozott együtt. Mindketten szabadkőművesek voltak. Fodorral 1945-ben ismerkedett meg, a Művészeti Tanácsban sokszor találkozhattak⁴³⁵, s közösen keresték fel Révai Józsefet, az Új Idők engedélyeztetésének ügyében. Fodor így emlékezett meg a „kalandról”: „Szegény fejem, nem ismertem Kassák önéletrajza harmadik kötetét, ahol Révairól is szó van... A magam hamvas jóhiszemű bátorságán is csodálkozom most utólag. Néhány héttel azelőtt ugyanis Révai meghívott, lépjek be a Szabad Néphez, én pedig azt mondtam, egy kicsit gondolkozom a dolgon. Utána aztán, Supka Géza meghívására, aki szabad irodalmi működést ajánlott fel a meginduló Világ hasábjain, beléptem a Világhoz”⁴³⁶. Ahhoz a napilaphoz, amelynek szellemi elődjét a szabadkőművesek alapították 1910-ben⁴³⁷, főszerkesztője a majdani nagymester, Supka Géza volt, s ahol Kassák is publikált.

A konstruktivista művész már korábbról ismerhette Benedek Marcellel, aki 1943-ban igencsak kőműves szellemű kritikát közölt az *Egy álom megvalósul* című Kassák-regényről, s az akkor még nem beavatott szerzőről: „Az ember gerincét semmi sem tartja olyan erősen, mint a kötelesség”. A kőműves rituáléban szerepe van a látás és nem látás, vakság és megvilágosodás

⁴³¹ „A legkomolyabb megbízás azonban a hazai művészeti élet koordinálására született Magyar Művészeti Tanácsnál várja: itt nemcsak a hét szaktanács egyikének, az irodalminak hat esztendőre megválasztott tagja, hanem az elnök Kodály Zoltán mellett Szőnyi Istvánnal a szervezet alelnöke is, s egyben a Tanács kiemelkedő színvonalú folyóiratának, az Alkotásnak felelős szerkesztője.” Aczél Géza, *Kassák Lajos*, Akadémiai, Budapest, 1999, 291-292.

⁴³² „Az európai horizont, a magasan kvalifikált szerzői gárda felfedező, folyamatértékelő áttekintései: mint amilyenek többek között Borbíró Virgil és Granasztói Pál városépítészeti tanulmányai...” *Uo.*, 1999, 320.

⁴³³ „A közoktatásügyi minisztériumban Ortutay Gyula házi ünnepség keretében adta át Kassáknak a minisztérium és a kormány nevében Ferenczy Béni szobrászművésznek a költőről készített plakettjét. Kassák talán ennek az utóbbi, kevésbé protokolláris megemlékezésnek örült leginkább”. Standeisky Éva, „*A rajongó és a kritikus élt bennem...*” *Kassák Lajos 1945 utáni közéleti tevékenységéről*, Valóság, 1987/6, 69.

⁴³⁴ „1945 tavaszától Benedek Marcellel, Fodor Józseffel és Lyka Károllyal együtt szerkesztette az Új Idők című hetilapot.” Kassák háború utáni közéleti-politikai tevékenységéről bővebben lásd itt, Standeisky, „*A rajongó...*”, 62-75. „Hogy az Új Idők szerkesztése az első hónapokban szinte kizárólag Kassák kezében volt, azt pontosan jelzi a lap profilja, és több kortársi visszaemlékezés is. Beleértve e körbe a főszerkesztő Benedek Marcellel és a társszerkesztő Lyka Károlyt, akik csak támogathatták a francia orientálódást és a képzőművészeti hangsúlyok erősödését, mint ahogy az irodalmi társszerkesztőtől, Fodor Józseftől sem lehetett idegen az a polgári humanizmus és a baloldalt sem kirekesztő tájékozódás, melyet Kassák a régi Új Idők utolsó évfolyamaitól örökölt.” Aczél, *Kassák Lajos*, 300.

⁴³⁵ „Együtt voltam Kassákkal aztán az 1945-től 49-ig tartó és Kodály-vezette Művészeti Tanácsban, melyben néhányan az irodalmat képviseltük”. Fodor József, *Együttléteim Kassák Lajossal*, Kortárs, 1967/3, 381-384.

⁴³⁶ *Uo.*, 381-384.

⁴³⁷ Erről bővebben lásd, Jászberényi, „*A Sz: Sophia' templomában...*”, 100-101.

szimbolikájának is. A kritikában szándékosan vagy nem, de mindenképp egy szabadkőműves hang csendül fel: „Nem akar mást, mint elmondani azt, amit látott, irányzatos színezés, ferdítés nélkül. Látni pedig kitűnően lát”⁴³⁸. Nagy és szimbolikus jelentőségű szavak (lehetnek) ezek egy 1910 óta beavatott, szabadkőműves mestertől. A kötelesség, küzdelem és alkotás imperatívuszának kihangsúlyozása később még erőteljesebbé vált Benedek fő- és nagymesteri munkásságában, a szabadkőművesség nehéz időszakában.⁴³⁹ Kassák 1948-ban megjelent, ám jóval korábban írt, *Egy lélek keresi magát* című regényéről jegyezte meg: „Azt hiszem, sokan vagyunk, akik 1941 körül írt és ekkor politikai okokból kiadhatatlan munkáinkkal ma nem állunk elő, mert a belőlük áradó pesszimizmust és rezignációt károsnak tartjuk a mai, tette és hitre való biztatást követelő időkben”⁴⁴⁰.

Kassákot legényfokra 1948. április 1-én emelték, a mesterek harmadik fokát már nem érte el, mert 1948. október 7-én „fedezését” (vagyis tagságának megszüntetését) kérte⁴⁴¹, ami nem jelenti feltétlenül a szabadkőműves kötelektől való megválást, ám Kassák esetében ez majdnem bizonyos. Ennek számtalan oka lehetett. Önnön bevallása szerint „társadalmi elfoglaltságai” miatt nem tudta látogatni a páholy munkákat, ahogyan az, a páholy főmesteréhez, Lenkei Gyula ügyvédhez címzett kimentése alapján egyértelműsíthető: „Megkaptam a Libertas páholy figyelmeztető sorait, de sajnos a felszólításnak egyelőre legnagyobb sajnálatom ellenére sem tudok eleget tenni. Nem hanyagság, vagy közömbösség az, hogy nem látogatom a páholyt, de olyan nagyfokú a társadalmi elfoglaltságom, hogy most nem vehetek részt a páholy munkájában. Éppen csütörtökönként például két ülés is van, egyik a Művészeti Tanácsnál, ahol én vagyok a hetes tanács elnöke, lehetetlen tehát az elmaradásom. Később ezeknek a terheknek egy részét le tudom majd vetni s akkor nemcsak érzésben, hanem gyakorlatilag is részt tudok venni a Veletek való közös munkálkodásban. Kérlek, vegyétek figyelembe kimentő soraimat és továbbra is tartsatok meg szeretetekben”⁴⁴². A Magyarországi Symbolikus Nagypáholyt egyébként öt év működés után, 1950-ben, ismét betiltották. Utolsó nagymestere az irodalomtörténész és író, Benedek Marcell volt.

Szembetűnő Kassák Lajos ars poeticája felől vizsgálva – a mesterember- és kőműves-szimbolika állandó jelenléte mellett – az illúziókeltés elleni folyamatos küzdelem problémája is, illetve az ezek feszültségéből keletkező ellentmondás. Az építéshez kapcsolódó speciális

⁴³⁸ Benedek Marcell, *Egy álom megvalósul*, Új Idők, 1943/17, 525.

⁴³⁹ Lásd főmesteri székfoglalójának Michelangelót idéző eszmefuttatását a mottóban.

⁴⁴⁰ Benedek Marcell, *Egy lélek keresi magát*, Kortárs, 1948/12, 363.

⁴⁴¹ MNL OL, P1083, 268, 33/d, 128. (1948. X. 7.). A Libertas páholy titkára a következő levelet írta a nagypáholy főtitkárához, Gerő Andorhoz: „Szeretett Főtitkár Tv.! Szíves tudomásodra hozom, hogy Kassák Lajos tv. fedezését kérte, mely kéréséhez Libertas □-unk mai, azaz október 7-i elsőfokú munkáján egyhangúlag hozzájárult”. Az MNL OL, P1083, 268, 33/d, 205. irat szerint a Libertas első, 1946. IV. 7-én történt inasavatása egyben a páholy első munkája is volt.

⁴⁴² MNL OL, P1083, 268, 33/d, 135. (1946. VIII. 10.). A gépelt levelet kézzel írta alá, s békásmegyeri címéről küldte el a Podmaniczky utcai páholyházba.

költői eszközök (hasonlatok, metaforák és szimbólumok) a kassáki művészet és retorika legfőbb karakterjegyét képezik, ám valójában egy jelölő folyamatot indítanak el, amely ellentétesnek tűnik a szerző deszemiotizációs törekvéseivel. Kassák Lajos volt ugyan (ifjú korában) „mesterember” (helyesebben lakatos legény), viszont építész, építőmester sohasem. Így építészeti képei is illuzórikus dimenziókat eredményez(het)nek csak a munkásságában. A szabadkőműves csoporthoz való csatlakozás (tehát az iniciatív úton történő kőművessé válás) látszólag jó megoldásnak tűnik, de valójában ez sem lehet célravezető az ellentmondás feloldásában, hiszen építészeti szempontból szemlélve a társaság nem más, mint fikció. Persze nem is vallja magát egyébnek: önmeghatározása alapján sem operatív – tehát valóságos – templomépítő közösség: szimbolikus („Symbolikus”) alakulat „csupán” (bár kétségtelenül voltak és lehetnek „szakmabeli” tagjai). Nem könnyű tehát általa formálni „valóságos életté” a költői eszmét.

Így továbbra is csak „absztrakt” módon nyerhet(ett) értelmet Kassák művészetében az építkezés motívuma, mint a társadalom érdekében folytatott cselekvés, a világ jobbá tételének toposza (amint az felvételi kérelmének sorait is áthatja). Ez viszont újabb kérdéseket vet fel. Lehetett-e annyira vonzó – azaz kellően aktív és társadalmilag hasznos – belülről szemlélve az örökké dinamikus, önfejlesztő alkotó számára a problémákkal, folyamatos támadásokkal küszködő, szerencsétlen sorsú, lassanként tehetetlenné váló testvériség, hogy ténylegesen megtalálja benne vágyott helyét? Törvényszerű volt-e a távozása? Szomorú paradoxonként fedezési okmányában is kénytelen volt „társadalmi elfoglaltságaira” hivatkozni. (Hogy tudatosult-e Kassák Lajosban ez az egyértelműnek látszó ellentét – s szolgálhatott-e érv gyanánt a kiválás melletti döntésben –, az minden valószínűséggel örök titok marad.)

Az 1947-ben megjelent *Új versek* kötet első darabja, *Az igaz költőkhöz* címzett, már bizonyosan szabadkőműves ihletésű, bár nem kizárólag az. Mindenesetre Kassák az előző év áprilisában megláthatta az *Építő lélek* vágyott világosságát, „újjászületett”⁴⁴³ (mivel ez a lényege minden iniciációs aktusnak): „A láng kitör majd a hamu alól / s mély álmából felébred a lélek”. A szabadkőművesség „Rend”-jébe belépni kívánó „kereső” rátalált társaira, akiket „testvéreinek” nevezhetett, s akikkel az 1945-ös *Meditációban* még bizonyára csak vágyhatott együtt munkálkodni⁴⁴⁴: „Ki bízta ránk a nagy munkát, a rend gyarapítását és a szabadság hirdetését / ne kérdezzük kicsinyes töprengéssel, de szorgalmasan végezzük a dolgunk / és úgy,

⁴⁴³ A szabadkőműves beavatási szertartásról lásd Kiszely, *A szabadkőművesség*, 39-46., illetve Jászberényi, „*A Sz: Sophia' templomában...*”, 133-144.

⁴⁴⁴ „A szabadkőművességet annak tagjai a »Rend« névvel illetik. A páholyelnevezés francia megfelelője (l'Obédience) pontosabban kifejezi a szervezetet és az ahhoz való tartozást, mint a magyar. A páholytagok magukat »testvéreknek« nevezik. Azok, akik új tagként jelentkeznek: a »keresők«, vagyis olyanok, akik a világegyetem, az egyén, a társadalom dolgaiban »világosságra« (értsd: a szabadkőművesség eszméire) vágnak”. L. Nagy Zsuzsa, *Szabadkőművesség...*, 16.

mintha csakugyan mesterei lennének az alkotásnak / mintha egy palota felépítéséhez kezdenénk a semmiből / s mutassuk meg a tömör, kemény falak máris emelkednek a magasságok felé / holnap tető alá kerülnek s az egész ott áll majd / a tér közepén rendületlenül”. (A *Szózat* evokált, nyomatékosító funkciójú módhatározójának, azon kívül, hogy töve a kőművességben oly fontos „rend” névszó, további szignifikáns szerepe is van a magyar szabadkőművesség történetében, ugyanis ez volt Benedek Marcell nagymester utolsó üzenete montreali és torontói testvérei számára, 1969-ben⁴⁴⁵.) A vers zárata visszavezeti a gótika korának ténylegesen építő, operatív szabadkőművességéből létrejött szimbolikus, spekulatív kőművességet a középkori előd gyakorlati életviteléhez, megváltozott, immáron (a szerző számára oly’ központi) társadalmi szintéren: „Aki derekasan harcol, csak az remélheti a győzelmet / mellé állnak a szegények és kitagadottak, néki adják szívük bizalmát / figyelik pillantását s felőle álmodnak álmaikban. / Ilyen a mi sorsunk, költők – örökké nyughatatlan népség / fegyvertelen bajnokai az építésnek”.

Az *Elszakíthatatlan lánc* prózaverse az élet különböző területeiről, a páholyok színterére érkező, egymás számára testvérré váló idegenek életérzését dokumentálja aposztrophéjában. A külvilág ismeretlenjeit a beavatás után összeköti az évszázadok óta szinte változatlan diskurzus, a rítusok és szimbólumok dimenziója, amely viszont kirekeszti a be nem avatottakat. Egy meghatározott jelekből álló tér-idő, amelyekhez a közös élmények gadameri játéka csatol spontán módon jelöltek: „S te is hiába jöttél messzi ismeretlen tájról, a neved: idegen, de érzem rokoni illatod. Üdvözljük hát egymást, induljunk váll-váll mellett a hajnal kapuja felé”. A hajnal, amelyet az *Invokáció* ódája magasztal, megadja a szabadkőművesek tekintetének, azaz autentikus módon megélt létének közös irányát, kapcsolódhat egyben a (Nap)kelet fontos szimbólumához⁴⁴⁶, de önként választott erkölcsi imperatívusz is járul hozzá: „Önmagunk parancsa, hogy járnunk kell az utat, az árvák és özvegyek útját, mely a beteljesedések országába vezet”.

Az elesettek tényleges felkarolása és védelme mellett az árváknak és özvegyeknek fontos szerepe van a szabadkőműves szimbólumrendszerben. A címben is szereplő „elszakíthatatlan” testvéri lánc alkotására való felkérés: „s add a kezed, te idegen testvér”, a beavatottak életen át tartó támogató összetartozására utal, akárcsak Kosztolányi, híres szabadkőműves *Láncversében*: „Amit mi alkotunk, az élet – árad, / és viharok azt szerte sose fűjják, / tegyük a sírra, testvérek, csodának, / forró testünk eleven koszorúját”⁴⁴⁷. Ám Kassák esetében szintén

⁴⁴⁵ Berényi Zsuzsanna Ágnes, *A nagymester*, „Kézirat gyanánt”, 136.

⁴⁴⁶ A keleti égtáj fontosságáról tanúskodik a kőműves páholy (templom) tájolása is, lásd, Kiszely, *A szabadkőművesség*, 31. Hajnal címen működött szabadkőműves folyóirat Magyarországon.

⁴⁴⁷ „Hiram tulajdonképpen Ozirisz, azaz a Nap, az akác pedig az ősi napimádók vallásában a nap feltámadása után újjáéledt természetet jelképezi. Ebben a mondanakörben Ízisz, vagyis a természet az Özvegy; a szabadkőművesek pedig az Özvegy fiai – miként Hiram is egy özvegyasszony fia volt! – akik apjuknak, a Napnak feltámadását, a Világosság eljövételét várják”. Lásd, Sumonyi, *Újrafelfedett titok*, 18. „A szegényekre gondolva a jelenlevők adakoznak az özvegyek perselyébe [...] Több helyen ilyenkor [munkazáráskor – SP] újfent testvéri láncot

csak ebben, az életrajzi adatok alapján alátámasztható dimenzióban értelmezhető szabadkőműves megnyilatkozásként a kijelentés, hiszen már a *Szombat este* kötet (1942) utolsó, *Számvetés* című költeményében is megjelenik, szinte azonos formában: „Fogd meg a kezemet, ismeretlen testvér / s igazíts el, hogy melyik útra térjek a sok közül”.

A Kassák-költemények „építészeti kódja” számtalan esetben tűnik félrevezetőnek a szerző rövidke szabadkőművességét illetően. A rendelkezésre álló adatok „szigorú” kontextusa alapján csupán egy apró, három-négy versből álló korpuszról állítható, hogy direkt módon illik bele a kőműves képrendszerbe. A közvetett kapcsolódások és érintkezések „spekulatív” hálózata már jóval nagyobb értelmezési mezőnek nyithat teret, amelynek horizontjában akár a konstruktivista időszak képarchitektúrái is elhelyezhetők, mert elméletükben az érzékelhető jelenségek alapvető absztrakt síkidomokká transzformálódnak át: „Így következik be, hogy a konstruktív festő a lényeg megfogalmazását igényelve szigorú belső szerkezetre törekszik, elementáris színekből, mértani, vagyis alapformákból iparkodik a képet megalkotni”⁴⁴⁸. Az univerzális „ősformák” törvényszerűségeinek redukáló geometrizmusa pedig, amely Kassák „konstruktív szemléletének” fundamentális, számtalan helyen manifesztált alapelve, az alkotó és szerkesztő (szabadkőműves) mesterember szimbolikus és operatív munkálkodásának, tehát autentikus létmegélésének legfőbb értékmérője⁴⁴⁹ – s így valóban „életté formált” ars poeticává lesz.

Ráadásul az marad még úgy is, hogy a művész és a szabadkőművesség tényleges életrajzi összekapcsolódása igazából sikertelennek bizonyult.

alkotnak”. Kiszely, *A szabadkőművesség*, 44.

⁴⁴⁸ Kassák, *Önarckép – háttérrel*, 55.

⁴⁴⁹ „Napjaink spekulatív szabadkőművesei olyan jelképeket használnak, melyeket a középkori kőmívesektől vettek át. [Euklidész 47. tétele – SP] rendkívül fontos volt az építkezésen dolgozó szakemberek számára, mert vele pontosan meg tudták határozni a derékszöveget”. MacNulty, *A szabadkőművesség*, 61.

XI. Az „avantgárd” dinamizmus nyomában

„Az élet álarca elrejt a művészet igazi arcát.
Szerintünk a művészet nem az, ami lehetne.”

(Kazimir Malevics)

„2 = három”

(Tristan Tzara)

„2 x 2 = 4”

(Kassák Lajos)

1. A dinamizmus manifesztációi

Az avantgárdnak tekintett alkotó egyik legfontosabb ismertetőjegye minden bizonnyal az, hogy manifesztumaiban és egyéb programadó szövegeiben, valamint poétikáiban előszeretettel hangsúlyozza művészetének dinamizmusát.

Ennek első s talán legerőteljesebb kifejezése *A futurista festészet technikai kiáltványában* található. Az öt modern művész elméleti kiindulópontjában a mozgás újszerű megragadása áll: „A mozdulat számunkra nem lesz többé az egyetemes dinamizmus egy *megmerevedett pillanata*, hanem eltökélten, a megörökített *dinamikus érzet*, mint olyan.”⁴⁵⁰ („Il gesto per noi, non sarà più un momento *fermato* dal dinamismo universale: sarà, decisamente, la *sensazione dinamica* eternata come tale.”⁴⁵¹) A világ ezek szerint változó, alakuló (akárcsak Hérakleitosz ősi bölcséletében): „Minden mozog, minden száguld, minden sebesen forog.”⁴⁵² („Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido.”) A festőnek ezt a dinamizmust kell visszaadnia, közvetítenie, mégpedig anélkül, hogy a folyamatból kiragadott pillanatképek sorát hozná létre (mint az úgynevezett avantgárd művészek által sokat támadott impresszionisták). Ehhez mindenképpen szemléletváltásra van szükség, s a jelenségek megújult módokon történő befogadására és percepciójára⁴⁵³: „Kihirdetjük: [...] hogy az egyetemes dinamizmust úgy kell

⁴⁵⁰ Umberto Boccioni – Carlo Dalmazzo Carrà – Luigi Russolo – Giacomo Balla – Gino Severini, *A futurista festészet technikai kiáltványa* = Micheli, *Az avantgardizmus*, 345. (Kiemelések – a szerzők.)

⁴⁵¹ Az eredeti szöveg kiemelései a szerzőktől származnak. A bekezdés olasz nyelvű idézeteinek forráshelye: Umberto Boccioni – Carlo Dalmazzo Carrà – Luigi Russolo – Giacomo Balla – Gino Severini, *Manifesto tecnico della pittura futurista* = <https://www.futurismo.org/futurismo/manifests/manifesto-pittura-futurista/> (2020. augusztus 10-i megtekintés szerint).

⁴⁵² Boccioni stb., *A futurista festészet... = Uo.*

⁴⁵³ Akár a Walter Benjamin-féle értelemben is: „A nagy történelmi korszakokon belül az emberi közösség létezmódjának egészével együtt észlelési módja is megváltozik. Azt a módot és formát, ahogyan az emberi észlelés szerveződik – azt a közeget, amelyben az észlelés végbemegy –, nemcsak a természet határozza meg, hanem a történelem is.” Benjamin, *A műalkotás... (3. fejezet)*. Benjamin – tanulmánya utószavában – egyébként foglalkozik a futuristákkal. Az ő szimultaneista képzőművészeti megoldásai a mozgás megjelenítésére (lásd Boccioni dinamizmusábrázolásait) filmes montázstechnikák előzményeiként is értelmezhetők. A futuristák

felfogni, mint dinamikus érzékelést.”⁴⁵⁴ („Noi proclamiamo: [...] che il dinamismo universale deve essere reso come sensazione dinamica.”)

De hogyan jelenik meg ez a „dinamizmus” a futurista szöveg(ek) retorikájában? Már a rendhagyó alapelv közlésmódja is szokatlan, mivel az „avantgárdra” annyira jellemző formában, többes szám első személyben történik, mint egy csoport (vagy kórus) akaratának nyers kinyilvánítása. A futurizmus – mint ahogyan a neve is sejteti – jövői természetű, szembeszegül mindennel, ami statikus, lezárt. Képviselői egyértelműen elfordultak a múlttól, s mindentől, ami rögzített – vagy valamiféle „megállapodáson” alapul: „Az egész művészet konvenció, és a tegnap igazságai ma, számunkra tiszta hazugságok.”⁴⁵⁵ Maga az értelmező dönt(het)i el tehát, hogy mit fogad el igaznak vagy hamisnak, s a nézőpontok is változ(hat)nak az idővel.

Ennek megfelelően a hagyományos (nyelvi) jeleket is másként – formabontó, mi több, erőszakos vehemenciával – kezdték el alkalmazni, figyelmen kívül hagyva a nyelvtani szabályokat, tehát éppen azokat a „kőbe (vagy grammatikákba) vésett törvényeket”, amelyek a szabatos kommunikáció sikerességét lehetővé teszik. Ahogyan Mario de Micheli fogalmaz *Az avantgardizmus* című könyvében: „A statikus szépség kifejezésére született hagyományos nyelvtannal, mondatszerkezettel, mértékkel szakítani kell tehát; s ugyanúgy véget kell vetni a hagyományos ábrázolási módoknak is a festészetben és általában a képzőművészetben.”⁴⁵⁶ Vagy amint az az 1912-es *Pofon ütjük a közízlést* című kiáltványban áll: „*Megparancsoljuk*, hogy tiszteljék a költők jogait...” S e tárgyias szerkezetet kibontva – egyrészt: „A szótárgyarapítást egész *terjedelmében* – önkényes és képzett szavakkal (szóújítás)”⁴⁵⁷. Másrészt „az előttünk létezett nyelv iránti végtelen gyűlöletet”. (Jó példái lehetnek eme érdekes mentalitásnak Marinetti költeményei.)

A futurista retorika központi elemei (a csoport kiemelése, a megszólaló én kiiktatása; a múlt tagadása, a jövő igenlése; a nyelvi jelekhez való speciális, újszerű viszony, illetve a grammatika háttérbe szorítása) tökéletesen megvilágítják az „avantgárd dinamizmus” természetét. Mindaz, ami mozdulatlan, az múltbeli (a történelem „igazságai”, a korábbi

rádásul azzal is tisztában voltak, hogy korszakuk (technikai) fejlődése történelmi jelentőségű.

⁴⁵⁴ Boccioni stb., *A futurista festészet... = Uo.*, 346.

⁴⁵⁵ *Uo.*, 345.

⁴⁵⁶ Micheli, *Az avantgardizmus*, 231.

⁴⁵⁷ David Burljuk – Alekszandr Krucsonih – Vlagyimir Majakovszkij – Viktor Hlebnyikov, *Pofon ütjük a közízlést*, ford. Radó György = *Az avantgárd*, szerk. Osztovíts Szabolcs – Turcsányi Márta, Európa, Budapest, 1998, 54. A kiáltvány felsorolásának harmadik pontja egyébként a klasszikus értelemben vett tekintély létjogosultságát vonja vissza oly’ módon, hogy jelentőségét kicsinyíti, és antik szimbólumát gúnyolja: „azt, hogy irtózáttal hársítuk el büszke homlokunkról a garasos dicsőség Önök által fürdővesszőkből font Koszorúját”, *Uo.* A negyedik pont pedig a többes szám első személyű megszólaló kizárólagosságát nyomatékosítja: „azt, hogy a *mi* szó szirtfokán álljunk a fütty és harag tengerének közepette”, *Uo.* A szándék érthető és expresszív, ám érdekes, mi több, ellentmondásos, hogy az utolsó pontban éppen egy ősi toposzrendszer segítségével (szirtfok, tenger) sikerült kifejezni mondandójukat. (Kiemelések – a szerzők.)

művészetek, esztétika és harmóniakultusz): a halállal egyenlő – mivel a futuristák a jelenből szerettek kiindulni, s az életet avatták manifesztumaik legfőbb kulcsszavává. „Ha egy időben a statikusság, a kiegyensúlyozottság, a részek összhangja volt az esztétikai szépségeszmény alapja, addig most, a modern élet elevenségében, a sebesség, a dinamizmus, a kontraszt, a disszonancia, diszharmónia foglalta el ugyanezt a helyet” – összegzi Mario de Micheli⁴⁵⁸.

Annak ellenére, hogy a dinamikus művészi lét imperatívusza talán a futurizmus kiáltványaiban jelenik meg a legmarkánsabban, a dinamizmus állandóan visszatérő retorikája mégsem kizárólagosan futurista sajátosság. Hosszasan lehetne idézni bármelyik izmus manifesztumaiból, programadó szövegeiből, hogy igazolást nyerjen: az „avantgárd gondolkodás” legfontosabb jellemzője a korábitól (unalmastól?) való elkülönöződés és a folytonos megújulás igényének nyomatékosítása. „A haladásba vetett hittől lelkesítve, az alkotók és művészetkedvelők új nemzedékében tömörülésre hívjuk fel az ifjúságot és, mivel fiatalok vagyunk, akik magukban hordozzák a jövőt, a szívósan ellenálló ósdi erőkkel szemben a cselekvés és az élet szabadságát akarjuk megszerezni magunknak. Mindazokat összegyűjtjük, akik őszintén és közvetlenül engednek utat teremtő ösztönüknek” – írja Ernst Ludwig Kirchner 1913-as *Krónikájában*⁴⁵⁹. A szöveg dinamizmust kifejező pozitív kulcsszavai (haladás, ifjúság, fiatalok, jövő, cselekvés, élet, szabadság) alkotnak itt ellentétet az „ósdi erőkkel” – amelyek „szívósan” ellenállnak (tehát rögzítettek, kimozdíthatatlannak tűnők, megszokott jelentéssel bírók). Tristan Tzara 1918-as *Dada kiáltványának* bevezető sorai kiváló példái a szövegek „eljelentéstelenítő” törekvéseinek:

„Annak a varázsos szónak, hogy
DADA – mely egy ismeretlen világ
kapuja elé állította az újságírókat –
a mi szemünkben nincs
semmiféle jelentősége.”⁴⁶⁰

A névadás („DADA”), amelynek nincsen „semmiféle jelentősége” – kísértetiesen emlékeztet Kassák Lajos kijelentésére *A ló meghal...* zárlatában: „ez már az öregség jele / de nem jelent semmit”. Az aktus, amely által a jel nem-jellé alakul át, mindkét esetben eltörli azt, ami rögzített – a tulajdonképpeni jelentést. Ezt az ellentmondásos, „meghatározhatatlan meghatározást” szemlélteti Tzara *A gyenge és keserű szerelemről szóló kiáltványának* szándékosan és dadaista

⁴⁵⁸ Micheli, *Az avantgardizmus*, 230.

⁴⁵⁹ Ernst Ludwig Kirchner, *A „Die Brücke” Művészeti Egyesület Krónikája*, ford. Szabó György = Micheli, *Az avantgardizmus*, 272.

⁴⁶⁰ Tristan Tzara, *Dada kiáltvány, 1918*, ford. Szabó György = Micheli, *Az avantgardizmus*, 278.

módon zavaros, XIV. pontjában: „Lefeküdni egy beretvára és a bolhákra szerelemben – utazni a barométerben – pisálni mint egy kézifegyver – hibázni, hülyének lenni – tust venni a szent percekből – mindig legyőzteni, mindig utolsónak lenni – az ellenkezőjét kiáltani annak, amit a másik mond – szerkesztőségi teremnek és fürdőszobának lenni az Isten fürdőszobájában, aki mindennap megfürdik bennünk a hiányjelek társaságában – *íme a Dadaisták élete.*”⁴⁶¹ A rövid idézet olykor meglepő asszociációkon alapuló paradox megnyilvánulásai mind az elkülönböződés, a statikusból való kimozdulás lehetséges irányait jelzik: mégpedig úgy, hogy mindeközben a dadaisták „általános alanyának” életét összegzik.

Szövegi szempontból legfontosabb talán e kijelentés-töredékek között a szóbeli ellenkezés kiemelt elvárása („az ellenkezőjét kiáltani...”), valamint a hiányjelek erőteljessé tett centrális szerepe. E sajátos, dinamizmuson alapuló létszemléletet még a gondolkodásukban oly távoli De Stijl teoretikusai is vallották. Modern irodalomról alkotott elveiket *II. kiáltványukban* tették nyilvánvalóvá: „Az új életfelfogás a mélységre és az intenzitásra épül, és ezért nem akarunk költészetet. Hogy a körülöttünk és bennünk zajló temérdek eseményt irodalmilag felépíthessük, a szó rekonstrukciója szükséges, hangzásilag és eszmeileg. Ha a régi költészet a viszonylagos és szubjektív érzések uralma miatt lerombolta a szó belső jelentését, akkor mi új jelentést és új kifejezőerőt akarunk adni a szónak, minden rendelkezésünkre álló eszközt – mondattant, prozódiaát, tipográfiát, aritmetikát, helyesírást – felhasználva.”⁴⁶²

A konstruktivizmus hozzáállása a művészethez természetesen eltér a futuristákétól vagy a dadaistákétól. Utóbbi kettő retorikájában főként az eljeltelenítés és eljelentéstelenítés szándéka dominál (a dadában talán radikálisabban), míg Mondrianéknál inkább az új jelentések létrehozása: természetesen az eltörölt jelek „romjain” – vagy pontosabban, azok üres helyén. Ahogyan Kassák is fogalmaz híres képversében: „Romboljatok hogy építhessetek és építsetek hogy győzhessetek.” A különböző izmusok tehát (amelyek képviselői elvileg mindent megtettek azért, hogy egymás eredményeit – dinamikus „intenzitással” – eltöröljék) művészeti elképzeléseik terén azonos alapokkal bírtak. Mi több, a futurizmust éppen ezen elvek elvetése miatt támadták meg a Naum Gabo és Antoine Pevsner által képviselt „realista-konstruktivisták”:

„A maga idejében dicsőíteni lehetett a futurizmust is azért, mert a Művészetben meghirdetett forradalommal friss levegőt hozott, mert kíméletlenül bírálta a múltat; s mint a »jó ízlés« barikádjának egyetlen lehetséges megrohanási módszere, sok dinamitot használt el; de

⁴⁶¹ Tristan Tzara, *A gyenge és keserű szerelemről szóló kiáltvány*, ford. Szabó György = Micheli, *Az avantgardizmus*, 292. (Kiemelések – Tzara.)

⁴⁶² Theo van Doesburg – Piet Mondrian – Antony Kok, *A „De Stijl” II. kiáltványa, 1920*, ford. Szabó György = Micheli, *Az avantgardizmus*, 385.

nem lehet egy egész művészi rendszert egyetlen forradalmi frázisra építeni.

Ha jól megnézzük, a futurizmus arca mögött egy üres csevegő lapult meg, egy ravasz és kétes embertípus, aki ilyen szavakkal párnázta ki magát, mint »patriotizmus«, »militarizmus«, »a nő megvetése« és hasonló provinciális szólam.”

Mellőzve a(z) egyébként érdekes) társadalmi és politikai vonatkozásokat, a konstruktivisták szerint éppen a dinamizmus volt Marinettiék érdeme (a forradalom és a friss levegő metaforái, valamint a múlt bírálata). Ez vált végül frázissá, a futurizmus pedig értéktelen „csevegővé”. A frázis mint üres gondolat, elcsépelet szólam vagy közhely, éppen túlzott rögzítettsége, sorozatos ismételtetései miatt veszíti el különlegességét – unalmassá lesz. Gabóék kritikája alapján idővel éppen az történt meg a futuristákkal, ami ellen korábban küzdöttek: elvetették, elhagyták újszerűségüket és avantgárd karakterüket. Mintha a futuristák dinamizmusa barokkos díszítőelemmé vált volna: „A »sebesség« pompázatos jelszava harci trombitája volt a futuristáknak. Elfogadjuk egy ilyen jelszó zengzetességét és nagyon is megértjük, hogy milyen könnyen tudja legyőzni a leghatásosabb provinciális jelszót is.”

Bármit is jelentsen a „zengzetes jelszó” és „provinciális jelszó” megkülönböztetése, a jelszó (amely külsődleges vonásai – „pompázatos”, „zengzetes” – által körvonalazódik) jel csupán, s nem maga a tett, az élő, jelenlévő performativitás. Másodlagos tényező. A futuristák tevékenysége felesleges „érzékeltetéssé” – ábrázolássá – alacsonyodott Gabóék szemében: „De kérdjétek csak meg egy futuristától, hogyan is képzei el a »sebességet«, és azonnal az örült autók egész arzenálját, csikorgó vagonokat és összetekeredett drótok raktárait jeleníti meg, és zajt, dübörgést, járművekkel teli, nyüzsgő utcák hangzavarát... Van értelme annak, hogy meggyőzzük a futuristákat: mindegyre a sebesség és ritmusának érzékeltetéséhez semmi szükség nincs?” Hiszen az általuk piedesztálra emelt és folyton visszatérő motívum, az autók metonímiája is szimbóluma csupán a sebességnek, egyszerű költői kép, ám nem a sebesség maga: „Tény, hogy a futuristák handabandázása a sebesség körül túlságosan is ismert, attól a pillanattól kezdve, melyben a futurizmus »teret és időt« követelt »a tegnap halottjainak«, az egész az absztrakciók sötétjébe merült.”

A festészet felől vizsgálva a jövő izmusának eljárásait, Gabo és Pevsner „leimpresszionistázzák” a futuristákat (mint ahogyan azt mások is tették): „Ami a szorosán vett festői problémákat illeti, a futurizmus csak ismételni tudta azokat az erőfeszítéseket, melyek már az impresszionistáknál haszontalanoknak bizonyultak, azzal kapcsolatban, hogy a vásznon egy tisztán optikai reflexiót rögzítsenek.” A hosszú mondat a maga idejében borzasztó sértés lehetett egy önmagát „dinamikusnak” gondoló alkotó számára. A szemrehányás ráadásul többrétegű. Az ismétlés (mint a szekunder produktumok létrehozásának legfőbb módja) eleve

visszavonja egy „avantgárd” izmus létjogosultságát, ám a futuristáké nem egyszerű ismétlés (Gabóék szerint), hanem egyenesen az impresszionisták utánzása. Márpedig az impresszionizmus az egyes irányzatok egyik legnagyobb ellensége volt, szerették önmagukat vele szemben meghatározni. Ráadásul nem egy, az impresszionisták által annak idején sikeresen alkalmazott eljárást ismételnék a jövő elszánt művészei – szűrnék oda erőteljesen Gabóék –, hanem egy (eleve) kudarcra ítélt – halott! – jelenséget. „Már mindnyájan tudjuk, hogy a mozgások egymásutániságának egyetlen pillanat alatt történő egyszerű grafikai rögzítése még nem tudja a mozgást újra kelteni. Egy halott test nemlétező érverése jut róla eszünkbe”⁴⁶³ – jelentik ki kegyetlen hidegséggel, hogy megadják a kegyelemdőfést.

A futuristák művészete tehát nem a dinamikus életet jelenti, hanem azt, amivel annak idején képviselői szembefordultak: a halált – és mozdulatlanságot. Kassák *Az izmusok története* futurizmusról szóló fejezetének összegzésében kevésbé szigorú, jöllehet, ő is impresszionistának tartotta Marinettiéket. Fontosnak látta viszont szerepüket a modern irányzatok alakulástörténetében: „A futurizmus széles gesztusaival, ingerült hanghordozásával jelentős befolyást gyakorolt az izmusokra általában, bárha a futuristák művei – nagyon kevés kivételtől eltekintve – nem sorolhatók a modern alkotások első kategóriájába. Azok az indulati kitörések, amelyek olyan lázítón és sokat ígérőn harsantak fel manifesztumaikban, műveikben alig jutottak kifejezésre.”⁴⁶⁴

Az olasz Mario de Micheli, akinek „izmustörténeti” könyve – a hatvanas évek (kultúr)politikai életének visszásságai miatt – jóval előbb jelenhetett meg Magyarországon, mint Kassáké⁴⁶⁵, Umberto Boccionit tartja a futurista művészet nemes kivételének: „Ezekkel a megállapításokkal kapcsolatban végezetül fel kell hívnunk a figyelmet arra, hogy Boccioniban, összes ellentmondásainak kavargása alatt, igaz sürgetés élt s erről festészetében jobban sikerült vallania, mint szobrászatában: igyekezett saját korában jelen levő, a modern életben tevékeny művész lenni. Boccioni és a korai futurizmus jelentősége éppen ebben áll: a korabeli valósággal szemben való érzékenység megújításában, olyan új tematika feltalálásában vagy felfedezésében, mely a képzőművészet kifejező nyelvének repertóriumát gazdagította.”⁴⁶⁶ A méltatás alapján egyértelműnek tűnik: Boccioni meg tudta őrizni művészetének dinamizmusát (tehát mindazt, amiről a fentiekben szó volt), ellentétben például Marinettivel, aki „a vidékről

⁴⁶³ A fenti idézetek forrása: Naum Gabo – Antoine Pevsner, *A realizmus kiáltványa*, 1920, ford. Szabó György = Micheli, *Az avantgardizmus*, 366.

⁴⁶⁴ Kassák – Pán, *Izmusok*, 62.

⁴⁶⁵ Így értekezik Csaplár Ferenc a kassáki mű kiadásának viszontagságairól: „Ez az 1964. évi publikálás a szakma számára fontos volt, ám mint első közlés rontotta a könyv megjelentetésének esélyeit. Ugyanilyen hatása lehetett annak is, hogy 1965-ben két külföldi szakkönyv is kijött magyar fordításban, Mario de Micheli *Az avantgardizmus* című munkája és Herbert Read képekkel gazdagon illusztrált *A modern festészet* című kötete.” Csaplár Ferenc, *Utószó az új kiadáshoz* = Kassák – Pán, *Izmusok*, 277.

⁴⁶⁶ Micheli, *Az avantgardizmus*, 242.

összekeresgélte fiatal gyerekek zajos csapatainak nyomában baktatott, minden évszaktváltozáskor szokásos szóbőséggel új nemzeti lelkületet fedezett fel és hirdetett meg, de rövid idő alatt senki vagy majdnem senki nem vette komolyan. Aztán Mussolini nyugdíjazta; akadémiakussá nevezte ki. A »rezsim« tehát kezdte úgy tekinteni a futurizmust, melynek pedig annyit köszönhetett, mint valami relikviát, melynek még meg lehet adni a szokványos elismerést, de semmi többet.”⁴⁶⁷ Lesújtó szavak ezek egy olasz szakértőtől: a mindig újat kereső Boccionival szemben Marinetti nem csupán akadémiakussá „törpült” (ami az „avantgárdok” egyik legnagyobb vesszőparipája volt), ám „fiatal gyerekek zajos csapatainak nyomában baktatott” – tehát elővédből csapathajtóvá fokozta le önmagát⁴⁶⁸.

Mindezek ellenére a futurizmus hatása – ahogyan Kassák is írja – letagadhatatlan, s éppen arra világít rá, hogy az úgynevezett történeti avantgárd izmusai nem „egy az egyben” váltották le s tiporták el egymást. A felbukkanásuk és letűnésük folyamatában bekövetkező váltások során a később jövő irányzatok meghaladták a korábbiak munkásságát, miközben értékeiket sajátjukévé tették⁴⁶⁹. „A futurizmus eredményeit és hatásának jelentőségét nem annyira a megalkotott művek nagyszerűségével, mint inkább a művészek kiáltványokba foglalt tagadásaival és követeléseivel mérhetjük le. Akaratmegnyilvánulásuk mindamelllett hatással volt minden izmus legjobb képviselőire. A létezés számtalan lehetőségét, az élet dinamikáját és agresszivitását hangsúlyozták, s aki szenvedélyesen élt, és alkotón kívánt cselekedni, nem vonhatta ki magát egyetlen hatásuk alól”⁴⁷⁰ – szögezi le Kassák.

A kíméletlenül romboló avantgárd képzelete ebben az értelemben tarthatatlan. A modern irányzatok tanári szemléltetésének hatásos eszköze lehet a destruktív tendenciák bemutatása, elemeztetése (és azonnali elutasítása, elutasíttatása), ám még a legradikálisabb izmusokról sem jelenthető ki egészen, hogy „de genere” pusztítók – a hagyományok örült, netán felelőtlen gyilkosai – lettek volna. Az expresszionista Ernst Ludwig Kirchner egyesületi *Krónikájában*

⁴⁶⁷ *Uo.*, 228.

⁴⁶⁸ Pedig Sabrina Carollo szerint a huszadik század eleji fiatal művészek „maroknyi” csoportja más okok miatt „gyült össze” korábban, az „irodalmár” Marinetti vezetésével: ünnepelni kívánták azokat a „tudományos és társadalmi újításokat”, amelyek egy „merész és aktuális” festészetet keresztül kelnek életre. Annak pedig, aki hangsúlyozottan „forradalminak” tartja magát, és ellene feszül minden akadémiizmusnak – véli Carollo –, a múlttal kell számot vetnie, illetve azzal (a művésszel), aki korábban „rajzolt – vagy festett”. Részletesen: „Un manipolo di giovani artisti, capitanati dal letterato Filippo Tommaso Marinetti, si riunisce nei primi anni del moderno ventesimo secolo, con il desiderio di celebrare le innovazioni scientifiche e sociali che stanno vivendo attraverso una pittura audace e attuale. Ma anche ciò che vuole essere esplicitamente antiaccademico e rivoluzionario deve fare i conti con il passato, con chi ha tracciato – o dipinto – fino a quel momento il cammino.” Carollo, *I futuristi*, Giunti, Firenze-Milano, 2008, 9.

⁴⁶⁹ A kubistákról például így értekeztek *A realizmus kiáltványának* konstruktivista szerzői: „Érdeklődéssel lehet figyelni a kubisták kísérleteit, de mozgalmukhoz azért nem lehet csatlakozni, mert meg vagyunk győződve arról, hogy kísérleteik éppen csak megkarcolják a Művészet felületét és nem hatolnak le gyökeréig, és azért sem, mert világosan látszik, hogy végső eredményük nem máshoz, mint a már túlhaladott ábrázoláshoz, a már túlhaladott tömeghez, s még egyszer ugyanahhoz a már túlhaladott dekoratív felszínességhez vezet el.” Micheli, *Az avantgardizmus*, 364.

⁴⁷⁰ Kassák – Pán, *Izmusok*, 62.

például egyenesen a Nürnbergben készült metszetekkel, a néger szobrokkal, a csendes-óceáni fafaragásokkal, valamint az etruszk művészettel állítja párhuzamba önmaga és csoportja tevékenységét.⁴⁷¹ A futuristák a huszadik századi modern élet vívmányait istenítették⁴⁷²; a dada nyelv- és jeltörései új művészi dimenziókat hoztak létre⁴⁷³. „Egy műveltség válságának kétségbeesett feszültségében ezeket az igazságokat követve az avantgardizmus művészei új utakat fedeztek fel, új tartományokat derítettek fel, új módokat és eszközöket találtak mind a technika, mind pedig a kifejezés területén. A képzőművészet előtt tehát olyan új lehetőségek nyíltak meg, melyek korábban nem léteztek. Néhány nagy egyéniség, a képzőművészet néhány nagy poétája már bebizonyította – ahogy e lapokon is láttuk –, hogy van lehetőség a részleges igazságok egybefogásának megkezdésére. És ez lesz a jövő művészeinek a feladata, azoké, akik a ma válságából, a ma válságán túli mezőkre fognak eljutni”⁴⁷⁴ – szól Micheli méltatása. Az „avantgárd” alkotók törekvése az volt, hogy változzanak és változtassanak („...az ismétlés azonban a Dada halála”⁴⁷⁵ – állítja Micheli), s ne csupán „előzményeiket” haladják meg, de önmaguk korábbi tevékenységét is.

Ezért tűnik immáron száz esztendeje követhetetlennek, megragadhatatlannak és meghatározhatatlannak – tehát idegennek – az „avantgárd jelenség”. „Egy hivatásos filozófus számára azonban zavarba ejtő és bosszantó a helyzet, mert a filozófust, az általánosan elterjedt vélekedéssel szemben, az a beteges vágy sarkallja, hogy tisztában legyen azzal, amiről beszél” – jelenti ki Arthur O. Lovejoy⁴⁷⁶. A „szellemtörténész” véleményét ugyan a 19. század nagy korstílusával kapcsolatban fogalmazta meg, ám „a romantikák megkülönböztetésének” kérdése magával vonja „az avantgárd izmusok megkülönböztetésének” problémáját is. A 20. századi alkotók szerették önnön „dinamizmusukat” szembeállítani a statikusnak ítélt „romantikával”, ahhoz képest nyerve el szándékoltan képlékeny identitásukat. Kellett nekik egy (vagy több) „biztos” alap (romantika, szentimentalizmus, impresszionizmus stb.), amelyből saját

⁴⁷¹ Kirchner, A „Die Brücke” Művészeti Egyesület Krónikája = Micheli, *Az avantgardizmus*, 272-273.

⁴⁷² *A félre-értelmezett futurizmus* című tanulmánygyűjtemény „Szerkesztőbizottság” által jegyzett bevezetése pedig a következő érdekes finomítást teszi az irányzatról alkotott tévhitek kapcsán: „A futurizmussal szemben hosszan fennmaradó szilaj ellenkezésnek, »feroce ostracismo«-nak voltak bizonyos megfontolást érdemlő hivatkozásai, és voltak olyanok, amelyek bár a komolyabb mérlegelést nem érdemlik meg, mégis elhúzódó hatást tudtak gyakorolni a kulturálisan nem túl igényes közbeszédre. Ilyen érv például az a széles körben szállóigévé lett bírálat, miszerint »a futurizmus a múlt művészetének lerombolását tűzte ki célul«. Miközben nyilvánvaló, hogy a futurista program – éles és fékezhetetlen retorikájának oldalasapásai ellenére is – nem a múlt művészetét, hanem a múlt művészetének kommercializálását, a művészeti hagyomány konvencióvá merevítését támadja.” *A félre-értelmezett futurizmus*, szerk. Varga László, Helikon, 2010/3, 305.

⁴⁷³ Beke László szavaival élve: „Ha sikerül túltennünk magunkat azon a leegyszerűsítő véleményen, hogy a dadaizmus a nihilizmus és a totális tagadás erőszakos megtestesítője, felfedezhetjük, hány fajta újítás fűződik dadaisták nevéhez. A történeti fejlemények tanulmányozása is rávezethet annak felismerésére, hogy számos későbbi irányzat és izmus alapult ezekre a vívmányokra.” Beke, *A dadaizmus újításai = Dadaizmus antológia*, szerk. Uő., Balassi, Budapest, 1998, 322.

⁴⁷⁴ Micheli, *Az avantgardizmus*, 268.

⁴⁷⁵ *Uo.*, 145.

⁴⁷⁶ Lovejoy, *A romantikák megkülönböztetéséről*, 86.

bizonytalanságukat eredeztették. Mivel a múlt rögzített – gondolták és hangoztatták –, a rögzítetlen jövő (az új) felé fordultak.

Lovejoy alapján viszont egyértelműen kijelenthető, hogy már az sem biztos, ami rögzítettnek tűnik: „Amíg a romantika természetével és *locus*ával kapcsolatos bizonytalanság tart, aligha foglalhatunk állást abban a vitában, amely olyan elevenül zajlik a romantika értékéről, a művészetre és az életre gyakorolt általános hatásáról.”⁴⁷⁷ Hogyha viszont a mindenkori „avantgárd” irányzatok létének lényege nem a (már biztosan létező) múlt megsemmisítésében áll(t), hanem az újszerűség igényének radikális és folyamatos, folyton-folyvást megismételt, állandóan nyomatékosított kijelentésében, Lovejoy kételyei nem bírnak túl nagy jelentőséggel. Az „avantgárd teoretikusok” (bizonyára helyesen) dinamikusan változónak állították be a világot.⁴⁷⁸ Egyetlen tényt hagytak figyelmen kívül – hogy valóban az: nem csupán saját működésük, de az általuk statikusnak tartott (múltbéli) jelenségek is.⁴⁷⁹

Ennek megfelelően Lovejoy romantikákról alkotott felvetése nem megcáfolja az avantgárdként jegyzett irányzatok dinamikus létfelfogását, hanem éppen igazolja azt. Persze amíg a romantikák természetüknél fogva voltak szerteágazóak, addig az izmusok alkotói direkt módon is zászlajukra tűzték az elkülönöződés „futurista” imperatívuszát. Ezzel az aktussal hosszú időkre zavarba ejtették azokat a „hivatásos filozófusokat”, akik bizony szeretnének „tisztában lenni azzal, amiről beszélnek” – miközben a programíró szerzők néhanapján azért mégiscsak vissza-visszakacsingattak a régmúlt idők tradícióira (lásd Kirchner sorait vagy akár Kassák életrajzi regényét, esszéit, Petőfi-kultuszát stb.).

2. A konstruktivisták dinamizmusképe

De hogyan jelenik meg a „dinamizmus” a konstruktivizmus (és más „absztrakt” irányzatok) kiáltványaiban⁴⁸⁰? Az orosz avantgárd „realisták”, Gabo és Pevsner szerint a nagybetűs „Művészet nem a társalgás merő kútja, hanem a valóságos lelkesedés forrása”⁴⁸¹. Parancsuk egyértelmű: „Ki kell jutni abból a zsákutcából, amelyben a Művészet húsz éve vesztegel.”⁴⁸²

⁴⁷⁷ *Uo.* (Kiemelés – a szerző.)

⁴⁷⁸ Kitérő példa erre a „dadaista” gondolkodás. Micheli értékelésében: „Amit »dadaista művészetnek« neveznek, az nem valami pontosan körülhatárolt jelenség, nincsenek világosan kifejtett alapjai; tulajdonképpen csak már más mozgalmakban fellelhető alkotóelemek keveréke. Mégis, a Dada művészetének legsajátosabb alkotásaiban van valami különbség hozzájuk képest, valami, ami az egészen más jellegű poétikából következik.” Micheli, *Az avantgardizmus*, 142.

⁴⁷⁹ S éppen ez a leegyszerűsítés lehet az oka annak, hogy a romantika korszakáról sem tudói precizitással nyilatkoztak (lásd Kassák értékeléseit), inkább csak elszántan sulykolták bizonyos – önkényesen kiragadott és (félre)értelmezett – részleteinek hiábavalóságát.

⁴⁸⁰ A konstruktivizmus és az absztrakt művészetek „rokon irányzatait” *Az izmusok történetében* Kassák és Pán egy fejezet alatt tárgyalja: *A konstruktivizmus és az absztrakció*. Így a címszavak nyugodtan alkalmazhatók gyűjtőfogalmakként. Kassák – Pán, *Izmusok*, 76-97.

⁴⁸¹ Gabo – Pevsner, *A realizmus kiáltványa, 1920* = Micheli, *Az avantgardizmus*, 364.

⁴⁸² *Uo.*

Ebben is a megújulás igénye ölt verbális testet, a múlttal (és ebben az esetben a tétlenséggel) való szembe fordulás. Az orosz „realisták” (Gabóék) számára a művészet szerepe társadalmi, politikai volt: „Az emberi tudás előrehaladása e század kezdetétől, erős behatolás a világ titokzatos törvényeibe; az új kultúra és az új civilizáció virágzása a népi tömegek kivételesen nagy (és a történelemben első ízben jelentkező) felkelése a természeti gazdagságok birtoklásáért, felkelés, mely az egész népet szoros egységbe forrasztja; és végül – s ez ugyanolyan fontos – a háború és a forradalom (egy jövőkor tisztító áramlatai) – mindezek elvezettek bennünket azon új formáinak fontolóra vételéhez, mely már lüktet és cselekszik.”⁴⁸³ Nem meglepő talán, hogy az „új” és az „élet” szavak kulcsfontosságúak. A „realisták” programja (akárcsak majd’ minden – avantgárdnak nevezett – izmusé) cselekvésközpontú, és bár foglalkozik a jövővel, mégis a jelenre irányul (erről tanúskodik a következő, szabadverses részlet):

„Aki ma a holnappal törődik, az nem csinál semmit.

És aki holnap semmit sem tud felmutatni nekünk abból, amit ma végez, annak semmi haszna nincs a jövő szempontjából.

A jelen a cselekvésé.

Holnap is gondunk lesz erre.

Úgy hagyjuk magunk mögött a múltat, mint egy rothadt dögöt.

A jövőt a prófétáknak hagyjuk.

Magunknak megragadjuk a jelent.”⁴⁸⁴

A manifesztum több helyen ismétli, nyomatékosítja az élet kiemelt szerepét: „De az élet nem vár...”⁴⁸⁵ Vagy ami még érdekesebb: „Minden kitalálás, csak az élet, és törvényei hitelesek és az életben is az, ami aktív; csak az lehet csodálatos és teremtőképes és erős és igazságos, mert az élet nem ismeri a szépséget mint esztétikai mértéket. A legnagyobb szépség a valódi létezés.”⁴⁸⁶ A deszemiótizáció elvének általánosító kifejtése ez, amelyet persze már a dadaista Tzara is papírra vetett – konkrétan, a festészetre vonatkoztatva: „Az új festő olyan világot

⁴⁸³ *Uo.*

⁴⁸⁴ *Uo.*, 368. Érdekes kontraszt, hogy Majakovszkij *Miért harcol a Balfront?* című 1923-as kiáltványának utolsó mondata már nem a jellel, hanem a jövővel zárul: „Hisszük, hogy agitációnk helyességével, elvégzendő munkánk erejével bebizonyítjuk: mi biztos úton haladunk a jövő felé.” Vlagyimir Majakovszkij, *Miért harcol a Balfront?* ford. Szabó György = Micheli, *Az avantgardizmus*, 378.

⁴⁸⁵ Gabo – Pevsner, *A realizmus kiáltványa, 1920* = Micheli, *Az avantgardizmus*, 366.

⁴⁸⁶ *Uo.* Így jelenik meg ugyanez az életközpontúság a „De Stijl” II. *Előszavában*: „Ez a szembehelyezkedés, mely az ember teljességében való belső érése alapján, a szó igazi értelmében vett *életen*, az értelmi tudaton, az egész művészi fejlődésben visszatükröződik, és különösen az utolsó ötven évben figyelhető meg.” Theo van Doesburg – Piet Mondrian – Antony Kok, *Előszó II.*, ford. Szabó György = Micheli, *Az avantgardizmus*, 381. (Kiemelés – a szerzők.)

teremt, melynek elemei egyszerre eszközök is, igénytelen és határozott művet, tárgy nélkül. Az új művész tiltakozik: nem fest többé (jelképes és illúziót keltő reprodukálás!), hanem közvetlenül teremt a kőben, fában, vasban, ónban, mozgó szervezetek tömegeiben; ezeket mindenféle értelemben, minden irányban forgathatja a közvetlen érzékelések tiszta szellője.”⁴⁸⁷

A „fehér alapon fehér négyzetet” megalkotó Malevics szuprematizmusának deszemiotizációja szinte már modern (neo)platonista gondolat⁴⁸⁸. Az ukrán származású festő kettős (művészi) világot mutat be írásában: az „objektív”-nek nevezett (ábrázoló, másoló) látszadimenziót állítja szembe a „nem-objektív” szuprematista „érzékenység”-gel. „Most, amikor a művészet, a szuprematizmus útján önmagához tiszta, nem-alkalmazott formájához érkezett és a nem-objektív érzékenység tévedhetetlenségét felismerte, most új és igazi rend, új világszemlélet felállítását kísérli meg. Felismerte a világ nem-objektivitását, tehát nem erősködik többé, hogy a kosztümök történetének illusztráló szerepét betöltse”⁴⁸⁹ – jelenti ki prózai formájú, szabadversekre emlékeztető részletében. Úgy véli, a művészetnek egyetlen útja lehet – ki kell iktatnia az ábrázoló jellegű objektív „kosztüm”-oldalt: „Minden olyan erőlködés, mely az objektív világ céljának megfelelést kutatja, utópisztikus.”⁴⁹⁰ Mégpedig azért, mert az így létrehozott mű soha nem lehet örökérvényű: „Az érzékenységet a tudatos ábrázolás körébe bezáró irányzat vagy az az igyekezet, hogy ezt a szenzibilitást ilyenféle ábrázolással helyettesítsék, s egy konkrét hasznos tárgyba vigyék bele, ahhoz a következményhez vezetett, hogy mindezen »célnek megfelelő dolgok« megvalósítása valójában igen kevés hasznos eredménnyel járt és igen hamar, egyik napról a másikra nevetségessé vált.”⁴⁹¹ Másolás helyett tehát – Malevics szerint is – a semmiből való létrehozás eszközét kell alkalmazni: „Soha nem lehet eléggé ismételni, hogy igazi és valóságos értékek kizárólag a tiszta művészi teremtésből keletkezhetnek, akár tudatos vagy öntudatlan ez a teremtés.”⁴⁹²

⁴⁸⁷ Tzara, *Dada kiáltvány, 1918* = Micheli, *Az avantgardizmus*, 280.

⁴⁸⁸ „A formai kérdések ily módon egészen elborítják Malevicset – jegyzi meg Micheli –, egyre inkább stiláris, légtüres tér felé viszik, s végül eljuttatják a fehér vászon csendjéig: az ábrázolt dolgok burkából kivont művészi lényeg egyszerűen elpárolgott.” Micheli, *Az avantgardizmus*, 250.

⁴⁸⁹ Kazimir Malevics, *Szuprematizmus*, ford. Szabó György = Micheli, *Az avantgardizmus*, 356. Vagy pár oldallal korábban: „A szuprematisták, saját kezdeményezésből, elhagyták az objektív ábrázolást, hogy az igazi »nem álcázott« művészet csúcsára érjenek fel és onnan csodálják az életet, a tiszta művészi szenzibilitás lencséjén keresztül.” *Uo.* 354.

⁴⁹⁰ *Uo.* 356. Illetve a befogadó felől értékelve: „Ha egy művet az objektív megjelenítés virtuozitásának, tehát az illúziókeltés elevenségének alapján ítélünk meg és azt hisszük, hogy az ihlető érzékenységet az objektív megjelenítésben leljük fel, akkor soha nem érhetjük el azt a gyönyörűséget, amelyet egy műalkotás igazi tartalmával való egybeolvadás jelent.” *Uo.* 351.

⁴⁹¹ *Uo.* 356.

⁴⁹² *Uo.* Mindenképpen említésre méltó ebből a szempontból Andréi Nakov gondolatmenete a „ kozmikus végtelenséget átélő” – túlságosan is behatárolt ábrázoló művészet ellen támadó – szuprematista festményről: „Embracing a cosmic immensity, Suprematist painting destroyed the limits of the representational field, if not the very essence of representativeness.” Nakov, *Kazimir Malevich = Uő., The Advent of Abstraction – Russia, 1914-1923*, ford. Michael Taylor, National Gallery of Canada, Ottawa, 2017, 106-121. (A meghatározás a 115. oldalon található.) A bolgár származású művészettörténész *Malevich's Painterly Oeuvre (Malevics festői életműve)* alcímmel kísérli meg rekonstruálni a malevicsi szuprematizmus formálódásának mára már szinte kibogozhatatlan

Minden bizonnyal ez lehet az úgynevezett „avantgárd” alkotók jól ismert – és a végtelenségig hangoztatott – „egyetemes” receptje: szekunder utáztatok helyett primer – önazonos – munkákat kell teremteni. „Ki fog tűnni, hogy a modern művészet nem eleve elfogadott elvekből születik, hanem – éppen ellentétesen – a képzőművészeti alkotás nyomán keletkeznek az elvek” – jelentik ki a „De Stijl” első *Előszavának* szerzői⁴⁹³. A szuprematisták ideális műve már nem a múltnak szól, de nem is a jelennek vagy a jövőnek. A „nem-objektív”, tiszta műalkotás lényege, hogy örökkévaló – léte nem kontextusfüggő⁴⁹⁴: „Egy antik szentély szépsége nem abból következik, hogy egy bizonyos meghatározott életrendszer vagy az annak megfelelő vallás menedékéül szolgált, hanem abból, hogy alakját a plasztikai összefüggések tiszta felfogásából nyerte. Az effajta művészi felismerés (mely a szentély szerkezetében formát öltött) az, ami értékes és élő marad nekünk minden időben, bár az az életrendszer, melyben a szentélyt építették, már régen halott.”⁴⁹⁵

A szuprematista Malevics tehát – ellentétben a konstruktivizmus és a vele rokonságban álló más ágak („realizmus”, produktivizmus, Balfront) képviselőivel⁴⁹⁶ – teljesen kikapcsolta a társadalmi vonatkozásokat és a politikát, mivel azok talmi sikerei semmiképpen sem voltak összeegyeztethetőek „platonisztikus” művészi elveivel: „A társadalom kezdetben és később is meg volt győződve arról, hogy a művész haszon és szükségesség nélküli dolgokat csinál; és nem gondolt arra, hogy ezek a hasznosság nélküli dolgok dacolnak az ezredévekkel és mindig »aktuálisak« maradnak, míg a hasznos és praktikus dolgok élete csak néhány napra terjed.”⁴⁹⁷

3. Konstruktivista metaforák

A konstruktivizmus egyik legsajátosabb attribútuma talán a Kassákra is olyannyira jellemző építészeti, matematikai, geometriai metaforika alkalmazása. Micheli ezt is a „dinamizmussal” állítja párhuzamba: „És innen számítható az új felismerések kezdete is. Amikor dinamizmusról volt szó, rögtön kiderült, hogy a mérnökök száraz rajzaiban a dinamizmus megtalálta legjobb

történetét. *Uo.*, 110-120.

⁴⁹³ Theo van Doesburg – Robt. van't Hoff – Vilmos Huszár – Antony Kok – Piet Mondrian – G. Vantongerloo – Jan Wils, *Előszó I.*, ford. Szabó György = Micheli, *Az avantgardizmus*, 380.

⁴⁹⁴ S talán éppen ezért a malevicsi „végső fehérség” egyáltalán nem „monokróm kompozíciók sorozata” – Nakov szerint –, a festmények sokkal inkább nevezhetők „szuperkrómok”-nak. Részletesen: „What we see here, then, is not a series of »monochrome« compositions, as they have been called for the last half century, but works that might more exactly be described as »super-chromes«.” Nakov, *Kazimir Malevich*, 120.

⁴⁹⁵ Malevics, *Szuprematizmus* = Micheli, *Az avantgardizmus*, 353.

⁴⁹⁶ Ez persze arra utal, hogy nem csupán az avantgárd izmusok elkülönítése problematikus, de már az egyes izmusokon belül kialakuló irányzatok, törekvések is eltérőek lehetnek adott esetekben.

⁴⁹⁷ *Uo.*, 355. Micheli frappáns bekezdésében: „Malevics szerint ezzel a problémával találja magát szemközt a modern művész: vajon továbbra is fessen vagy kőbe véssen jeleneteket vagy történeteket az Egyház vagy az Állam szolgálatában, vagy pedig nem lenne-e jobb, ha a szabadság útját választaná, vagyis a gyakorlati céloktól végleg megszabadított művészet útját, s csak a tiszta plasztikus érzékenység követelése szerint alkotna képet, szobrot?” Micheli, *Az avantgardizmus*, 249. (Kiemelés – Micheli.)

és legközvetlenebb kifejeződését. A kör és a vonal kettévágták a metafizikus lelket és spekulációt. Ekkor léptek a színre a konstruktivisták.”⁴⁹⁸

Az irányzat képviselőiről érzékletes leírást adnak Gabóék: „Egyik kezünkben mérőszinórral, tévedhetetlen uralkodói szemmel, olyan precíz lélekkel, mint egy iránytű, építjük fel művünket, mint ahogy a világegyetem építi a sajátját, mint ahogy a mérnök építi a hidakat, mint ahogy a matematikus számítja az égitestek pályáját”⁴⁹⁹. Vagy ahogyan Micheli jellemzi Malevics kubista eredetű (tehát nem a semmiből termett, hanem egy folyamat eredményeként lepárolt) festészetét: „Absztraktizmusa végletes leegyszerűsítés révén származik a kubizusból, olyan összevonás eredményeként, melyben annak elemi mértani alakjaihoz, a derékszöghöz, a háromszöghöz, a vonalhoz és a körhöz jutott vissza.”⁵⁰⁰ A produktivista Rodcsenko és Sztyepanova lényegre törő összefoglalása viszont már rendkívüli távolságba kerül a szuprematista elvtől (hogya annak egyik legfőbb tényezője a társadalom kiiktatása): „A produktivista csoport feladata a materialista építőmunka kommunista kifejezése.”⁵⁰¹ De idézhető példaként 4. számú „jelszavuk” is (rövidke manifesztumuk végén): „Le a művészi hagyományok megtartásával, éljen a konstruktivista technikus.”⁵⁰²

És éppen ő, a „konstruktivista technikus” az, akinek kapcsán Micheli kritikát közöl a művészet mérnöki alkotóiról (szétválasztva egymástól a fent még egészen összetartozó jelzőt és jelzett szót), mivel a ténykedésük – szerinte – ugyanolyan illuzórikus volt, mint bármely más korábbi művész tevékenysége: „Sajnos azonban a gyakorlatban elkövettek a konstruktivisták egy hibát: nem érhetik el céljaikat, mert majdnem mindannyian a konvencionális művészet cselekvési világában maradtak. Elfelejtik, hogy egyetlen konstruktivista típus van: a mérnök, az építész, a kovács, az ács, egyszóval a technikus. És azt hiszik, hogy ők vezetnek ezeket, holott a valóságban őket utánozzák.”⁵⁰³ Ebben a nyers megfogalmazásban a konstruktivisták léte egyértelműen és valóban sajnálatos módon kudarcra ítélt, s ez a probléma akár a produktív (Bauhaus) és elvont irányzatok (Malevics, Kassák) létező ellentétére is rávilágíthat. Micheli ítélete azért tűnik érdekesnek, mert ugyanúgy megfosztja (szándékosan vagy véletlen szóhasználattal) a konstruktivizmust „avantgárd” karakterétől, mint ahogyan a futurizmust is „kihajította” a dinamizmus verseny-automobiljából szarkasztikus megjegyzésével.

Mert ha a konstruktivizmus művészeit technikusok vezet(het)ték – mi több, az alkotók ezeket a mestereket utánozták –, úgy ők sem maradhattak „elővéd” csoport többé. Követők,

⁴⁹⁸ Micheli, *Az avantgardizmus*, 105.

⁴⁹⁹ Gabo – Pevsner, *A realizmus kiáltványa, 1920* = Micheli, *Az avantgardizmus*, 367.

⁵⁰⁰ Micheli, *Az avantgardizmus*, 250.

⁵⁰¹ Alexandr Rodcsenko – Barbara Sztyepanova, *A produktivista csoport programja*, ford. Szabó György = Micheli, *Az avantgardizmus*, 370.

⁵⁰² *Uo.*, 371.

⁵⁰³ Micheli, *Az avantgardizmus*, 105.

csapathajtók – ismétlők és illúziókeltők – fölösleges hadává lettek csupán.

4. A „kassákizmus” retorikájának „alakulástörténete”

A konstruktivizmus legfőbb jellemzőinek vázlatos szemléltetése alapján egyértelműnek tűnik az irányzat pozitív hatása Kassák Lajos munkásságára. A citált szövegek jó része akár tőle is származhatna (s az is kétségtelen, hogy az idézetek forrásaként szolgáló manifesztumok egyik legnagyobb magyar ismerője volt a maga idejében). Az újszerűség igenlése, a cselekvésközpontú szemlélet, a deszemiotizáció megvalósításának lehetőségei és az építészeti-matematikai motívumok alkalmazása az ő elméleti tevékenységének is megkerülhetetlen vonatkoztatási pontjai lettek (legalábbis az általa számtalanszor lejegyzettek alapján).

Természetesen Kassák útja sem mondható egyenes vonalúnak vagy statikusnak – rengeteg (direkt) változáson esett át az évtizedek alatt. Ezek több esetben olyannyira gyökeres módosítások voltak, hogy bátran tekinthetők akár „paradigmaváltásoknak” is⁵⁰⁴. Ennek a dinamikus kassáki alakulásfolyamatnak vált idővel „alapegységévé” a konstruktivistának (is) nevezhető terminológia konzekvens használata – ami természetesen nem jelentett szolgálai követést vagy utánzást. Céljai egyrészt tökéletesen egybecsengtek az európai „avantgárd” törekvéseivel (megtörni a régi hatalmát és korszerűt alkotni), másrészt elszántan kereste saját megoldásait, amelyek egyedi módon teszik „kassákivá” („kassákizmussá”⁵⁰⁵) működését. Az egyes művészi utak feltárása (és az egyéni sajátosságok – esetleges „állandók” – felvázolása) tehát akkor is elkerülhetetlen feladatnak látszik, hogyha éppen ellentétes az „avantgárdok” éndisszimiláló-csoportképző eljárásaival.⁵⁰⁶ (Szólásszerű chiasmussal élve: nem az aktivista

⁵⁰⁴ Kizárólag metaforikus értelemben persze. Thomas S. Kuhn paradigmdefiníciója ugyanis a „tudományos közösségekre” vonatkozik: „Paradigma az, amit a tudományos közösség minden tagja elfogad, és megfordítva, az adott tudományos közösséget azok alkotják, akik elfogadnak egy bizonyos paradigmát.” Kuhn, *A tudományos forradalmak szerkezete*, ford. Bíró Dániel, Osiris, Budapest, 2002, 180. Kassák egyedül viszont aligha nevezhető „közösségnek”. Az „avantgárd” alkotók szerették önmagukat csoportként láttatni, ám a művész forradalminak mondható – nem „tudományos” karakterű – váltásai kizárólag az egyén jellemzői. Konfliktusait éppen az általa irányított közösségek tagjainak ellenállása okozta. Ráadásul igen problematikusnak tűnik az avantgárd dinamizmus és a paradigma fogalmának közös nevezőre hozása.

⁵⁰⁵ Szeredi Merse Pál megfogalmazásában: „Kassák azonban egyetlen izmust sem tűzött lobogójára a nemzetközi áramlatokból, hanem elsősorban a futurizmus, expresszionizmus, dadaizmus és konstruktivizmus jelenségeiből inspirálódva alakította ki saját művészetét, amelyet nem azonosított egy izmussal sem. Egyéni álláspontot alakított ki az »új művészettel« kapcsolatban, melyet kortársai az ő személyével, a különc, hosszú hajú, fekete orosz inget viselő Kassákkal azonosítottak. A magyar avantgárdnak ez a markáns jelensége az első világháború végén »Kassákizmus« néven terjedt el a korabeli kulturális közbeszédben.” Szeredi, *Kassákizmus – A MA Bécsben (1920-1925) = Művészet akcióban*, 105.

⁵⁰⁶ Ahogyan Micheli is fogalmaz Picassóval kapcsolatban (amelyet bizonyos elemeiben akár Kassákra is lehetne alkalmazni): „Így világosodik meg az a picassói *eklekticizmus*, melynek alapjául a stílusok egyidejűsége szolgál. Alkotói erejének ez a – mint mondtunk – tipikus jellemzője annak a szükségletnek felel meg, mely arra készíti, hogy a múlt minden tapasztalatát szemügyre vegye. Nyughatatlanul és kielégíthetetlenül keresi az új kifejezési eszközöket, mindig kíváncsi minden formára. Ez a minden művében jelen levő nyughatatlan eklekticizmus a XIX. század egységes figuratív nyelvének széteséséből magyarázható és azt az »anarchiát« bizonyítja, mely ezután következett; másrészt viszont a Picassóban lakozó eleven megismerési vágyat és temperamentumának erejét is tanúsítja, melynek segítségével mindig a legkülönfélébb kifejezési módokat sikerül ihletésének megfelelően

kórus hozza létre az avantgárd művészt, hanem az avantgárd művész az aktivista kórust.)

Mintha a kassáki retorika „alakulástörténete” három nagy „pillérre” volna felfűzhető, s a tökéletes zártság felől a teljes nyitottság irányába tartana (egyre inkább megszabadulva bizonyos konkrét „avantgárd” technikáktól). Az első pillérhez a tízes évek művei tartoznak. „*A rettenetes nagy hamu*” alól Babits Mihálynak például az expresszionista-aktivista manifesztum mintapéldánya: erőteljes és támadó (olykor pedig egyenesen vagdalkozó és igazságtalan). Megszólalója maga a csoport – az én attribútumaitól megfosztott „mi” –, amely határozottan elhatárolja magát az egyéntől (azaz Babbitstól) s mindentől, ami korábbi vagy múltbéli: amit meg kell haladni. Az újszerűség hirdetője – nem kér a kötött meghatározásokból. Üzenete társadalmi, politikai természetű. Világképe kirekesztő – az aktivista csoport határai (a képlékenység és meghatározhatatlanság ellenére) rendkívül szűknek tűnnek. Valójában senki nem lehet része, aki nem tagja a „kórusnak”.

A második pillérhez a húszas évek – Kassák által még mindig aktivistának nevezett – konstruktivista, esetleg dadaista (jellegű) szövegei sorolhatók. A *Képarcitektúra* című szöveg műfaja kiáltvány. Továbbra is programot közöl, továbbviszi korábbi eredményeit, ám szellemi dimenziókat is érint: ekkor alakultak ki a kassáki „konstruktív szemlélet” körvonalai, s nyertek verbális formát. Érezhető rajta az orosz szuprematista, rayonista, „realista” és produktivista, valamint a holland De Stijl-szövegek hatása. Központjában az alkotó áll – aki viszont úgy tűnik, maga a konstruktivista, mi több, „konstruktív” (eszközökkel teremtő) művész, a jelen és jövő embere. Megszólalója továbbra is a csoport, de már megjelenik mellette az „én” is. Üzenete társadalmi (is lehet), de nem kizárólagosan az. A tízes évek aktivizmusához képest jóval nyitottabbnak mutatja magát: elismeri és méltányolja az alkotó tevékenységet. Hajlandó elgondolkodni korábbi művészek jelentőségén – de bizonyos előzményekről (szentimentalizmus, impresszionizmus, futurizmus stb.) továbbra is elutasítóan nyilatkozik. Erőteljesen foglalkoztatják viszont a dezemiotizáció kérdései – hogyan lehet a műalkotás önazonos? Ennek megfelelően viszont a *Képarcitektúra* mint szöveg nem csupán ekphrasziszként, hanem önálló produktumként körvonalazódik. Ugyanúgy a képarcitektúra és a konstruktivista irányzat elveinek (verbális) kifejezője, mint a festmény – nem tölt be ahhoz képest alárendelt szerepet, mint ahogyan semmihez képest sem.

A kassáki „Aufhebung” csúcspontja viszont már a harmincas évek vallomásos esszéiben keresendő, a harmadik pillér alatt, amely stilisztikai, módszertani értelemben nem is nevezhető többé avantgárdnak. A megszólaló egyes szám első személyben értekezik olyan nagyságokról, akiket a korábbiakban még hevesen elutasított. Kritikus ugyan, de elszántan keresi azokat a

engedékenységre bírnia s így e különmű motívumokból a *picassói állandót* kihozni.” Micheli, *Az avantgardizmus*, 214. (Kiemelések – a szerző.)

kapcsolódási pontokat, ahol az értékelt szerzők (Ady, Kosztolányi, Babits) újszerűt alkottak – s így végre önazonosakká válhattak a kíméletlen ítész szemében. Mintha nem foglalkoztatná többé a jelenbeli idegenség kinyilvánítása (ennek ellenére a múlt részeként mégiscsak megőriz belőle valamit). Ide fejlesztette tehát Kassák saját elméletét a deszemiótizációról: az elv itt már nem azonos a húszas évek konstruktivista műalkotásainak megjelenítési módjával, a képarchitektúra keretek közé préselt „műfaji” sajátosságaival vagy akár a (mintát adó) korábbi orosz, illetve holland kiáltványok megnyilatkozásaival. „Konstruktív” – azaz „deszemiótizált”: a művével és saját magával tökéletesen azonos – alkotó nem csupán a konstruktivista lehet, hanem bárki (immáron Babits Mihály is), aki képes újszerűt létrehozni, teremteni, és kifejezni önmagát. (Kassák számára az expresszionizmus örök igény maradt tehát, pedig magát az „izmust”, gyorsan meghaladta.) A *Nyugat* első nemzedékének szimbolista-szecessziós-impreszionista címkékkel „felszerelt” művészei még biztosan nem tartozhattak bele az első két kassáki halmazba – viszont a harmadikba már igen.

Jelentős szemléletváltást tükröznek ezek az esszék – már amennyiben a szempont kizárólag stílusbeli: hiszen ebben az értelemben valóban nem maradt sok az első két évtized izmusából. De ha az újszerűség (és az ebből következő önazonosság), a változtatásra való képesség (és hajlandóság), a semmiből való teremtés – tehát a „dinamizmus” általános elve, elvárása adja a kiindulási alapot (amelynek fontosságában minden izmus egyetértett), akkor bizony továbbra is megállja helyét az „avantgárd” jelző. Az is elmondható még a konstruktivizmusról, hogy alkotóinak elsődleges ars poeticája nem is igazán műveik technikai sajátosságain alapult, hanem éppen egyedi szellemiségükön: „A konstruktivisták felfogásában a természet értelmetlen rendezetlenségét az emberi kultúra szervezett és fegyelmezett rendjének kell felváltania. A célszerűség és társadalmi hasznosság jegyében újjá kell építeni és teremteni az embert és a világot, hogy megvalósulhasson a szociális egyenlőség és igazságosság.”⁵⁰⁷

Nagy felelősség nyugszik tehát a mindenkori alkotó ember vállán. Márpedig sok példát lehetne említeni az Ady-, a Babits- vagy akár a Kosztolányi-életműből, amikor e – konstruktivistának kevésbé nevezhető – nyugatosok az áhított rendezettség megteremtésére vállalkoztak.

5. Az „avantgárd” mint költői kép

Az egyes szövegek vagy műalkotások vizsgálatakor érdemes lehet néhány pillantást szentelni az „avantgárd” fogalmának, amely ugyanannyira szerteágazó, mint azon izmusok tömkelege, amelyeket elvileg magába foglal.

⁵⁰⁷ Az idézet forrása: *Az avantgárd*, 107.

A sokat emlegetett „eredeti” metafora – az „előőr” – lassanként unalmas toposzá válik, pedig története igencsak érdekes. Ennek ellenére a vele foglalkozó szakirodalmak (a szó jelentésének gyors közlése után) többnyire nem kezdenek bele „unalmas” részletezésekbe, hogy etimológiáját feltárják. Néha egészen úgy tűnik, mintha a kifejezés ősidőktől fogva adott lenne, minden befogadó számára egyértelmű – de korántsem az.

A katonai terminust Claude Henri de Saint-Simon használta először átvitt értelemben a 19. század első felében – mégpedig az alkotók társadalmi változásokban, megújulásokban betöltött vezető – „előőr” – szerepével kapcsolatban.⁵⁰⁸ A művészek „előfutárként” („avantgárdként”) fognak szolgálni – ígéri manifesztumokra emlékeztető, többes szám első személyű „hitvallásában” –, mert a művészeteknek „azonnali és gyors” hatása van. A fegyverek minden neme a rendelkezésükre áll – jelenti ki –, s ha új eszméket kívánnak elterjeszteni az emberek körében, márványba vésik vagy vászonra írják azokat.⁵⁰⁹

Per Bäckström azon kevesek közé tartozik, akik közölnek némi információt a szó származásával kapcsolatban. A metafora megalkotásának időpontját az 1820-as esztendőkre szűkíti (Saint-Simon könyve 1825-ben jelent meg), és azt a gondolkodóhoz kapcsolódó utópistákhoz köti. Így nem csupán a katonai szakkifejezés francia eredetű, hanem az ennek alapján megalkotott költői átvitel is. Franciaországban vált elsőként népszerűvé a 19. század folyamán, és innen terjedt el később az európai művészetben – mégpedig a különböző országokban eltérő történelmi pillanatokban.⁵¹⁰ Saint-Simon és a 20. századi izmusok közvetlen

⁵⁰⁸ A metafora saint-simoni eredete olyannyira nem tűnik közismertnek, hogy a *Magam törvénye szerint* című tanulmánykötetben még egy sokatmondó tévedés is felfedezhető a francia szerzővel kapcsolatban. A könyv 117. oldalra irányító névmutatója megadja ugyan a „Saint-Simon, Claude Henri de” nevet, ám a jelzett lapon (Tasi József írásában) a következő bejegyzés szerepel: Kassák „postán megkapta az *Officina Könyvtár* első köteteit” – köztük „Saint-Simon: *XIV. Lajos udvara*” című művét (keresztnév nélkül). A probléma itt annyi csupán, hogy ez utóbbi szöveg a nagy emlékiratíró, a 17-18. század fordulóján élt Louis de Rouvroy (Saint-Simon hercege) alkotása, és nem filozófus leszármazottjé. Tasi József, *Kassák és Móríc Zsigmond = Magam törvénye szerint – Tanulmányok és dokumentumok Kassák Lajos születésének századik évfordulójára*, szerk. Csaplár Ferenc, Koltai Tamásné, Petőfi Irodalmi Múzeum – Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1987, 99-125.

⁵⁰⁹ Részletesen és pontosan: „C’est nous, artistes, qui vous servons d’avant-garde: la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce: quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile; nous les popularisons par la poésie et le chant; nous employons tour-à-tour la lyre ou le galoubet, l’ode ou la chanson, l’histoire ou le roman; la scène dramatique nous est ouverte, et c’est là surtout que nous exerçons une influence électrique et victorieuse.” („Mi, művészek leszünk előfutáraitok: elvégre legfőképpen a művészeteknek van azonnali és gyors foganatja. Fegyvertárunk változatos: ha új eszméket akarunk terjeszteni az emberek között, márványba faragjuk vagy vászonra vetjük azokat; hirdetjük verssel és énekkel; hozzá lantot ragadunk, vagy sipot; ódába vagy dalba, historikus vagy regényes történetekbe foglaljuk; birtokba vesszük a drámai színpadot, és mindenekelőtt onnan érhetünk el felvillanyozó és győztes hatást.”) Saint-Simon, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Galerie de Bossange Père, Párizs, 1825, 341. A filozófus teljes könyve megtalálható az interneten: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3040655q?rk=450646;0> (2021. január 18-i megtekintés szerint).

⁵¹⁰ „The notion of »avant-garde« was adopted from military use in the 1820s by a group of Utopians closely connected to Saint-Simon. The metaphor was evidently coined in France and it was there that it became popular during the nineteenth century. From here, the notion spread into the art world all over Europe – at different moments in history, as we shall see.” Per Bäckström, *One Earth, Four or Five Words – The Peripheral Concept of „Avant-Garde”*, Action Yes, 2010/12. = <http://actionyes.org/issue7/backstrom/backstrom1.html> (2020. augusztus 10-i megtekintés szerint).

vagy közvetett kapcsolatát mintha nagyon ritkán hangsúlyoznák a különféle művészetek történetei. Aki biztosan megemlíti őt – mégpedig Kassákkal összefüggésben – az Forgács Éva, ám ő is csupán amolyan „távoli” reminiszcenciaként.⁵¹¹

Bátran kijelenthető, hogy a saint-simoni értelemben egyértelműen Petőfi volt az egyik legnagyobb „avantgárd” művész⁵¹² (talán nem véletlenül lett Kassák példaképe). Egyébként Micheli is megnevezi a forradalmárt (és természetesen *A XIX. század költőit*), mint az „avantgardizmus” egyik előzményét, mégpedig Saint-Simon meghatározásával tökéletesen egybehangzóan⁵¹³. De hogyan vélekedett Kassák a kifejezésről? Kappanyos András válasza a kérdésre egészen kiábrándító: „Az avantgárd fogalma ugyanis utólagos történelmi konstrukció, amelyet Kassákék és kortársaik nemigen használtak önmegnevezésként: többnyire sajátos izmusokkal, illetve az »új« fogalmával definiálták magukat.”⁵¹⁴ Az újszerűség ismételt említése örömmre adhat okot, amennyiben megerősíti a fogalom központi irányító szerepét az avantgárdban. Ám a „nemigen” módosítószó alkalmazása némileg aggasztó (annak ellenére, hogy Kappanyos kijelentése helytálló).

Ahol biztosan használja Kassák a szót (mégpedig többször is), az késői műve, *Az izmusok története*. Itt viszont legalább négyszer említi a „kísérletezéssel” való összefüggésben. Elsőként a puristákkal kapcsolatban: „A mozgalom elég jelentős rokonszenvet váltott ki. Németországi visszhangja a húszas években a Neue Sachlichkeit (Új tárgyilagosság) jelszavával jelentkezett. A konzervatív szemléletűek és általában az avantgardizmus ellenségei már a modern irányok végleges bukását látták ebben, annál is inkább, mert ezekben az években Fernand Léger is több figyelemmel fordult a tárgyi világ felé, és időnként Picasso is antik ízlésű képeket festett. Kétségtelen, hogy az absztrakció ekkor komoly válsággal küzdött. A válság azonban nem az avantgardizmus bukását hozta, hanem újabb kísérletek jelentkezését, amelyek két különböző irányban haladtak. Az egyik a költők, írók, esszéisták, festők mozgalma volt: a szürrealizmus; a másik az építészeké, akik a konstruktivista eszméket realizálták.”⁵¹⁵

Egyértelmű, hogy Kassák (és társszerzője, Pán Imre) az „avantgárd” fogalmát a

⁵¹¹ Lásd Forgács, *Between Cultures*, 94-95.

⁵¹² Pándi Pál a *Sors, nyiss nekem tért...* óhaja („...hadd tehessek / Az emberiségért valamit!”) kapcsán teremt közvetlen szellemi közösséget Saint-Simon és Petőfi között. Pándi, *Jegyzetek Petőfi gondolatvilágáról*, It, 1969/2, 293-294. Ugyanitt idézi a francia gondolkodó felkiáltását (*Egy genfi lakos levelei kortársaihoz*): „Milyen gyönyörű is, ha valakinek a feladata, hogy az emberiség javára dolgozzék!”

⁵¹³ „Csak az a romanticizmus nyerhette el a teljes támogatást, mely a történelem gyors haladására és a belőle fakadó érzelmekre alapozódott; tehát egy olyan valójában realista romanticizmus, mint Petőfié, aki 1847-ben két évvel a magyar lovasság utolsó, segesvári rohama előtt, a XIX. század költőjéhez fordulva ezt írta...” S itt egészében idézi a vers első strófáját. A citátumokkal bőségesen terhelt többszörösen összetett mondatban Micheli még Heinét és Victor Hugót hozza elő – illusztris társaságban szerepeltetve Petőfit. Micheli, *Az avantgardizmus*, 12. Ő egyébként az egyetlen magyar, akit az olasz szerző értékel. Kassákról nem esik szó a könyvében. Igaz, Saint-Simonról sem.

⁵¹⁴ Kappanyos András, *Másodszorra elvész az első? = Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő*, szerk. András Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Alapítvány, Budapest, 2010, 161.

⁵¹⁵ Kassák – Pán, *Izmusok*, 96-97.

modernség, az absztrakció, a (malevicsi) nem-objektív művészet, illetve a konstruktivizmus építészeti kontextusában használják, ellentétben a konzervatív szemlélettel és a tárgyilagos ábrázolással (s másutt: az akadémizmussal). A „kísérlet” pedig az új művek létrehozására való törekvést jelenti. Az avantgárd kassáki értelmezése a „dinamizmus” elvének tökéletes kifejezése tehát. Az izmustörténeti vállalkozás konstruktivizmusról és absztrakcióról szóló fejezetének lezáró bekezdése újból párhuzamba állítja az avantgárdot és a kísérletezést, miközben Kassákék Micheli konstruktivizmus-kritikájára adott lehetséges válaszát is magában foglalja: „Sokan vannak, akik azt állítják, hogy újszerű épületeivel és városterveivel az avantgárd művészet az új, nagy stílus küszöbéhez érkezett, és hasonlóan vannak (bár egyre kevesebben), akik azt állítják, hogy mind e kísérlet múltó formalizmus volt. Az idő és a közben termelt eredmények az előbbieket véleményét igazolják.”⁵¹⁶

Említést érdemel még a könyv summázó bekezdése, amelyben így fogalmaz⁵¹⁷ (immáron a történeti munka létrehozásának jelenéből tekintve ki): „Ezeknek a kísérleteknek olyan politikai megfontolások miatt kellett elhallgatniok, amelyekről utóbb kiderült, hogy tévesek voltak. Az avantgárd művészei visszavonultak, és, ha nehéz körülmények között is, folytatták kísérleteiket, munkásságukat, de többé nem a nyilvánosság előtt. Művészetpolitikánk most oldozgatja-bontogatja a gordiusi csomót, amellyel a modern művészetet gúzsba kötötték. Akik eddig nem írhattak, újból írhatnak, és akik eddig nem állíthattak ki, újból kiállíthatnak.”⁵¹⁸

Annak ténye pedig, hogy Kassák saját tevékenységét valóban „avantgárdnak” tartotta (legalábbis pályája vége táján), két – szerkesztői munkásságára vonatkozó – utalásban is igazolást nyer: „A *Tett*, mint az avantgárd lapjai általában, jelentős szerepet adott a lapban a képzőművészetnek, amely abban az időben a viták középpontjában állt.”⁵¹⁹ Illetve: „A *Ma* emigrációjával megszűnt az avantgárd mozgalom folytonossága Magyarországon. Néhányan ugyan idehaza maradtak a lap munkatársai közül, és jelentkeztek mások, akik az ellenforradalom évei alatt csatlakoztak a modern irányokhoz, de kísérleteik nem tudtak egységes mozgalmat kialakítani. Az ország művészi élete sivárabb lett, a szellem birodalma ismét összeszűkülte. A *Nyugat* művészei is háttérbe szorultak. Mindinkább visszanyerte hegemoniáját az akadémizmus.”⁵²⁰ A késői értékelés megfogalmazása alapján Kassák „avantgardizmusa” olyan mértékben tűnik természetesnek és magától értetődőnek, hogy

⁵¹⁶ *Uo.*, 97. Illetve egy újabb említés, amelyben a párhuzam egyetlen minőségjelzős szó szerkezetben szerepel: „Az avantgárd kísérletek állandó résztvevője és szervezője volt ebben az időszakban Tiszay Andor.” *Uo.*, 235.

⁵¹⁷ Egy néhány sorral feljebb olvasható egyes szám első személyű „elszólás” (önreflexív életrajzi részlet) alapján biztosan ő ennek az egységnek a szerzője: „Három lapot szerkesztettem a felszabadulás után: az első az *Új Idők* volt, ez a negyvenéves, konzervatív folyóirat, amelynek új arculatot adtam. A második a *Kortárs*, kéthetenként megjelenő, színes, eleven művészeti és irodalmi folyóirat. A harmadik: eddig legszebb művészeti folyóiratunk, az *Alkotás*.” *Uo.*, 264.

⁵¹⁸ *Uo.*

⁵¹⁹ *Uo.*, 145.

⁵²⁰ *Uo.*, 235.

valóban furcsa, miért nem emlegette túl sokszor hosszú munkássága során (hacsak nem éppen nyilvánvalósága miatt). Ami viszont örök kérdés marad talán: hogy mikor találkozott először a fogalommal.

Publicisztikájában egyébként már 1928-ban előkerült a kifejezés. *Két fiatal festő* című (Nyugatban megjelent) „különvéleményében” Hincz Gyulával kapcsolatosan állapítja meg, hogy „ma már túl vagyunk az avantgardizmuson, aki hozni akar valamit, annak nem meglepően érdekeset, hanem erőben és tisztaságban jelentőset kell hoznia.”⁵²¹ A jelek szerint, ha saját művészetére nem is alkalmazta a kategóriát ezekben az időkben, ismerte azt, (történeti) korszakként tekintett rá, és meglehetősen tisztán látta annak „végét”. Valószínű, hogy a Franciaországból „érkező” elnevezést először egymástól (akár) elszigetelt csoportok vették át, s csak jóval később (Kassák példáját tekintve: csupán a második világháborút követően) terjesztették általános érvényűvé. Ehhez persze szükség lehetett arra, hogy az irányzatok korábbi képviselői önmagukra értelmezzék – ezzel „legitimálva” – a fogalmat (ahogyan azt Kassák is tette *Az izmusok történetében*). Dudakov-Kashuro egyébként hosszan sorolja azon szláv nyelvű folyóiratok címeit, amelyek tartalmazzák a szót,⁵²² ami pedig egyértelmű bizonyítéka annak, hogy az 1920-as években már részleges, de „aktív” használatban volt, így mégsem lehetett teljes egészében a szakértők kései kreációja.

Európa egy másik táján, Rómában Bino Sanminiatielli és Enrico Prampolini 1917-ben alapították meg a Noi című – bizonytalan időközönként megjelenő – lapot, amelynek borítóján, a fő felirattól balra, négyszögbe foglalva szerepel az ominózus kifejezés: „Az avantgárd művészet nemzetközi gyűjteménye” (*Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia*)⁵²³. 1920-ig működött ebben a formájában, majd három esztendőnyi kihagyás után újra kiadták. Továbbra is Prampolini irányította, ám ekkor már *Mensile d'arte futurista* (vagyis a „futurista művészet havilapja”) volt, elveszítve régi „titulusát”. A pontos „műfajmegjelölés” ellenére ez utóbbi is csak rendszertelenül jelentkezett, és 1925-ben végleg megszűnt.⁵²⁴ Kizárt dolog, hogy Kassák, akinek szerkesztői-szervezői feladatai közé tartozott az európai művészeti életben való széleskörű tájékozódás, ne találkozott volna már egészen korán az „avantgárd” fogalmával. Prampolini például igazoltan „nemzetközi barátja” volt.⁵²⁵

⁵²¹ Kassák, *Két fiatal festő – Különvélemény*, Nyugat, 1928/5. = <https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> (2020. augusztus 10-i megtekintés szerint).

⁵²² Dudakov-Kashuro, *Revising the Aporias of the Avant-Garde*, 308.

⁵²³ Ugyanez tükrözve, a címtől jobbra, francia nyelven is olvasható az 1917-es példány előlapján.

⁵²⁴ Bővebben: Francesca Rocchetti, *Noi* = <https://r.unin.it/it/lett/circe/noi> (2020. augusztus 10-i megtekintés szerint).

⁵²⁵ Fontos adalék lehet a témához, hogy egy 1926-os francia Ma-rendezvényt követően a szerkesztő Michel Seuphor „egy fotót is eljuttatott Kassákhöz, amely őt magát ábrázolja Piet Mondrian és Enrico Prampolini társaságában: a felirat szerint »Kassák nemzetközi barátait.«” Dobó Gábor – Szeredi Merse Pál, *Folyóirat-szerkesztők köztársasága – Hasonlóságok és kapcsolatok a belga és a magyar történeti avantgárdban* = <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/78e5e03e14592ad67795a53f498a51c0> (2020. augusztus 10-i

Arról nem is beszélve, hogy (Szeredi Merse Pál lábjegyzetes információja szerint) Marinetti 1906-ban „versantológiát közölt a *L'Abbaye* tagjaitól »cenacolo d'artisti all'avanguardia dell'arte di Francia« alcímmel.”⁵²⁶ Márpedig Kassákot már pályája kezdetén nagyon foglalkoztatta az olasz művész munkássága (megvolt annak minden esélye tehát, hogy akár véletlenül is „befusson” a kérdéses válogatásba).

6. Az avantgárd „kísérleti” karaktere

A kísérletezés elidegeníthetetlen állandója tehát annak, amit az „avantgárd” hangsor jelöl (mind a múltban, mind pedig a jelenben). Szkárosi Endre megfogalmazásában: „Az avantgárd sokféleképpen értelmezett hagyománya és jelene arra vall, hogy létezik egy olyan tágabb tartomány és a neki megfelelő terminus is, amelyben az újítás különféle irányzatai, törekvései, jelenségei többé-kevésbé együttesen értelmezhetőek.”⁵²⁷

Ezt követően jön a tulajdonképpeni lényeg, amelyben a harmadik évezred önmagát „avantgárdként” kategorizáló művésze a kísérletezés létjogosultsága mellett érvel, tisztázva a szó pontos jelentését: „Az erre szolgáló »kísérleti« jelző körül azonban elosztatandó néhány félreértés, amely a szójelentés különbözőségéből adódik a különféle nyelvekben. A magyar szót ma is sokan értelmezik még az esetlegesség konnotációjával, amennyiben egy kísérlet vagy sikerül, vagy nem, eredménye tehát nem garantált, így magának a kísérletnek az értéke válik bizonytalanná a köztudatban és a szakmai tudat egy részében is. Ezért rögzült mind inkább a magyar tudományos terminológiában is az »experimentális« jelző az irodalom és a művészet kísérleti tartományának jelzésére, ez ugyanis nem tartalmazza azt a pejoratív jelentéslehetőséget, amelyet a magyarban adottnak véltek. Pedig a latin eredetű szó az európai nyelvekben is célzott kísérletet jelöl, amelynek során – az elért sikertől függetlenül is – hasznos »tapasztalat« szerezhető. Nem véletlen, hogy ezekben a nyelvekben az experimentáció és az »experience«, »expérence« stb. közös szótőben találkozik. Jobban belegondolva persze a magyar fogalomhasználat sem volt mindig kétértelmű, hiszen természettudományos

megtekintés szerint). 1924-ben a Noi és a Ma kölcsönösen reklámozták egymást hátoldalaikon, 1926 elején pedig a Dokumentum legelső számának felsorolásában tűnik fel az olasz „periodika”. (Amely 1925-ben, éppen a 10-11-12. számmal végezte be tevékenységét, ennek ellenére Kassákék még hirdették az „új művészet reprezentatív lapjai” egyikeként). Lásd a *Művészet akcióban* kötet illusztrációit (a 20., 22., 24. oldalon). Működésének második szakaszában, 1923 és 1925 között a Noi már egyértelműen és hangsúlyozottan „futurista” kiadvány volt, ám szinte elképzelhetetlen, hogy Kassák ne ismerte volna a „baráti” folyóirat előtörténetét – vagy legalább a korai számok borítóját.

⁵²⁶ Vagyis „a francia művészet avantgárd alkotóinak köre” (a „cenacolo” főnév jelenthet művészi, irodalmi kört; egyébként pedig határozott névelővel kiegészítve Leonardo milánói freskóját, *Az utolsó vacsora* szokás jelölni vele – SP). Szeredi Merse Pál, *A Tett nemzetközi horizontja = Jelzés a világba*, szerk. Dobó Gábor – Szeredi Merse Pál, Kassák Alapítvány, 2016, 72. (Kiemelés – Szeredi.) A *L'Abbaye de Créteil* egy utópista művészeti-irodalmi csoport volt.

⁵²⁷ Szkárosi Endre, *Őslaköss – A kísérleti költészet időszerű kérdései* = Uő., *Mi az, hogy avantgárd – Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2006, 61.

vonatkozásban nyilvánvaló, hogy egy kísérlet eredménye egyáltalán nem bizonyos, ez azonban a kísérlet értékét nem befolyásolja.”⁵²⁸

Ebből a kiterjesztett nézőpontból szemlélve a történeti kategóriánál valóban jóval tágabbra nyitható az „avantgárd jelenségek” köre. Szkárosi sem véletlenül szélesíti Ady felé az értelmezés horizontját: „Immár kikerülhetetlenül szembe kell nézni azzal a ténnyel, hogy a magyar avantgárd problémája nem érthető teljességében Ady nélkül, miként Ady sem érthető meg teljességében a magyar avantgárd problémája nélkül. E szembenézés elmaradásának eddig mindenki kárát látta. Kárát látta a magyar avantgárd, mert Ady kitakarásával az organikus szemlélet lehetőségeiről mondott le; kárát látta a hagyományos költészetfelfogás, mert az avantgárd kitakarásával nem jutott közel a teljes Adyhoz: a szimbolista kulcs magában elégtelennek bizonyult Ady megértéséhez.”⁵²⁹ Az ok pedig, amiért Ady költészetét be kell emelni – ha nem is az „avantgárd” kánonba (hogya ugyan létezik ilyen), de legalább – az avantgárd(ról szóló) diskurzusba, az kevésbé versei stiliztikájában keresendő, hanem elveiben és világról alkotott felfogásában. (Íme egy újabb példa arra, hogy az „avantgárd” nem jellemezhető módszerei kizárólagos felsorolásával.) „Ez a program – írja Szkárosi – világosan kirajzolódik az 1906-os *Új versekben*, ahol az új, eredeti költői hang beéréséhez »in flagranti« asszisztálhatunk, vagyis éppen azt a pillanatot érhetjük tetten, amelyben a megújulás szinte a szemünk előtt zajlik le: a régi és az új még keveredik. Nem annyira a nyelv az új itt még (az majd a *Vér és aranyban* revelál), hanem a magatartás nonkonformizmusának a költői programban jelentkező és sajátos motivikában megnyilvánuló igénye. Koncepcionális világossággal tűnik ki ez például a *Harc a Nagyúrral* és az *Új vizeken járok* című versekből. Ezekben éppen azok a kulcsmotívumok jelennek meg, amelyek egyrészt a radikális szimbolizmus rimbaud-i hagyatékából is következnek, de amelyek másrészt az avantgárd poétikák legelső kiindulását és elidegeníthetetlen velejáróit is jelentik: vagyis az »új« és az »idegen« fogalma és kategóriája mint vitális és esztétikai imperatívusz.”⁵³⁰

Az Adyhoz kötődő határeltolást egyébként Kappanyos András is részletesen körüljárja *Ady mint korszakküszöb* című értékes tanulmányában. Egyetlen kimetszett gondolatív a szövegből: „A fekete zongora azonban még egy további történeti megfontolást is magához vonz. Ezt a költeményt az utókor gyakorlatilag egyhangúlag expresszionistának minősíti, noha megjelenésekor, 1907-ben az expresszionizmus mint irányzat gyakorlatilag még nem létezett, a terminust csak 1912-ben alapított *Der Sturm* vezette be. Ady elég autonóm szerző volt ahhoz, hogy ne foglalkoztassák az irányzatok és csoportosulások. Ugyanakkor, ha 1907-ben

⁵²⁸ Uo.

⁵²⁹ Szkárosi, *Értelmezési gondnokok a magyar avantgárd körül* = Uő., *Mi az, hogy avantgárd*, 83-84. (Kiemelés a címben – Szkárosi.)

⁵³⁰ Szkárosi, *A fekete zongora – Egy félbemaradt izlésfordulat ára* = Uő., *Mi az, hogy avantgárd*, 92-93.

létrehozott egy olyan szöveget, amelyet száz évvel később konszenzusosan az avantgárdba sorolunk, az azt jelenti, hogy 1907-ben máshol állt az avantgárdot a nem avantgárdtól (tehát az Ady számára még elfogadható módon moderntől) elválasztó határ.”⁵³¹

A nyugatos költőt (más „előkelőségekkel” együtt) egyébként már Kassák is előképének tekintette (kései összegzésében mindenképpen, hiszen esszéi alapján egyértelmű: Ady-képe óriási fordulatot vett néhány évtized alatt): „Sokat tanultunk a külföld nagyjaitól, de tudtuk, hogy Rippl-Rónai, Bartók és Ady is joggal nevezhetők az új alkotó szellem képviselőinek. Ők a mi közvetlen hazai elődeink voltak, és mi az ő megkezdett útjukon kívántunk továbbhaladni, önmagunk tartalmi gazdagodásával, formaproblémáink megoldása felé.”⁵³² Kassák ugyan nem használja az „avantgárd” kifejezést (önmagára is ritkán alkalmazta), de az „új alkotó szellem” méltán tekinthető a gyűjtőfogalom szinonimájának (vagy legalábbis körülírásának).

A kísérletezés és az újszerűség állandóan jelenlévő igénye eredményezhette tehát Kassák folyamatos irányváltásait. S hogyha az „avantgárd” nem pusztán érdekes vagy formabontó, mi több, „polgárpukkasztó” stílusjegyek egyvelege, hanem ösztönző életelv, amolyan univerzális „konstruktív szemlélet” – valamiféle sajátos „modern” gondolkodás –, úgy rövidke korszaka nem ért véget a húszas esztendőben. A „hőskorában” többes szám első személyben megnyilatkozó kassáki megszólaló harmincas évekbeli átalakulása (amelynek nyomai már korábban megmutatkoztak): az „én visszairása” a lírai alkotásokba, esszébe és tanulmányokba ugyanolyan meglepő – és gyökeres – változást jelent, mint bármely más ezt megelőző kassáki váltás (például az *Éposz Wagner maszkjában* első formatörései). Az aktus értelmezhető „avantgárd” tettként, amely ismét a statikusság ellen hat: az én-disszimiláció és deperszonalizáció, a csoport (vagy kórus) személytelen hangja megdőbentő – s így mérhetetlenül „új” – lehetett a tízes évek közepén, de nem maradhatott örökre az. Ha Kassák szövegeinek „beszélője” belerögzült volna korábban még rendhagyó szerepébe, úgy azonnal elveszítette volna „korszerű” karakterét.

Az „én” kassáki „fordulata” egyértelmű bizonyítéka annak, hogy a művész képes volt változtatni szövegei „megszólalóján”, s túllépni „önmagán” (vagy éppen visszalépni „önmagába”, már amennyiben a csoport az „éntől” való elkülönböződés eszköze). Ugyanígy tudott alakítani más szerzőkről alkotott véleményén is. Petőfi Sándor már a kezdeti lakatosévek óta része volt a kassáki „kánonnak” (hogyha persze megbízhatóak a művész későbbi visszaemlékezései – vagy nem kései öngazolások csupán). Ady helyzete azonban nem volt ennyire egyértelmű, viszont évtizedek múltán ő is méltó helyére került Kassák szimbolikus

⁵³¹ Kappanyos András, *Ady mint korszakküszöb* = Uő., *Tánc az élen – Ötletek az avantgárdról*, Balassi, Budapest, 2008, 246-247.

⁵³² Kassák – Pán, *Izmusok*, 159.

könyvespolcán – akárcsak Babits vagy Kosztolányi. Mintha a konstruktivizmus magyar „pápája” a deszemiotizáció (önazonosság) megvalósításának egyetlen lehetőségét a képarchitektúrában (annak létjogosultsága melletti érveléseiben) látta volna még a húszas években, ám idővel bizonyára el kellett ismernie, hogy nem lehet mindenki absztrakt művész. (Az igencsak unalmas lenne – s rendkívül távol esne a meglepő korszerűségtől.) Babits vagy Kosztolányi önazonossága (profán nyelven szólva: őszintesége) – amikor Babits Babitscsal egyenlő, Kosztolányi pedig Kosztolányival – másban keresendő. Talán nem nagy meglepetés, hogy hirtelen felvillanó újszerűségükkel lepték meg a kemény kritikust: s így válhattak (ha nem is konstruktivista, de mindenképpen) „konstruktív” és „expresszív” alkotóvá a szemében.

Ebben az értelemben az önazonosság megint csak az „újszerűséget” jelenti (egészen pontosan az „én” kifejezésének újszerűségét) – ami érthető is, mivel aki nem hajlandó változtatni, csak a végtelenségig ismétli (másolja, utánozza) ugyanazt, adott esetben korábbi önmagát, az már nem lehet önazonos, epigon lesz csupán (még akkor is, ha saját maga epigonja). (Lásd Kassák korai Babits-értékeléseit – amelyek nagyrészt igazságtalanok voltak: s talán ezért kellett felülről végül őket.) Az pedig hatalmas szerencse, hogy a befogadói tapasztalat okozta felismerés Kassákban még a két nyugatos költő életében tudatosult (így akár olvashatták is a róluk írt, elismerésbe hajló szövegeket).

7. Berzsenyi és Krúdy „újszerűsége”

A kassági „elfogadástörténet” talán legkülönlegesebb megnyilvánulása Berzsenyi Dánielhez, illetve Krúdy Gyulához köthető.

Szinte elképzelhetetlen, hogy az „avantgárd” művészet központi alakjának bármi köze is lehet a (klasszicista, szentimentalista, esetleg romantikus) „magyar Horatius”-hoz. A költő egyediségének elismerése ennek ellenére már a húszas évek második felében megtörtént – Kassák önéletrajzi regényében. A *Kamaszévek* vallomása bizonyára már az érett modern alkotó rekonstrukciója – s egyben utólagos önértelmezése –, amelyben a következőképpen értekezik Berzsenyi költeményeiről: „ezek a kemény, vasból és acélból való mondatok egyszerre átlöktek együgyű tépelődéseimen”⁵³³. Figyelemre méltó az „avantgárd” toposzkészlet használata, a mondatok anyagszerűségének metaforikus érzékeltetése egy régen holt mester méltatásakor. Kassák szavai Berzsenyi jelentőségét hangsúlyozzák: ő volt, aki verseivel átsegítette a visszaemlékező elbeszélőt életének egy súlyos művészi válságán. Mi több, úgy tűnik, hogy a konstruktivista költő – eszmélésének egy bizonyos pontján – személyes „Ossziánjává” Berzsenyit választotta, s nem a derűs Homéroszt, vagyis az olykor bizony „félrebeszélő”

⁵³³ Kassák Lajos, *Egy ember élete*, 244.

Petőfit: „Berzsenyi komor versei megmutatták Petőfi eddig általam észre nem vett handabandázásait...”⁵³⁴

A komoly „nemzetostorozó” olyannyira önazonos (és őszinte) alkotó volt tehát (a kassági szemszögből nézve), hogy méltán kiérdemelte az útját kereső ifjú megbecsülését. S nem csupán azt. A fiatal Kassák „olvasója” ugyanis befogadóként is képes volt azonosulni Berzsenyivel: „Nem tudtam, hogy másoknak mi a véleménye Berzsenyiről, csak azt éreztem, hogy ez az ember sokban rokonom lehetett nekem, s most, hogy a verseit megismertem, egy egész világgal lettem gazdagabb.”⁵³⁵ A rokonlét megvallása a deszemiotizáció kassági csúcspontjaként értelmezhető; itt már nem csupán az adott művész tűnik önazonosnak: az olvasói recepció is sikeresnek bizonyulhatott. Mégpedig oly módon, hogy Berzsenyi egyetlen pillanat alatt (szinte varázsütésre) vált példaképpé – Babitscsal vagy Kosztolányival ellentétben. Az elismerés és elfogadás kulcsa ebben az esetben is ugyanott keresendő: az „újszerűségben” (s ezt fejezi ki az „egész világgal” való gazdagodás metaforája).

A kereső azonosulásvágyból származó megértés, valamint az idegenség kiküszöbölésének dinamikus folyamata sejlik elő abból az interjúból, amelyet Tóbiás Áron készített Kassákkal Krúdy Gyula emlékére⁵³⁶. Más nyugatos szerzőkkel szembeni paradox viszonyához képest igencsak meglepőek Kassák pozitív nyilatkozatai, s bár itt nincsen szó olvasói „összehangolódásról” (amely ekkorra már fontos jellemzőjévé lett a vallomástévő szerző „deszemiotizációs teljességigényének”⁵³⁷), ám kiszélesedő elfogadásról igen: „Körülbelül 14-ben ismerkedtem meg vele személyesen, az Írók Otthonában, irodalmával csak később. Embernek kicsit furcsállottam, hallgatag, különülő természet volt, alapjában véve ezt a karaktert csak az irodalmon keresztül ismertem meg. Azon a bizonyos ködlovagromantikán, amiben ő élt... Ez meglátszott az emberi magatartásán, később az irodalmába... belekóstoltam [sic!]. Nem mondhatnám, hogy könnyű volt vele megbarátkoznom. Bőbeszédűnek, romantikusnak éreztem, de egy jó idő múltán megközelítettem ezt a romantikát... és a magyar irodalomnak egy egész különálló figuráját ismertem meg benne. Nem szerettem például soha Mikszáthot, az anekdotázásai miatt. Krúdyt megszerettem azzal a mély férfilírával, amivel dolgozott, ez valahogy közel hozta hozzám. S érdekes, hogy ő magyar úr volt, s én valami szláv karaktert ismertem meg benne. Nyilvánvalóan ez tette lehetővé, hogy később az írásait

⁵³⁴ *Uo.*

⁵³⁵ *Uo.*

⁵³⁶ *Krúdy világa*, szerk. Tóbiás Áron, Osiris, Budapest, 2003.

⁵³⁷ Hiszen az „érett” kassági „olvasó” célja – amint arról több esszéjében vagy önéletrajzi regényében is beszámol – az önazonosság tökéletes megvalósulása. Ennek végpontja nem az értékelt szerző elismerésében keresendő (Berzsenyi = Berzsenyi), hanem a befogadó azonosulásának kimondásában (Berzsenyi = Kassák). Ez látszólag ellentmond az újszerűség elvárásának, ám éppen a „megtörténésből” fakadó meglepetés élménye biztosítja az egymásra találás örömét. Arról a pillanatról van szó, amikor az olvasó egyszerre magára ismer a befogadás folyamata során. Így válik részesévé eleddig nem ismert (benső) dimenzióknak.

megszeressem, líráját majdnem magamévá teyem. De az én modorom darabosabb, a mondataim kategorikusabbak.”⁵³⁸

Rendkívül komplex párhuzam- és ellentétállítást jelez a visszaemlékezés: már-már felér egy szimultaneista montázssal. Megjelenik benne Krúdy az ember, valamint Krúdy mint „szöveg”: mégpedig Kassák az ember (vagyis a vallomást tévő „én”), illetve a kassáki szöveg (művészet és stílus) szűrőjén keresztül. Az élszó szépségét bizonyítja a megszólalás szaggatottsága, továbbá az interjúalany négyszeres tagadószó-halmozása, amely által kettejük különbözőségét kívánja fenntartani mindenáron (mindeközben azért újból kifejtve a deszemiotizáció fogalmát): „Nem, nem, nem. Nem. Az irodalmamra nem hatott ő. Mondom, mert ennél sokkal érdekesebb ember vagyok, és az irodalmamban megkötöttebb programom van, semhogy fölvennék... külső beavatkozást az irodalmamba.”⁵³⁹ A konstruktivista alkotó eltérő világlátásuk (és stílusjellemzőik) ellenére is különleges írónak tartotta tehát a konstruktivizmustól oly távoli „ködlovagot”.

A beszélgetés egy későbbi pontján Tóbiás a következő kérdést teszi fel: „1933-ban, mikor Krúdy meghalt, Kassák Lajos a tanítványai, hívei előtt hogy méltatta, vagy hogyan helyezte el Krúdy Gyulát?”⁵⁴⁰ A művész válasza egyértelmű és nyomatékosított megerősítése korábbi kijelentésének: „Úgy, mint a magyar irodalomnak egy különleges értékét, a különleges szót hangsúllyal mondom, mert hiszen voltak kortársaink között nagyon jelentékeny emberek, de a különleges szót nem tenném mellé...”⁵⁴¹ Krúdy tehát „különleges” volt, egyedülálló – és „újszerű”. Pedig írásművészete semelyik Kassák által alkalmazott izmussal sem rokonítható. Az egyetlen avantgárd irányzat, amellyel párhuzamba lehet állítani, a szürrealizmus: ez viszont kevésbé hatott a nagy konstruktivistára (bevallása szerint). Igaz, Krúdy humoráról szólva ő is játékba hozza a szürrealista hasonlóságot: „Nem tudom... érdemes lenne részletesen beszélni Krúdnyak a humoráról, ami nemhogy nem vicc, de még csak nem is szellemesség, hanem vízió mindig, de olyan groteszk, hogy valahogyan, ha Magyarországon kifejlődött volna a szürrealizmus, akkor egyik ősének lehetne mondani Krúdyt, mert ahogyan ő nőket és férfiakat jellemezni tud, lehetetlen helyzetben, és a lehetetlen helyzet lehetetlen figuráját velünk reálisan el tudja fogadtatni – nagy erőre vall, és a humornak olyan nemes, ki nem élvezett formája, amire megint magyar viszonylatban nem tudok senkit, talán a külföldiek között lehetne találni ilyent...”⁵⁴²

A tökéletesen „önazonos” Krúdy képének érdekes „fonákja” – a deszemiotizáció elvének

⁵³⁸ Tóbiás Áron, *Krúdy Gyula (beszélgetés)* = Kassák, *Csavargók, alkotók*, 392.

⁵³⁹ *Uo.*, 394.

⁵⁴⁰ *Uo.*

⁵⁴¹ *Uo.*, 394-395.

⁵⁴² *Uo.*, 396.

„negatív” bizonyítása – a következő néhány sor, amelyet Proust kapcsán vetett papírra Kassák: „Igen, erről szó lehet, de ezt azért nem akarom használni, mert akkor bizonyos provincializmust kellene megállapítanom, ami Proustnál nincs, és önála akkor lenne, ha összevetném a kettőt. Mert ha azt mondom, hogy magyar Proust, akkor már kisebbre tettem, mint Proustot. Tehát nem akarom használni ezt a megjelölést.”⁵⁴³ Amennyiben tehát Krúdy egyedülálló, különleges és önazonos szerző, úgy valóban nem lehet a „magyar Proust” – hiszen ebben az esetben csak másodlagos, szekunder alkotó volna. A kassáki „képlet” (és nézőpont) újból egyértelmű, ráadásul Krúdy nem ismerte a francia író (amint ez Tóbiás bevezető kérdéséből is kiderül).

8. Bäckström elmélete és a kassáki életmű „avantgárd” karaktere

A konstruktivizmus természetesen egy stilisztikai szempontból kiválóan körülírható avantgárd irányzat, amely pontosan elhelyezhető a művészetek történeti szalagján. Ám a fogalom kiterjesztett értelmezése ennél jóval tágabb horizont(ok) felé nyit, mivel legfontosabb alapját már nem a stílusjegyei alapján karakterizálható konstruktivista művész vagy műalkotás, hanem a „konstruktív alkotó” (ember) képezi (az előbbi is magába foglalva).

Az avantgárdról való gondolkodást mindmáig roppant mértékben befolyásolják Peter Bürger minősítései. Per Bäckström szerint a német tudós elmélete egyenesen azon tú „fokává” lett, amelyen mindenkinek át kell „jutnia”, aki a jelenséget tanulmányozni szeretné.⁵⁴⁴ Bürger elméleti tanulmányának 41. lábjegyzetében sorolja fel azokat az izmusokat, amelyeket a történeti avantgárd irányzataiként értékel (dadaizmus, „korai” szürrealizmus, orosz avantgárd; illetve „bizonyos megszorításokkal” az olasz futurizmus, a német expresszionizmus; valamint részlegesen a kubizmus; a konstruktivizmus hiányzik a listáról).

A bürgeri osztályozás elvi alapja egyrészt a „korábbi művészet” elutasítása, illetve a „művészet polgári társadalomban kialakult intézményrendszerével” való szembefordulás. Másrészt a „művészet hétköznapi életben való feloldása” (ebben – véleménye szerint – a kubizmus például nem osztozott). Mindezeknek megfelelően Bürger tagadja, hogy a történeti és neoavantgárd között volnának érdemleges és sikeres kapcsolatok. Úgy véli, hogy utóbbi a „művészetek gyakorlati életbe való visszavezetését az avantgardista szándékok zátonyra futása után már nem tudta komolyan képviselni”. Arról nem is beszélve, hogy végül éppen annak hódolt be, amit „elődei” korábban oly’ nagy erővel támadtak: „míg Duchamp *Urinoirjának* célja a művészet intézményrendszerének szétrombolása volt (annak sajátos szervezeti formáival együtt, mint amilyen a múzeum vagy a kiállítás), a kályhacső [neoavantgárd – SP]

⁵⁴³ *Uo.*, 395.

⁵⁴⁴ „His theory has become the eye of the needle through which everyone who wants to analyse the phenomenon of the avant-garde has to pass.” Bäckström, *One Earth, Four or Five Words, Uo.*

alkotójának az az igénye, hogy »műve« bebocsátást nyerjen a múzeumba. Ezzel viszont az avantgarde tiltakozás az ellenkezőjébe fordult át.»⁵⁴⁵

Bäckström értelmezésében Bürger elmélete nem számol azzal, hogy időközben az a bizonyos „intézményrendszer” – így a művészet „fogalma” is – megváltozott a radikális irányzatok támadásától, akár csak a rendelkezésre álló feltételek; ezért az önmagukat neoavantgárdnak („neo-avantgarde”) tartó alkotóknak új kifejezőeszközöket és módszereket kell(ett) találniuk.⁵⁴⁶ Bäckström abban látja a fogalmi kavargás (s talán több, e komplex jelenséggel kapcsolatos paradoxon) legfőbb okát, hogy az 1960-as években tevékenykedő – germán („Germanic”) nyelveken értekező (általában német) – elméletírók nem rendelkeztek olyan szakkifejezéssel, amely a „forradalmi művészeti mozgalmak” pontos leírására szolgált volna. Hogy kitöltsék e súlyos terminológiai „ürt”, az újlatin („Romance-speaking” vagy „Romance languages”) nyelveken író szakértők által alkalmazott „avantgárd” („avant-garde”) metaforáját vették át, ám erősen leszűkítették annak jelentéskörét. A modernizmus („modernism”) fogalmát túlságosan tágnak érezték ahhoz, hogy megmagyarázza a jelenséget. Szükségük volt tehát egy, a korábbiakban általuk még nem használt szóra, amellyel megkülönböztethetővé lehettek a modernizmus és az avantgárd kategóriái: előbbi mint „tisztán esztétikai”, utóbbi mint „esztétikai és politikai mozgalom”. E szigorú behatárolás következtében vált kizárólagosan „eggyé” az „avantgárd” végül a felsorolt izmusokkal, és estek ki a „kánonból” olyan modernisták, mint James Joyce, Thomas Stearns Eliot vagy Virginia Woolf.⁵⁴⁷

Az avantgárd „hatósugarát” másként értelmezték (és értik) tehát a germán, az újlatin, továbbá az angolszász: angol-amerikai („Anglo-American”) kutatók. A máig fennálló (moderniséget, avantgárdot és posztmoderniséget érintő) fogalmi zavarnak (és ellentmondásosságnak) így egyértelműen nyelvészeti okai vannak – véli Bäckström. Az értelmezési „háború” két „fronton” zajlik: az első két „nyelvsalád” részvételével (azaz egy

⁵⁴⁵ Lásd Bürger, *Az avantgarde elmélete*, 18-19.

⁵⁴⁶ Részletesen: „Bürger does not – in 1974 – observe that the notion of art has changed, or rather »imploded«, after the massive attack on art as institution put forward by the historical avant-gardes and their »inheritors« in the 1960s.” Illetve: „Bürger never understood the changed premises for the neo-avant-garde compared to the historical avant-garde, and today, if we in turn *really* want to understand the neo-avant-garde *Nachträglich*, as Hal Forster puts it, we have to identify the new means and methods of the avant-garde artists of today, since they are the ones who disclose this understanding in their »everyday« praxis.” Bäckström, *Uo.* (Kiemelések – Bäckström.)

⁵⁴⁷ „The lack of a significant term for the »revolutionary« art movements of the 1960s therefore provided the impetus that led Germanic-speaking theoreticians to import the metaphor of »avant-garde« from Romance-speaking countries and in general attribute to it a less inclusive sense. The concept of »modernism« was too wide to be useful in an explanation of the phenomenon, and using limitations such as »high modernism«, signifying the art movements of the 1920s, was no better an option. It therefore proved necessary to coin a new term in order to make it possible to distinguish between modernism as a purely aesthetic movement and avant-garde as both an aesthetic and a political movement, and by this the Germanic understanding singles out the core of the understanding of avant-garde – Dada, Italian and Russian Futurism, Surrealism, Expressionism, etc., by not including modernists such as James Joyce, T. S. Eliot and Virginia Woolf, who are included in the Romance and American understanding.” *Uo.*

„észak-déli” tengely mentén körvonalazódik), s az avantgárdnak legalább „négy vagy öt” eltérő jelentésével (nem) számol.⁵⁴⁸ A bäckströmi „séma” összefoglalását Robert Archambeau adja meg egyetlen bekezdésben (amelyet egy koordinátarendszerrel illusztrál). A következő terminusok léte, ami nyomatékot kap náluk: a modernizmus, az avantgardizmus, a latin „vanguardia” (és változatai), a posztmodern és a neoavantgárd.

A modernizmus („modernism”) fogalma leginkább a germán, valamint az angol-amerikai tradícióban használatos, és olyan esztétikai-kísérleti művészeteket jelöl, amelyek elutasítják a populáris kultúra „giccses” megnyilvánulásait és „kliséit”. Az avantgárd („avant-garde”) germán (bürgeri) kifejezése vegyíti az esztétikai és politikai radikalizmust (illetve elmosná az élet és a művészet határait, amint erről korábban már esett szó), ám kevésbé utasítja el a populáris kultúrát („popular culture”). A neoavantgárd („neo-avantgarde”) csupán az előbbi programját próbálja meg kiterjeszteni – a megváltozott történelmi körülmények között. A posztmodern („postmodernism”) összetett kapcsolatrendszer alkot mind a modernizmussal, mind pedig a tömegművészettel. Formálisan kísérletező, akárcsak a modernség, ám nem osztja annak ellenszenvét a popkultúrával kapcsolatban. A „vanguardia” (újlatin változataival egyetemben) jelentheti irodalmi és művészeti experimentális tevékenységek hosszú skáláját. Szintúgy szembehelyezkedik a populárisal, mindazonáltal politikai irányultsága kétségtelen.⁵⁴⁹

Bäckström Umberto Eco példáján szemlélteti az általa felvetett problémakör jelentőségét. Amikor az olasz tudós az avantgárdról elmélkedik, nem ugyanazt érti alatta, amit német kollégái (adott esetben Bürger). Az újlatin elemzők számára ugyanis jóval tágabb mezőt fed le

⁵⁴⁸ „In this article I shall take as my point of departure the different meanings attached to the notion in a linguistic north–south perspective and show how it is possible to divide this understanding according to two main lines and four or five words. This roughly corresponds to the differences between Germanic and Romance-speaking countries, even though the problem is further complicated by the fact that Anglo-Americans have yet another understanding of the notions of »modernism« and »avant-garde«.” *Uo.*

⁵⁴⁹ „The four or five terms Bäckström refers to in his title are modernism, avant-gardism, vanguardia (and its variants in the different Romance languages), postmodernism, and the neo-avant-garde, which I take to be his fifth, and somewhat less emphasized, term. Bäckström sees modernism as a term used in the Germanic and Anglo-American traditions to indicate an aesthetically experimental kind of art that defines itself by its rejection of popular culture’s kitschiness and clichés. The avant-garde, in the precise usage of German theorists like Peter Bürger, refers to a movement that combined aesthetic and political radicalism, seeking to regenerate life by eliminating the boundary between art and life. In this view the avant-garde is less worried about maintaining a distance from popular culture than is modernism. The neo-avant-garde, for its part, simply tries to extend the project of the avant-garde into different historical circumstances. Although there has been much ink spilled in arguing over the definition of postmodernism, Bäckström finds its most useful definition to be one based on its complex relationship to modernism and popular culture, a relationship we could perhaps best see as a dialectical progression beyond the thesis of pop culture and its antithetical negation by modernism, since postmodernism contains within itself the formal experimentalism of modernism, even as it refutes modernism’s distaste for pop culture (Bäckström, I should point out, is above such simple Hegelian triads, but I am not, and I extrapolate this definition from his detailed exposition). Vanguardia and its variants are terms from the Romance languages that refer to a range of experimental literary and artistic activity, including both anti-pop-cultural forms and politicized forms.” Robert Archambeau, *The Avant-Garde in Babel: Two or Three Notes on Four or Five Words*, Action Yes, 2010/12. = <http://actionyes.org/issue8/archambeau/archambeau1.html> (2020. augusztus 12-i megtekintés szerint).

a gyűjtőfogalom. Az Eco által használt „avanguardia” („vanguardia” stb.) sokkal közelebb áll az 1920-as évek Amerikájára alkalmazott terminushoz, az úgynevezett „magas modernséghez” („high modernism”), mint a németek „szoros” avantgárdképéhez. Az „avanguardia” ugyanis egyaránt magába foglal modern és avantgárd törekvéseket.⁵⁵⁰ Mindezek alapján egyértelműnek tűnik a svéd kutató célja: olyan elemzésekre volna szükség – összegzése szerint –, amelyek nem elszigetelik egymástól a vizsgált jelenségeket, leegyszerűsítve azok fogalmi körét (ahogyan azt Bürger és a német értelmezők tették), hanem éppen „sokféleségükben” tárják fel a (klasszikus és késői) modernség művészeti megnyilvánulásait.⁵⁵¹

A fogalom „ecói irányba” történő „kiterjesztése” Kassák „konstruktív szemléletének” megfigyelését is pozitív módon befolyásolhatja. Arról nem beszélve, hogy a konstruktivista nem csupán „német” területen szerzett inspirációkat, hanem korának szinte teljes „avantgárd” világában. Művészi elveinek kibontakozása látszólag a végtelenbe tart ugyan, ám kiindulópontját hangsúlyozottan a „korszerűség” elvárása jelenti. Így válik legfőbb ismertetőjegyévé a kísérletezés, ez pedig Kassák (és úgy tűnik, sok más „modern” alkotó) számára (is) biztosan az avantgárd (helyesebben „avanguardia” vagy „vanguardia”) szinonimája lett (s amiről nem kizárólag ő nyilatkozott műveiben úgy, mint a „teremtő” élet legalapvetőbb kritériumáról). Egyértelmű tehát, hogy ebben az értelemben a „művészi lét” szószerkezetének alárendelt, jelző tagja lehet csupán a „művészi”, a hangsúly egyre inkább a(z) autentikusan megélt, teremtő) „lét”-re került át Kassák gondolkodásának dinamikusan változó, egyre formálódó alakulásfolyamatában. Szövegei tanúsága alapján rendkívüli módon foglalkoztatta a művészet „életté tételének” problémája: miként alakítható cselekvéssé az, ami „pusztán” retorikai?

Túllépve egy adott műalkotás dezemiotizációjának „csalfa” kérdéskörén (élő valóság-é a képarchitektúra?), láthatóan az vált Kassák fontos céljává, hogy elveit kívül helyezze saját művészetén, s újabbnál újabb megoldási kísérletekhez folyamodjon: állandó szervezői-szerkesztői tevékenységet végzett, megalapította és működtette a Munka-kört (éppen a harmincas években), s még a szabadkőművesek társaságába is belépett később (talán azt

⁵⁵⁰ „To put my main argument simply: the Romance-speaking theoretician’s use of the term »avant-garde« is quite different from the Germanic-speaking critic’s not-so-inclusive understanding of the same term. In my opinion, the translation of the Umberto Eco quotation is misleading, since Eco is not talking about avant-garde in the strict Germanic sense at all, but of »avanguardia«, which is a different notion. He is thereby referring to a phenomenon that may best be translated as the – highly disputed – notion of »high modernism«, a term sometimes used when talking about the aesthetic movements of the 1920s in the (Anglo-)American languages, including a core of modernist and avant-garde artists.” Bäckström, *One Earth, Four or Five Words, Uo.* Az idézetben említett fordításproblematika a magyar nyelvben is jelen van, mivel nincsenek a szónak eltérő jelentés(eke)t hordozó hangalakjai.

⁵⁵¹ „An analytical view that instead separates the two movements of modernism and avant-garde, as achieved in the more strict Germanic sense, makes it possible to detect the actual heterogeneity of aesthetic movements in modernity, as well as in late modernity.” *Uo.*

remélve – jelentkezési dokumentumai szerint legalábbis –, hogy a szellemi-társadalmi építkezés programja annak segítségével végre „valósággá váltható”). A képarchitektúra (mint festmény) ugyanúgy az ember felemelését szolgálja – a kassáki retorikában –, mint a képarchitektúráról írott kiáltvány, a költemények, az önéletrajzi regény, az esszék, a Munka-kör vagy a szabadkőművesség, illetve bármely más szövege és műalkotása. Ezen értelmezést alapul véve bátran kitehető mindezek közé az egyenlőségjel.

Eme nézőpontból Kassák művészete egyáltalán nem veszítette el tágan (tehát nem a szűkkörű bürgeri diskurzusból) értelmezhető „avantgárd” jellegét a harmincas években (s bizonyára később sem): stílusjegyeiben és módszereiben változott ugyan, ám bizonyos szempontból az „avantgárd” dinamizmusának nem a „stílusjegy” biztosítja egyedivé tévő, különleges lényegét, hanem a „változás” (amely pedig ellentmond mindenféle stilizálhatóságnak). S mindezek okán ez az „avantgárd” (mint elvárás, eszme, szellemi alap) talán el sem helyezhető a klasszikus modernség, későmodernség, posztmodern által megrajzolt viszonyrendszerben, amely ugyanis éppen a felsorolt elemek kategorizációja, besorolhatósága által jött létre. Elképzelhető, hogy meg lehet írni a klasszikus modernség összefüggő, logikus történetét, ám az „avantgárdét” aligha. Még az úgynevezett „történeti” avantgárdét sem. Kassáknak nem igazán sikerült, s talán Michelinek sem: mindkettejük műve nagykaliberű vállalkozás – de a szerzők által gondosan kijelölt vonatkoztatási pontok ellenére átláthatatlan és befogadhatatlan montázsai a jelenségnek (s ezek „megtestesüléseit” igen ellentmondásosan pont a „dinamizmus állandóságának” jelenléte köti össze). Ami nem baj, hiszen éppen ez a megfoghatatlanság – játékos „elmozgás” – jelenti jelenvaló létének esszenciáját.

9. A kassáki művészet sajátosságai

Persze ebben a konstans képlékenységben is vannak olyan motívumok, amelyek végigkísérik Kassák teljes életművét, s amelyek a művészetét egyedülállóvá – egyedülállóan és „primer” módon „kassákivá” („kassákizmussá”) – teszik.

Legfontosabb ezek közül az építészeti metaforika alkalmazása, illetve a modernség technológiájának lirizálása, amely megjelenik az 1916-os, Whitmant evokáló, expresszionista *Époszban* (Ez itt a város. / De nem az árva emberhangya odva: / fejemre híg aranyt szítál az ég / és hallom a serény kézművesek dalát, / kik máskor kemény seregbe falazták életük...⁵⁵²). Az 1918-as, programadó, múltat elvető és jövőt éltető *Mesteremberekben* („Igen! Mert a mi csúnya tömpe ujjainkból már zsendül a friss erő, / s holnap már áldomást tartunk az új falakon. / Holnap azbesztből, vasból és roppant gránitból / életet dobunk a romokra s félre az államdekorációkkal!

⁵⁵² *Uo.*, 80.

/ a holdvilággal! / és az orfeumokkal! / Hatalmas felhőkarcolókat építünk majd és játéknak az Eiffel-torony mását. / Bazalt talpú hidakat. A terekre új mithoszokat [sic!] zengő acélból / s a döglött sínekre üvöltő, tüzes lokomotívokat lökünk, / hogy ragyogjanak és fussák be a pályát, mint az ég szédületes meteorjai...⁵⁵³). Vagy akár az 1965-ös, *Mesterek köszöntése* című ciklus utószavában – amely részlet igazán plasztikus és tömör bemutatása a konstruktivizmus irányzatának („A kubizmus szerkezeti és formai problémáit a holland és orosz eredetű konstruktivizmus fejlesztette tovább, törvényeit a gyakorlati tárgyak világába is átvitte. Ugyancsak a konstruktivizmus kapcsolódott be először az új építészet problémakörébe. A hollandoknál Mondrian, Doesburg és Vantongerloo, az oroszoknál Tatlin, Malevics és Lissitzky [sic!] a mozgalom irányítói. Mindannyian az építészet területén kezdték, később tértek át a képzőművészetre, és itt alkották jelentős műveiket. Nem a festői gyakorlat örökségét folytatták, nem festették, hanem az architektúra törvényei szerint építették képeiket, a kubisták formaszerkesztését túlhaladva, szigorúan geometriai ábrákból, a perspektíva szabályainak illuzorikus [sic!] használata nélkül, formák és színek viszonyításával képezték a teret...⁵⁵⁴).

Se szeri, se száma azon szövegeknek, szövegegységeknek a kassáki életműben, amelyek az építészet és modern technika központi szerepét hangsúlyozzák. A témára természetesen nem Kassák talált rá elsőként. Az építő mesterember kultusza már a kubistáknál is meghatározó volt, elegendő itt Micheli Fernand Léger méltató sorait idézni („Ez a stílus, Léger művészi útja során, évről évre egyre nagyobb élethű ábrázolási erőt mutat, majdhogynem egy »építőjáték« egyszerűségét éri el. A reneszánsz kori képzőművészettel szemben érzett ellenszenvé nem csökken. Sokkal közelebb érezte magát a művészi kézművesség nagy korszakaihoz. Mesterembernek lenni a festészetben, ez volt tulajdonképpen rejtegetett álma...⁵⁵⁵). S bár az értékelés azon részével lehetne vitatkozni, amelyben a műhely munkáját állítja szembe vélhetően a kései reneszánsz, humanista elit gondolkodásával – hiszen éppen a bottega volt a 15. század nagy fejlődésének egyik „motorja”⁵⁵⁶ –, mégis kitűnően leírja a modernség (s akár

⁵⁵³ *Uo.*, 108-109.

⁵⁵⁴ *Uo.*, 503-538. Az idézet az 521-522. oldalon található.

⁵⁵⁵ Micheli, *Az avantgardizmus*, 206-208.

⁵⁵⁶ Mindenképpen érdemes ismertetni egy bekezdésnyit ennek igazolásaként Walter Isaacson terjedelmes Leonardo-monográfiájából, ahol a reneszánsz mester, Andrea del Verrocchio firenzei műhelyét mutatja be: „Verrocchio *bottega*ja, csakúgy, mint a riválisaként számon tartott öt-hat nagy firenzei műhely – és mint a szomszédos cipész meg ékszerész boltocskája, vagy épp az összes többi iparoséi végig az egész utcában – sokkal inkább emlékeztetett egyszerű üzletre, egy kereskedő árudájára, mint kifinomult képzőművészeti műteremre. A földszinten volt az utcára nyíló üzlet és műhely, ahol a mesterek és inasok szériában ontották a festőállványaikon, munkapadjaikon, a fazekaskorongokon és a kiegészítőedencékben, meg a fémmegmunkáló gépeiken készített portréikat. A munkások közül sokan az emeleti lakótérben aludtak és étkeztek. A festményeket és az egyéb tárgyakat a készítőik nem látták el a nevük jelével, hisz nem az individuális önkifejezés céljával alkották meg őket. Nagy részük közös erőfeszítés eredményeként jött létre, ideértve azoknak a festményeknek a legtöbbit is, amelyeket ma általában magának Verrocchióknak tulajdonítunk. Az effajta boltműhelyekben az volt a cél, hogy folyamatosan gyártsák a piacképes művészeti és kézműves termékeket, és nem az, hogy olyan egyedi alkotó tehetségeket babusgassanak, akik sóvárogva keresik a lehetőséget saját eredetiségük kifejezésére.” Walter Isaacson, *Leonardo da Vinci*, ford. Falcsik Mari, Helikon, Budapest, 2018, 60-61. (Kiemelés – Isaacson.) A leírás

a Bauhaus) szemléletének egyik legfontosabb jellemzőjét.⁵⁵⁷ Kassák igazából nem tett mást, mint „rákapcsolta” ifjúkora óta létező kedvenc témáját (lévén ő is kitanulta Sporni úr műhelyében a lakatosmesterséget) a modern kor „mainstream” vonulatára. Mindenképpen szerencsés és termékeny találkozás volt. Bizonyára könnyebb volna felsorolni azon alkotásait (képeket és mindenféle műfajú szövegeket), amelyekben nincsen szó építésről, konstrukcióról vagy az alkotó emberről, mint azokat, ahol e motívum megjelenik – kis túlzással élve mindenütt, a *Mesteremberektől* a *Mesterek köszöntéséig* ívelő skálán. Mindenképpen ez volt tehát az a bizonyos „legnagyobb közös osztó” (szorosán összefonódva a dinamizmus retorikájával), amely minden kassáki korszak és művészeti ág sajátja. Hatása az alkotó életrajzában is fellelhető, az inas- és legényévektől kezdve Kassák szabadkőműves kísérletéig.

A magyar „avantgárd” központi alakjának művészeti tevékenysége és elképzelései kiválóan igazolhatják a Bäckström által kijelölt célok helytállóságát. A svéd tudós szerint ugyanis napjaink – egyetlen fogalmat akceptáló – szemléletét („mintha létezne konszenzus az avantgárd szakkifejezés használatában”) valójában nem is a német teóriák uralják, hanem az angol-amerikai elméletek. Ennek oka az angol nyelv tudományos életben betöltött hegemoniájában, „centrális” helyében keresendő, amely „perifériára” szorít minden más elképzelést, annak ellenére, hogy lényegében ő maga is „periférikus” csupán.⁵⁵⁸ Az „angol-amerikai fölény” kassáki szempontból persze kevésbé tűnik károsnak, mint a kirekesztő német „szigor”, ám a bäckströmi elmélet lényegét éppen az jelenti, hogy minden – „centrumra” és „perifériára” osztó – leegyszerűsítést visszautasít. Ezzel az elvvel áll tökéletes összhangban Dobó és Szeredi „rekonstrukciója”, amelynek megfelelően az avantgárd jelenség „résztevői” valójában egy teljes Európára (vagy még azon is túl) kiterjedő „hálózat” egyenrangú tagjai voltak, s legfőbb médiumukon, a sajtón – tehát folyóirataikon – keresztül kapcsolódtak egymáshoz. „Egy avantgárd lap egyszerre volt művészeti fórum, mozgalom, intézményrendszer és a korabeli művészeti hálózat aktuális terepe. A határokon átívelő művészeti párbeszédbe bárki bekapcsolódhatott Keleten és Nyugaton, persze csak ha elég újszerű, provokatív mondanivalója akadt” – állítják.⁵⁵⁹

alapján azért nem állt annyira távol a kooperatív reneszánsz alkotói szellem és műhelymunka Léger elképzelésétől.

⁵⁵⁷ További „reneszánsz” érdekesség, hogy Leonardo művészi elveiről *Az izmusok történetében* is esik szó, mégpedig a kubizmus kísérleteinek ismertetésekor: „A kubizmus a kép szerkezetével foglalkozott, de a táblaképjelleget megtartotta, még a montázsok, kollázsok periódusában is. Célja a képlátvány volt. Ez a cél lényegében azonos volt Leonardóék céljával: ők is a szerkezetet keresték a látható felszín mögött; hullákat loptak éjjel, hogy boncolhassanak, csontvázat rajzoltak, hogy megértsék a test struktúráját.” Kassák – Pán, *Izmusok*, 85.

⁵⁵⁸ „This pluralism is overlooked today because of the hegemony of English in academic studies, which leads one to believe that a consensus exists in the use of the term »avant-garde«, since so many academics write their articles and books in this language.” Illetve: „I hope to show that, despite the fact that many writers believe that there exists only one recognition of the notion of »avant-garde«, the understanding of the Anglo-American »centre« is actually as peripheral as that of other countries – which are normally regarded as peripheres.” Bäckström, *Uo.*

⁵⁵⁹ Tanulmányuknak már a címe is árulkodó. Lásd, Dobó – Szeredi, *Folyóirat-szerkesztők köztársasága, Uo.*

Ennek ellenére Kassák „nyugati” (avagy „északi”) nézőpontból mindenképpen az „avantgárd” periférikus helyzetben lévő szereplőjének számít. A „közelebbi” német tudományos diskurzusban talán előfordul olykor a neve⁵⁶⁰, ám az angol nyelvűből mintha teljességében hiányozna.⁵⁶¹ Bäckström szerint amellet, hogy foglalkozni kell a perifériára „szorított” szerzőkkel, nem elegendő nekik szimplán csak „helyet szorítani” a kánonban – a már létező elvek mentén –, hanem egy „kritikai folyamat” által újra kell gondolni az avantgárd „topográfiáját”, tehát azokat a „paramétereket”, amelyekre ezek a meglévő elméleti modellek épülnek.⁵⁶² Az avantgárd máig létező (központi) „historiográfiájában” – állítja a svéd kutató – a „periféria” mindig „szinkretikus” karakterrel bír, amely hagyományosan a „megkésettség” jelenlétével egészül ki, s az „epigonizmus szimptomájaként” áll szemben a „centrum” avantgárdjának „eredetiségével, illetve tisztaságával”.⁵⁶³ Ám a (Kassákra is jellemző) „szinkretizmus” gyakran eredményezett olyan megnyilvánulásokat, amelyek által a

⁵⁶⁰ S hogy miként áll a helyzet „délén”? A Tett és a Ma folyóiratok jelentőségéről Sabrina Carollo például rövid említést tesz futuristákról szóló albumában (egy-két európai lap „társaságában”). Carollo, *I futuristi*, 89.

⁵⁶¹ Ellentétben a Kassákkal szoros kapcsolatot tartó Moholy-Nagy Lászlóval, aki a Bauhaus „mestereként” világszerte elismertté vált. Bár azt, hogy az iskola tanárává lett, a Kassákkal való együttműködésnek is köszönhető, például az *Új művészek könyve* sikerének. Az *izmusok története* szerzőinek „tanúsága” szerint a sokoldalú művész „a Ma ajánlásával érkezett 1922-ben Németországba, és 1923-ban Gropius helyetteseként már igen nagy befolyása volt a Bauhaus tevékenységére.” Kassák – Pán, *Izmusok*, 94. (Kiemelés – a szerzők.) Moholy később – munkatársával ellentétben – Angliába, majd Amerikába emigrált (lásd, Hubert van den Berg, *Kassák Lajos, a bécsi MA...*, 15.). Így róla (szerencsére) részletesen megemlékezik (Breuer Marcellel egyetemben) Alan Powers, a Bauhaus megalapításának századik évfordulójára szánt igényes kötetében. Különösképpen lásd a „kedves örültről” („*That lovely madman*”) szóló fejezetet. Powers, *Bauhaus Goes West – Modern Art and Design in Britain and America*, Thames & Hudson, London, 2019, 102-129. Hans-Michael Koetzle szép kiállítású, képekkel illusztrált könyvecskét szentelt a művész emlékének. Külön figyelmet érdemel a bevezetés féloldalmi laudációja, amelyben – mások méltatásai nyomán – „reneszánsz művésznek”, „a huszadik század Leonardójának” nevezi Moholyt. Koetzle, *László Moholy-Nagy*, ford. David Sánchez, Hirmer, München, 2020, 11. (Ismét egy példa a reneszánsz és avantgárd művészek párhuzamba állítására.) Moholy és Kassák „szellemi életrajza” egyébként – eltekintve az előbbi világhírétől – számtalan tekintetben hasonló. A Bauhaus mestere is „konstruktivistának tekintette magát” („Regarding himself as a Constructivist...” *Uo.*, 13.), és olyan „monumentális életművet” hagyott maga mögött, amelyet nehéz „egyetlen kategóriába” sűrítve összegezni („What he left behind was a monumental oeuvre, difficult to subsume under a single category.” *Uo.*, 53.). Túllépve az általános hasonlóságokon az is kijelenthető, hogy éveken keresztül együtt („vállvetve”) haladtak. A Moholyt ért művészi hatásokat (expresszionizmus, orosz avantgárd, dadaizmus, orosz konstruktivizmus – *Uo.* 60.) listázva egyértelműnek látszik, hogy azonos forrásokból „dolgoztak”, tehát egymást támogatva, informálva inspirálódtak (kezdetben, Magyarországon valószínűleg Kassák kínálhatott többet, később a Nyugat-Európában élő művész). Röviden fogalmazva: a Koetzle-könyvben felsorolt irányzatok által felvázolt alakulástörténet talán a kassáki pályáiv formálódásának homályos részleteire is választ kínálhat. (Erre az igencsak „komplexre” sikeredett „izmustörténeti” munka például nem igazán alkalmas.) Koetzle műve egyébként megemlíti Kassák és a Ma szerepét Moholy fejlődésében (bár az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy eredetileg német, s nem angol nyelvű szövegről van szó). Lásd, *Uo.* 30.

⁵⁶² „The point is not about expanding the canon and creating a space for artists from the periphery within our theoretical parameters – rethinking the topography of the avant-garde rather calls for a critical process that involves rethinking the parameters on which our theoretical models rest.” Bäckström – Hjartarson, *Rethinking the Topography of the International Avant-Garde = Decentring the Avant-Garde*, 11-12. Erre az átértékelésre tesz kísérletet Bäckströmék kötete, amely valóban egy, az avantgárd szellemiségéhez igazodó nemzetközi kiadvány. Tartalmazza többek között Forgács Éva *Romantic Peripheries. The Dynamics of Enlightenment and Romanticism in East-Central Europe* című tanulmányát is. *Uo.*, 55-74.

⁵⁶³ Eredetileg: „In the existing historiography of the avant-garde, the syncretic character of the periphery is traditionally linked with the occurrence of belatedness and as a symptom of epigonality, opposed to the genuine or »pure« avant-garde movements in the centre.” Bäckström – Hjartarson, *Rethinking...*, 23.

„perifériára” szorult művészek és mozgalmak a „centrumtól” való távolságukat hangoztatták, vagy éppen létrehozták saját, „szintetikus” avantgárdjukat, ami egy adott térben és időben kivételes történelmi szerepet tölthetett be.⁵⁶⁴ A „kassákizmusnak” nevezett jelenség alakulástörténete tökéletesen igazolja a bäckströmi „diagnózisban” felvázoltakat. A magyar konstruktivista ténylegesen is zászlajára tűzte eme „szintézis” elvét: tehát felhasználta más alkotók és irányzatok üzeneteit, valamint módszereit, vagy éppen látványosan elhatárolódott azoktól – s így formálta sajátos művészeti elképzeléseit évtizedeken keresztül.

Az építő, „konstruktív dimenzió” retorikájában – legyen szó Kassákról vagy más avantgárd alkotókról – mit sem számít, ami már megtörtént, mindig az új, az eltérő és idegen lehet csak érdekes, egyedi és élő. Miért emlegette mégis folyton-folyvást Kassák a régi korok tehetségeit? A néger álarc készítője, Giotto, Berzsenyi, Petőfi vagy akár az említett nyugatosok a maguk idejében újat s korszerűt létrehozó, „avantgárd” alkotók, igazi „építők” voltak, ám – a világ rendje szerint – meghaladták őket (vagy ha nem is haladták meg, de mást, eltérőt alkottak az új nemzedékek). S ugyanez lesz a szerepe és sorsa a távoli, végtelen jövő tetterős alakítóinak is: „Szeretem, akinek élete megismerés, és azért akarja a megismerést, hogy az embert fölülmúló ember élhessen egykor. És saját alábukását akarja így” – mondja Nietzsche⁵⁶⁵. A kassáki aktivista expresszionizmus eposzi kórusa még várja e jövői „embert fölülmúló embert” (Übermensch) – ám az ő szerepe is behatárolt, hiszen az idő dinamikus folyamának lehetnek ugyan pillanatnyi állomásai (amelyekről újra és újra nekilendülhet), de végpontja (úgy tűnik) semmiképpen sem. Ahogyan Malevics fehér négyzete sem szüntette meg a művészetet.

Érdekes, hogy amikor Kassák esszéinek egyes szám első személyű „megszólalója” a „romantikáról” értekezik (saját szempontjai szerint ostromozva és egyszerűsítve le azt), rendkívül szigorú és harcos, ám amikor Berzsenyiről vagy Petőfiről szól: jóval elfogadóbb – mint aki mindenkit meg akar ismerni (még Krúdyt, Babitsot és Kosztolányit is), a nietzschei gondolathoz híven. Minden bizonnyal ez lehet a különbség a valódi arccal bíró, „élő” vagy „élettel teli” alkotó, változtatni tudó „egy ember” realitása – illetve a stíluselem(ek) általánosító, rögzített, rideg és halott álarc között.

10. Néhány gondolat Wagner maszkjáról

Az álarc pedig értelmezhető a kassáki művészetkép szimbólumaként is. Az a bizonyos néger maszk a dezemiotizáció eszközeként működhet: amikor az afrikai kiválasztott magára öltötte,

⁵⁶⁴ „This mode of aesthetic syncretism, however, often turns out to involve a critical gesture, as artists or movements in the periphery distance themselves from activities in the centre or create their own, synthetic version of the avant-garde, which has a role to fulfil at a specific historical moment in a specific location.” *Uo.*

⁵⁶⁵ Nietzsche, *Így szólott Zarathustra*, 20.

még esőt is varázsolhatott a falu számára. Az álarc – ebben az értelemben – nem egyszerű (hatalmi) jel(kép), hanem a csodatétel része: a megtestesült cselekvés (a performatívum vizuális párja), létvalóság (akárcsak a képarchitektúra – a kassáki érvrendszerben); valamint az őt viselő különállásának, idegenségének letéteményese. Tökéletes „hordozója” tehát Benjamin „aurájának” – mivel kizárólagos megnyilvánulási formája az „egyszeri jelenlét”⁵⁶⁶.

Ezzel szemben a konstruktivista szerző wagneri maszkja a(z el)jelölés folyamatának egyik eleme: nem felfed és identifikál, hanem elrejt, beleburkolva lényegét egy ismerős, megszokott jelrendszerbe. Csehy Zoltán elgondolkodtató megoldást kínál a sokat elemzett aktivista eposz értelmezésére: „Kassák Lajos *Eposz Wagner maszkjában* című kötete már címével is Wagner-párhuzamokért kiált: azt ugyanis felesleges bizonygatni, hogy a cím nem egy üres avantgárd gesztus, mely csak túlfantáziált asszociációk mentén képes belépni a szövegpárbeszédbe. Az *Eposz Wagner maszkjában* című tizenhárom komponensből álló versciklus hipotézisem szerint egy zseniális *Parsifal*-parafrázis, azaz Kassák ciklusának felépítését mind a motívumok, mind a kompozíció szintjén elemi erővel járja át a Wagner-mű.”⁵⁶⁷

Amennyiben pedig a ciklus „szimpla” átirat, úgy másodlagos szöveg, szekunder műalkotás lehet csupán: azaz egyszerű reprodukció (hogyha nem is a benjamini „technikai” értelemben), amely nem bírhat semmiféle „aurával”, bármennyire is „zseniális”. Az pedig ismeretes, hogy miként vélekedett az ilyenekről Kassák – később. Az ő húszas-harmincas évekre kiforrott álláspontja – szövegei tanúsága szerint – inkább Malevicsével rokonítható, akinek az álarcokról alkotott véleménye lehangoló: „Végezetül maguk az egyes személyek is meglehetősen keveset tudnak önmagukról, mert »az igazi emberi arc« nehezen ismerhető fel az »igazi arcnak« tartott, fent említett álarc mögött.”⁵⁶⁸ Az üzenet egyértelmű, a maszkokat el kell dobni – még akkor is, ha „wagneriek”. Ám a jelek „túlműködésének” veszélyét Malevics is érzékelte (jóval Derrida előtt, 1915 táján), hiszen így folytatja gondolatmenetét: „A szuprematizmus filozófiájának minden oka megvan arra, hogy kételkedjék mind az álarcban, mind pedig az »igazi arcban«, mert általában az emberi arc, vagyis az emberi alak valósága ellen van.”⁵⁶⁹ A maszk levétele még nem jelenti azt, hogy az általa elfedett arc nem álcázza magát: a jel mögött egy újabb jel állhat. A jelölés kiiktatásának igénye láthatóan jelen volt mind Malevics, mind Kassák – s úgy általában az izmusok képviselőinek – retorikájában (legyenek

⁵⁶⁶ „Még a lehető legtökéletesebb reprodukcióból is hiányzik egyvalami: a műalkotás Itt és Most-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van. [...] Az eredeti mű Itt és Most-ja alkotja valódiságának fogalmát. [...] Ami itt hiányzik, az aura fogalmában foglalható össze. Kimondhatjuk, hogy ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szertefoszlik, az a mű aurája.” Benjamin, *A műalkotás... (2. fejezet)*.

⁵⁶⁷ Csehy Zoltán, „*Mint ezer wagneri orchester*” – Kassák Lajos: *Eposz Wagner maszkjában*, Parnasszus, 2007/ősz, 58.

⁵⁶⁸ Malevics, *Szuprematizmus* = Micheli, *Az avantgardizmus*, 355.

⁵⁶⁹ *Uo.*

bár e jelek „zsákhordók”-ra emlékeztető szavak vagy „álarok” akár). A kísérletező és dinamikus „avantgárd” (művészi) lét tétje – írásaik alapján – igen nagy: a határaitól megszabadított ember önazonosságának életre keltése, vagyis az „emberi alak valóságának” előhívása.

Ehhez persze eltántoríthatatlanul dolgozni kell, súlyos pörölycsapásokkal törve az anyagot, hogy a folyamat eredményeként végül létrejöhessen (legalább papíron vagy vásznon) a „kegyetlenül megformált” – kassáki – „ember”⁵⁷⁰. Úgy tűnik, az igazi „konstruktív” alkotó nem álarokokat kreál, hanem önmagát vizsgálja, alakítja és teszi – élő – műalkotássá. Wagner maszkja erőteljes beugrónak bizonyult a kezdő Kassák művészetében, ám hosszú odisszeájának csak az egyik – meglepő, ugyanakkor sürgősen le is vetendő – jelmezeként szolgált.

⁵⁷⁰ Aki akár valójában is realitássá válhat, például Hajas Tibor neoavantgárd kísérleteiben, mégpedig a test létező „önformálásának” akciója által. Kappanyos András megfogalmazásában: „A sokkolás elsősorban abban áll, hogy – szemben Desdemonával, aki elhunyt és eltemetése után kijön a tapsrendre – itt a művész valóságos veszélynek és fájdalomnak teszi ki magát. Ez tényleg ő, tényleg az ő vére folyik, az ő csontja ropog.” Kappanyos, *„Kettő vagyok: alany és tárgy” – Hajas Tiborról = Né/ma?* 125-126.

Utószó

A dolgozat első fejezetében felsorolt (és a következő három részben szövegi „működésükben” is szemügyre vett) – speciális stíluselemekként „listázható” – jellegzetességek (illetőleg a bennük rejlő ellentmondások) arra engednek következtetni, hogy az avantgárd kifejezés idézőjeles (vagy éppen „kiegészítő pontosításokkal” ellátott) használata mindenképpen indokolt lehet. Nem véletlen a disszertációban alkalmazott szándékos bizonytalanság.

A bürgeri elvárásoknak megfelelő [első és tizenegyedik fejezet], lábjegyzetben felsorolt, „hivatalosan” is („történeti”) avantgárdnak tekintett izmusok általában „leírhatók” az adott jellemzőkkel (külön-külön vagy mindenféle kombinációikkal és variációikkal egyetemben). Ám ezek inkább tűnnek az „avantgárd” elégséges és lehetséges, mintsem teljeskörű, minden lehetőséget kimerítő ismertetőjegyeinek és megjelenési formáinak. Ráadásul olyan vonásokról esik itt szó, amelyek kevésbé „megfoghatóak”, sokkal inkább a róluk szóló szövegek retorikája által nyernek létet [ötödik fejezet].

Nem biztos, hogy a „jelenség” felosztható két nagyobb huszadik századi, történelmileg osztályozható kategóriára („történeti” és „neoavantgárd”), valamint néhány „kanonizált” irányzatra (miközben – természetesen – ezek is a „nagy egység” elidegeníthetetlen részei voltak). A kizárólagosságon alapuló besorolás éppen az adott jellemzők ellen fejt(het)i ki hatását, téves következtetésekhez vezethet példának okáért a kassáki pályakép megítélésében. Minden jel arra mutat, hogy a „történeti avantgárdként” meghatározott és behatárolt korszakban (1910-es és 1920-as évek) a művész nem nevezte magát avantgárd alkotónak, bár – ahogyan Kabdebó Lóránt írja – „öntudatában és az irodalomtörténet leltárában, sőt az irodalomtudomány leírásában is az avantgarde szerves része, sőt ő az avantgarde a magyar irodalomban”⁵⁷¹. Az utóbbi két – kanonizációra hivatott – tekintély esetében az állítás biztosan helytálló, ám Kassák véleménye („öntudata”) már más kérdés. Ha minden igaz, ő csak jóval később kezdte saját tevékenységére alkalmazni az „avantgárd” jelzót (utólag legitimálva azt), mégpedig speciális (és kevésbé tudományos) értelemben, annak „kísérleti” jellegéből kiindulva. Ekkorra viszont már régen lecsengett az izmusok „történeti hőskora”.

„Szakmai” szempontból lehet persze „átmeneti” [második fejezet], „ténylegesen avantgárd” [harmadik fejezet] vagy „azon túli” [negyedik fejezet] műveket értékelni, ám a kategorizációra adott (elképzelt) szerzői válasz már biztosan nem (lenne) ennyire egyértelmű. A fogalom késői kassáki értelmezése, annak „kísérleti” természete [tizenegyedik fejezet] szerint szélesebbre tárható az avantgárdnak tekinthető jelenségek sora [hatodik, hetedik, nyolcadik és kilencedik fejezet], s éppen ezért célszerű a szót idézőjeles formában (vagy

⁵⁷¹ Kabdebó, *Egy remekmű poétikai pozíciója*, 83.

helyesbítésekkel: „jellegű”, „karakterű”, „annak nevezett” stb.) alkalmazni. A Kassák által is említett „konstruktív szemlélet” [ötödik, majd későbbi fejezetek] kellőképpen tágnak tetszik ahhoz, hogy mind az irányzatokkal körvonalazható „történeti egység”, mind pedig általánosabb elvek „gyűjtőneve” lehessen (persze nem az avantgárd egészére, hanem annak csupán kassáki „felületére” alkalmazva). A sajátos ars poetica „kidolgozása” már egészen korán elkezdődött [második fejezet], és évtizedeken keresztül tartott [harmadik, negyedik és ötödik fejezet], sok átalakuláson ment keresztül [nyolcadik fejezet], nem volt mentes a tényleges vagy elképzelt vitáktól [első, nyolcadik és kilencedik fejezet], s olykor a konkrét művészeti megnyilvánulásokon is túllépett, áthelyezve önmagát bizonyos esetekben még „valós”, életrajzi dimenziókba is [tizedik fejezet]. Bürgeri értelemben az avantgárd (kiváltképp annak „történeti” szakasza) véget ért ugyan a húszas évek közepén, ám kijelenthető-e ez tényszerűen, teljes biztonsággal?

A témáról tanulmányt készítő szakértők olykor helyesnek tartják, ha már az általuk írt szöveg elején meghatározzák, mit is értenek a fogalom alatt.⁵⁷² Ez mindenképpen arra utal, hogy a bizonytalanságnak biztos helye van a diskurzusban, s ennek oka talán éppen a bizonyosságra való törekvésben keresendő. Per Bäckström, annak érdekében, hogy a jelenség minél pontosabban leírható legyen, vitába száll a szűkítő tendenciákkal, s földrajzi szempontból kiszélesíti az értelmezési lehetőségek fókuszát [tizenegyedik fejezet]. Az angol-amerikai és germán (német) tudományos „szekciók” mellett például létjogosultságot követel az újlatin (olasz) és más nyelvű megfigyeléseknek is (lásd a nemzetközi *Decentring the Avant-Garde* című kötet „centrum-periféria” tanulmányait). A fogalom „ecói” értelmében pedig talán még a kassáki életmű is előnyösebb megvilágítást nyerhet (s a „történeti” és „neo-” kategóriák is új fényben tűnhetnek fel).

Ám a nyitást biztosan érdemes lehet a szó múltja felé is megtenni [tizenegyedik fejezet], amellyel a százéves „történeti” fennállás (minimum) kétszázéves szellemi (és gyakorlati) folyammá alakul. A Saint-Simon által bevezetett kifejezés már eleve rögzített értelmet ad a metaforának, amely hogyha a művészek társadalmi változásokban betöltött vezető szerepére utal, úgy az újabb (bár a történeti „avantgárdok” számára akár tudatlanul is evidens) jelentésárnyalatokra tesz szert. A saint-simoni értelemben „avantgárd” művész lehet akár Petőfi – vagy bármely alkotó, aki szavai (és mindenféle munkái) performatív erejét az emberiség

⁵⁷² Így tesz Dobó Gábor és Hans-Michael Koetzle is. Lásd Dobó lábjegyzetében: „Avantgárd alatt a modernitást és a modernizmusokat radikálisan bíráló, azokkal szemben kritikus művészeti irányzatokat értem. A modernizmusok és az avantgárd között nem húzódott éles határ, csak átmenetek.” Dobó, *Nemzedékváltás...*, 209. Illetve egy másik megközelítés Koetzle Moholy-könyvében: „Avant-garde is a favourite term used to describe the creative explosion in the years after the First World War.” Koetzle, *László Moholy-Nagy*, 11. Természetesen mindkettő megállja a helyét, ám amíg az első középpontjában valamiféle „irányzatközi” ellentét áll, addig a második általánosságban szól az első világháborút követő korszakot jellemző „teremtő robbanásról”.

jobbítására kívánja fordítani. Ilyen képet mutat önmagáról Kassák is, mégpedig életműve minden szakaszában (és területén): legyen szó átmeneti vagy ténylegesen avantgárd költeményeiről, a harmincas évek esszéiről, a Munka-kör szervezéséről vagy szabadkőműves kísérletéről (azaz valós cselekedeteiről). Annak ellenére, hogy az alkotó csak minimális mértékben vélte önmagát (helyesebben folyóiratait) avantgárdnak (s amikor igen, talán nem is egészen pontosan ebből a szempontból gondolta így).

Mintha az „ügynevezett” (vagy magukat annak tartó) művészek – Saint-Simontól fogva, s beleértve Kassákot is – mind igen tudatosan reflektáltak volna (s reflektálnának máig) saját munkásságukra, még úgy is, hogy magát a kifejezést sohasem vagy csak ritkán említették, továbbá más izmusok territóriumára alá sorolták tevékenységüket [hatodik és tizenegyedik fejezet]. Nem csupán alkotásokat hoztak (hoznak) létre (különböző művészeti ágakban), de azok elméletét is lefektették (lefektetik), legtöbbször manifesztumokban, illetve olyan szövegekben, amelyekben a kiáltványok performatív eszközeit alkalmazták (alkalmazzák).

Érdekes volna a továbbiakban – a területtel kapcsolatos nemzetközi szemlélődés mellett – megvizsgálni még a 19-20. század „történetit” megelőző (egyelőre igencsak rejtélyesnek tűnő) külföldi (s talán magyar vonatkozású – ha ugyan akadtak ilyenek) „avantgárd” csoportjainak (tehát a „történetit” megelőző száz esztendő) működését is (amely ráadásként magyarázatot kínálhat a „hőskor” izmusainak „romantikus” karakterére), s a későbbi törekvések ezekkel szőtt közvetlen vagy közvetett összefüggés-hálózatát, hogy a kép az eddigieknél pontosabb legyen.

Ám ez már újabb kutatásokat követel.⁵⁷³

⁵⁷³ Akárcsak a „konstruktív szemlélet” bölcséleti kapcsolatainak kérdésköre. Biztosan igaz, hogy a kassáki ars poetica alapelvei nem nevezhetők egyfajta sajátosságos filozófia termékeinek, mégis érdekes lehet az avantgárd csoportok 19. századi, illetve kortárs szellemi irányzatokhoz fűződő viszonya. Nietzsche Kassákra gyakorolt hatása egyértelműen kiolvasható a szerző által jegyzett szövegek némelyikéből (akár nevesítve is), de a bergsoni életfilozófia is megérne egy elmélyültebb körütekintést. Balázs Eszter a következő megfigyelést teszi tanulmányában: „Kassák szerint a különböző izmusok képviselőinek közös nevezője a végletesen szabályozott társadalom ellensúlyozására képes, kirobbanó életerő. Ez főként Henri Bergson antiracionalista filozófiáján alapult, miszerint minden az energia és a flow dinamikájának a hatása alatt állt. Ahogy arra Szeredi Merse Pál rámutat, a lapban [A Tett – SP] közölt fordítások jelentős része eredetileg a világháború kitörését megelőzően jelent meg, és Kassáknak a francia avantgárd 1909 körüli – a posztzimbolizmushoz és Henri Bergson antiracionalista filozófiájához kötődő – szellemi áramlatok iránti érdeklődését tükrözik.” Balázs, *Avantgárd és radikális háborúellenesség Magyarországon*, 44-45. Nyíri Tamás mondata Bergson *Teremtő fejlődés* című művéről (*L'Évolution créatrice*, 1907) nem mond ellent a kassáki gondolatnak: „A valóság, a világ, a létezők összessége dinamikus folyamat, amelynek legbenső magva élet.” Nyíri, *A filozófiai gondolkodás fejlődése*, 455-456. De ezek egyelőre vázlatos bevezető gondolatok csupán, a téma részletesebb tájékozódást igényel.

Bibliográfia

1. Kassák Lajos vizsgált művei (primer szövegek)

Kassák Lajos, *Ady Endre 1877-1919* = Uő., *Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975, 144-145.

Kassák Lajos, *Ady Endre* = Uő., *Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975, 152-163.

Kassák Lajos, *Ady Endre* = Uő., *Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975, 163-166.

Kassák Lajos, *A korszerű művészet él* = Kassák Lajos – Pán Imre, *Izmusok – A modern művészeti irányok története*, Napvilág Kiadó, Budapest, 2003, 9-28. (A disszertációban hivatkozott szöveg.)

Kassák Lajos, *A ló meghal és a madarak kiröpülnek* = Uő., *Válogatott versek*, Unikornis Kiadó, Budapest, 1995, 61-72. (Eredeti megjelenés alapján. A disszertációban hivatkozott szöveg.)

[Kassák Lajos, *Az új művészet él*, Korunk, Cluj-Kolozsvár, 1926, 3-18. (Eredeti megjelenés. A disszertációban említve.)]

Kassák Lajos, „*A rettenetes nagy hamu*” alól Babits Mihályhoz = Uő., *Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 573-579. (A disszertációban hivatkozott szöveg.)

[Kassák, *A „rettenetes nagy hamu” alól Babits Mihályhoz*, Nyugat, 1916/18. (Eredeti megjelenés.) = <https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> (A disszertációban említve.)]

Kassák Lajos, *Az írástudatlanok vagy az írástudók árulása?* = Uő., *Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975, 145-152.

Kassák Lajos, *Az új versről* = Uő., *Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 590-593.

Kassák Lajos, *Babits Mihály* = Uő., *Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975, 209-218.

Kassák Lajos, *Baumgarten-alapítvány és az írástudók árulása* = Uő., *Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975, 205-208.

Kassák Lajos, *Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975.

Kassák Lajos, *Éposz Wagner maszkjában*, Róczei György magánkiadása, 2015.

Kassák Lajos, *Egy ember élete I-II.*, Magvető, Budapest, 1983.

Kassák Lajos, *Előszó az Új művészek könyvéhez* = Uő., *Versek, tanulmányok*, 845-857. (A disszertációban hivatkozott szöveg; a mai helyesíráshoz igazított.)

[Kassák Lajos – Moholy-Nagy László, *Új művészek könyve*, Európa, 1977. (Az eredeti kiadás fakszimiléje.)]

Kassák Lajos, *Giorgio de Chirico* = Uő., *Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 514-515.

Kassák Lajos, *Képarchitektúra* = Uő., *Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 836-845.

Kassák Lajos, *Két fiatal festő – Különvélemény*, Nyugat, 1928/5. = <https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> (2020. augusztus 10-i megtekintés szerint.)

Kassák Lajos, *Kosztolányi Dezső = Uő., Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975, 256-266.

Kassák Lajos, *Magyar irodalom 1920 – Babits Mihály = Uő., Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975, 194-197.

Kassák Lajos, *Mesterek köszöntése = Uő., Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 503-538.

Kassák Lajos, *Önarckép – háttérrel = Uő., Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 7-69. (A disszertációban hivatkozott szöveg.)

[Kassák Lajos, *Önarckép – háttérrel = Uő., Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975, 29-75. (Egyéb megjelenés.)]

Kassák Lajos összes versei I-II., szerk. Kassák Lajosné, Magvető, Budapest, 1969.

Kassák Lajos, *Petőfi halálának 100 éves évfordulójára (Kiskőrös, 1948) = Uő., Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975, 140-143.

Kassák Lajos, *Petőfi Sándor = Uő., Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975, 125-140.

Kassák Lajos, *Programm*, A Tett, 1916/10, 153-155. (Eredeti megjelenés.) = <http://digiphil.hu/o:atett-10.tei.85> (2020. július 22-i megtekintés szerint.)

Kassák Lajos, *Szintetikus irodalom = Uő., Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 579-589. (A disszertációban hivatkozott szöveg.)

[Kassák Lajos, *Szintetikus irodalom (Részlet a Galilei Körben december 3-án tartott előadásomból) = Ma*, 1916/2. (Eredeti megjelenés.)]

[Kassák Lajos, *Szintetikus irodalom = Uő., Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975, 399-407. (Egyéb megjelenés.)]

Kassák Lajos, *Uitz Béla = Uő., Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 961-962.

Kassák Lajos, *Válogatott versek*, Unikornis Kiadó, Budapest, 1995.

Kassák Lajos, *Versek, tanulmányok (Kassák Lajos válogatott művei I.)*, Szépirodalmi, Budapest, 1983.

Kassák Lajos – Pán Imre, *Izmusok – A modern művészeti irányok története*, Napvilág, Budapest, 2003. (A disszertációban hivatkozott szöveg.)

[Kassák Lajos, *Az izmusok története. Pán Imre közreműködésével*, Magvető, Budapest, 1972. (Eredeti megjelenés.)]

2. Felhasznált irodalom

Aczél Géza, *Kassák Lajos*, Akadémiai, Budapest, 1999.

Aczél Géza, *Kassák Lajos pályakezdése*, Alföld, 1987/3, 27-38.

Aczél Géza, „szomorúságba enyhült lázadás” (A klasszicizálódás első jelei Kassák harmincas

- évekbeli költészetében), Parnasszus, 2007/ősz, 53-57.
- A félre-értelmezett futurizmus*, szerk. Varga László, Helikon, 2010/3.
- A mi szecessziónk*, szerk. Szegzárdy-Csengery Klára, Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2018.
- Andrási Gábor, *Képköltő és képtervező – Kassák a festő, a grafikus és a tipográfus = Kassák! A Kassák Múzeum állandó kiállítása*, szerk. Sasvári Edit, Csatlós Judit, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum, Budapest, 2011, 8-19.
- Angyalosi Gergely, *Kassák Lajos és Lukács György viszonya*, ItK, 1987-1988/4, 462-471.
- Arasse, Daniel, *Leonardo*, ford. Marsó Paula, Nemes Krisztina, Typotex, Budapest, 2016.
- ARC 2007 Óriásplakát kiállítás – Kiveszében a kreatívok?* = <http://www.alon.hu/node/5591> (2020. június 13-i megtekintés szerint.)
- Archambeau, Robert, *The Avant-Garde in Babel: Two or Three Notes on Four or Five Words*, Action Yes, 2010/12. = <http://actionyes.org/issue8/archambeau/archambeau1.html> (2020. augusztus 12-i megtekintés szerint.)
- Assmann, Jan, *A varázsfuvola – Opera és misztérium*, Atlantisz, Budapest, 2012.
- A Tett folyóirat számai = <http://digiphil.hu/context:atett> (2020. június 15-i megtekintés szerint.)
- Austin, John L., *Tetten ért szavak*, ford. Pléh Csaba, Akadémiai, Budapest, 1990.
- Az avantgárd*, szerk. Osztoivits Szabolcs – Turcsányi Márta, Európa, Budapest, 1998.
- Ágh István, *Hová repült a nikkelszamovár? = A virágnak agyara van – In memoriam Kassák Lajos*, szerk. Pomogáts Béla, Nap Kiadó, 2000, 387.
- Babits Mihály, *Felelet*, Nyugat, 1916/18. = <https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> (2020. július 22-i megtekintés szerint.)
- Babits Mihály, *Ma, holnap, és irodalom*, Nyugat, 1916/17. = <https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> (2020. július 22-i megtekintés szerint.)
- Balázs Eszter, *Avantgárd és radikális háborúellenesség Magyarországon – A Tett (1915-1916) = Művészet akcióban – Kassák Lajos avantgárd folyóiratai A Tett-től a Dokumentumig (1915-1927)*, szerk. Balázs Eszter – Sasvári Edit – Szeredi Merse Pál, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum – Kassák Alapítvány, Budapest, 2017, 33-52.
- Batkin, Leonyid, *Az itáliai reneszánsz*, ford. Soproni András, Typotex, 2014.
- Bäckström, Per – Hjartarson, Benedikt, *Rethinking the Topography of the International Avant-Garde = Decentring the Avant-Garde*, szerk. Bäckström – Hjartarson, Rodopi B. V., Amsterdam – New York, 2014, 7-32.
- Bäckström, Per, *One Earth, Four or Five Words – The Peripheral Concept of „Avant-Garde”*, Action Yes, 2010/12 = <http://actionyes.org/issue7/backstrom/backstrom1.html> (2020. augusztus 10-i megtekintés szerint.)
- Beke László, *A dadaizmus újításai = Dadaizmus antológia*, szerk. Uő., Balassi, Budapest, 1998, 322-325.
- Benedek Marcell, *Egy álom megvalósul*, Új Idők, 1943/17, 525.
- Benedek Marcell, *Egy lélek keresi magát*, Kortárs, 1948/12, 362-363.
- Benedek Marcell, *Főmesteri székfoglaló*, Deák Ferenc □ [’páholy’] kiadása, Budapest, 1948.

Benjamin, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Kurucz Andrea – Mélyi József = http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (2020. augusztus 10-i megtekintés szerint.)

Berényi Zsuzsanna Ágnes, *A nagymester*, kézirat

Berg, Hubert van den, *Kassák Lajos, a bécsi Ma és az avantgárd folyóiratok „internacionáléja” az 1920-as években*, ford. Seregi Tamás = *Művészet akcióban – Kassák Lajos avantgárd folyóiratai A Tett-től a Dokumentumig (1915-1927)*, szerk. Balázs Eszter – Sasvári Edit – Szeredi Merse Pál, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum – Kassák Alapítvány, Budapest, 2017, 9-30.

Boccioni, Umberto – Carrà, Carlo Dalmazzo – Russolo, Luigi – Balla, Giacomo – Severini, Gino, *A futurista festészet technikai kiáltványa*, ford. Szabó György = Micheli, Mario de, *Az avantgardizmus*, ford. Szabó György, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978, 345-347.; Olasz nyelven: Boccioni – Carrà – Russolo – Balla – Severini, *Manifesto tecnico della pittura futurista* = <https://www.futurismo.org/futurismo/manifests/manifesto-pittura-futurista/> (2020. augusztus 10-i megtekintés szerint.)

Bókay Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris, Budapest, 2006.

Bónus Tibor, *Avantgárd, történetiség, szubjektum = Hang és szöveg*, szerk. Bednaries Gábor – Bengi László – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 226-267. (A disszertációban hivatkozott szöveg.)

[Bónus Tibor, *Avantgárd, történetiség, szubjektum = Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 106-134. (A disszertációban említett szöveg.)]

Bori Imre, *A Kassák-vers típusairól = A virágnak agyara van – In memoriam Kassák Lajos*, szerk. Pomogáts Béla, Nap Kiadó, 2000, 222-239.

Bori Imre – Körner Éva, *Kassák irodalma és festészete*, Magvető, Budapest, 1988.

Buonarroti, Michelangelo, *Rime*, Oscar Classici, Mondadori, Milano, 2005.

Burljuk, David – Krucsonih, Alexandr – Majakovszkij, Vlagyimir – Hlebnyikov, Viktor, *Pofon üttük a közízlést*, ford. Radó György = *Az avantgárd*, szerk. Osztovits Szabolcs – Turcsányi Márta, Európa, Budapest, 1998, 53-54.

Bürger, Peter, *Az avantgarde elmélete*, ford. Seregi Tamás, 2010 = <https://docplayer.hu/48658916-Peter-burger-az-avantgarde-elvelete.html> (2020. június 13-i megtekintés szerint.)

Cambell, Stephen J. – Cole, Michael W., *A New History of Italian Renaissance Art*, Thames & Hudson, London, 2012.

Carollo, Sabrina, *I futuristi*, Giunti Editore, Firenze-Milano, 2008.

Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain, *The Penguin Dictionary of Symbols*, ford. Buchanan-Brown, John, Penguin Group, London, 1996.

Culler, Jonathan, *Aposztrophé*, ford. Széles Csongor, Helikon, 2000/3, 370-389.

Culler, Jonathan, *Preface = Uő.*, *The Pursuit of Signs*, Routledge Classics, London and New York, 2001, vii-xii.

- Culler, Jonathan, *The Mirror Stage* = Uő., *The Pursuit of Signs*, Routledge Classics, London and New York, 2001, 172-187.
- Csaplár Ferenc, *Kassák és Kosztolányi*, ItK, 1993/1, 39-51.
- Csaplár Ferenc, *Utószó* = Kassák Lajos, *Válogatott versek*, Unikornis Kiadó, Budapest, 1995, 295-298.
- Csaplár Ferenc, *Utószó az új kiadáshoz* = Kassák Lajos – Pán Imre, *Izmusok – A modern művészeti irányok története*, Napvilág, Budapest, 2003, 265-279.
- Csehy Zoltán, „Mint ezer wagneri orchester” – Kassák Lajos: *Eposz Wagner maszkjában*, Parnasszus, 2007/ősz, 58-61.
- Dadaizmus antológia*, szerk. Beke László, Balassi, Budapest, 1998.
- Deréky Pál, *A földi paradicsom eszméje a magyar avantgárd költészetben* = Uő., *A vasbetontorony költői*, Argumentum, Budapest, 1992, 46-70.
- Deréky Pál, *A magyar avantgárd irodalom: 1915-1930* = Uő., „Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1998, 238-296.
- Deréky Pál, *A magyar avantgárd költészet nyelvforrásai és kialakulása* = Uő., *A vasbetontorony költői*, Argumentum, Budapest, 1992, 15-45.
- Deréky Pál, *A vasbetontorony költői*, Argumentum, Budapest, 1992.
- Deréky Pál, *Az esztétizmus és az avantgárd vitája a magyar irodalomban (1916-1917)* = Uő., „Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1998, 34-63.
- Deréky Pál, *Barta Sándor: Az örültek első összejövetele a szemetesládában* = *Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 244-254.
- Deréky Pál, *Kassák Lajos: Az izmusok története – Leltár* = Uő., „Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1998, 215-218.
- Deréky Pál, *Műértelmezés, avantgárd, irodalomtudomány* = Uő., „Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1998, 65-66.
- Derrida, Jacques, *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*, ford. Gyimesi Tímea = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal – Vilcsek Béla – Szamosi Gertrud – Sári László, Osiris, Budapest, 2002, 265-275.
- Derrida, Jacques, *Mi a költészet?* ford. Horváth Krisztina – Simonffy Zsuzsa = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal – Vilcsek Béla – Szamosi Gertrud – Sári László, Osiris, Budapest, 2002, 276-279.
- Dobó Gábor, *Nemzedékváltás, szintézis és az új társadalom programja – a Dokumentum Budapesten (1926-1927)* = *Művészet akcióban – Kassák Lajos avantgárd folyóiratai A Tett-től a Dokumentumig (1915-1927)*, szerk. Balázs Eszter – Sasvári Edit – Szeredi Merse Pál, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum – Kassák Alapítvány, Budapest, 2017, 207-231.
- Dobó Gábor – Szeredi Merse Pál, *Folyóirat-szerkesztők köztársasága – Hasonlóságok és kapcsolatok a belga és a magyar történeti avantgárdban, 2018.* = <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/78e5e03e14592ad67795a53f498a51c0> (2020. augusztus 10-i megtekintés szerint)

Doesburg, Theo van – Mondrian, Piet – Kok, Antony, *A „De Stijl” II. kiáltványa, 1920* = Micheli, Mario de, *Az avantgardizmus*, ford. Szabó György, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978, 385-386.

Doesburg, Theo van – Hoff, Robt. van't – Huszár Vilmos – Kok, Antony – Mondrian, Piet – Vantongerloo, G. – Wils, Jan, *Előszó I.* = Micheli, Mario de, *Az avantgardizmus*, ford. Szabó György, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978, 380.

Doesburg, Theo van – Mondrian, Piet – Kok, Antony, *Előszó II.* = Micheli, Mario de, *Az avantgardizmus*, ford. Szabó György, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978, 381-382.

Dudakov-Kashuro, Konstantin, *Revising the Aporias of the Avant-Garde = Decentring the Avant-Garde*, szerk. Bäckström, Per – Hjartarson, Benedikt, Rodopi B. V., Amsterdam – New York, 2014, 305-320.

Eco, Umberto, *La Mancha és Babel között – irodalomról*, ford. Gecser Ottó, Európa, Budapest, 2004.

Eco, Umberto, *Nyitott mű*, ford. Dobolán Katalin, Mártonffy Marcell, Európa, Budapest, 2006.

Eisemann György, *„Elmondom, ahogy megértem” = Az elbeszélés módozatai*, szerk. Józán Ildikó – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 173-213.

Eisemann György, *Elsajátított idegenség és elidegenedett azonosság = Identitás és kulturális idegenség*, szerk. Bednancs Gábor – Kékesi Zoltán – Kulcsár Szabó Ernő, Osiris, Budapest, 2003, 56-65.

Fajó János, *az én mesterem kassák műhelyében*, Vince Kiadó, Budapest, 2003.

Ferenczi László, *Az avantgarde kronológiái = Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 11-16.

Fodor József, *Együttléteim Kassák Lajossal*, Kortárs, 1967/3, 381-384.

Forgács Éva, *Constructive Faith in Deconstruction – Dada in Hungarian Art = Uő., Hungarian Art – Confrontation and Revival in the Modern Movement*, Doppelhouse Press, Los Angeles, 2016, 55-85.

Forgács Éva, *Between Cultures – Hungarian Concepts of Constructivism as a Political Act = Uő., Hungarian Art – Confrontation and Revival in the Modern Movement*, Doppelhouse Press, Los Angeles, 2016, 87-107.

Forgács Éva, *Romantic Peripheries. The Dynamics of Enlightenment and Romanticism in East-Central Europe = Decentring the Avant-Garde*, szerk. Bäckström, Per – Hjartarson, Benedikt, Rodopi B. V., Amsterdam – New York, 2014, 55-74.

Fried István, *Kassák Lajos zenéje = Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 227-243.

Gabo, Naum – Pevsner, Antoine, *A realizmus kiáltványa, 1920* = Micheli, Mario de, *Az avantgardizmus*, ford. Szabó György, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978, 364-368.

- G. Komoróczy Emőke, *A költészet megújítása, új költői szereptudat és poétikai formarendszer kialakítása* = Uő., „*Dolgoztam bár nem hagyták hogy dolgozzam*” – *Kassák és a magyar avantgárd mozgalom*, Universitas, Budapest, 1995, 131-177.
- G. Komoróczy Emőke, *A negativitás legyőzése, a válságközérzet meghaladása*, It, 1978/4, 906-921.
- G. Komoróczy Emőke, *Avantgárd kontinuitás a XX. században*, Hét Krajcár Kiadó, Budapest, 2016.
- G. Komoróczy Emőke, „*Dolgoztam bár nem hagyták hogy dolgozzam*” – *Kassák és a magyar avantgárd mozgalom*, Universitas, Budapest, 1995.
- G. Komoróczy Emőke, *Kassák aktualitása = Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő*, szerk. András Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Alapítvány, Budapest, 2010, 174-191.
- G. Komoróczy Emőke, *Újra és újra Kassák...* = *Ártér*, 2007/tél, 70-71.
- Gombrich, Ernst H., *Reneszánsz tanulmányok*, ford. Papp Mária, Corvina, Budapest, 1985.
- Hegyí Loránd, *A tárgy nélkülség értelmezése Kassák képarchitektúráiban*, Művészettörténeti Értesítő, 1981/3, 194-199.
- Hegyí Lóránd, *Kassák „képarchitektúra”-elmélete és az antiművészeti koncepciók viszonya = Kassák Lajos Emlékkönyv*, szerk. Fráter Zoltán – Petőcz András, Eötvös Könyvek, 1988, 85-90.
- Hévizi Ottó, *Az identifikáció kísérletei – Az ifjú Lukács önarcképei* = Lukács György, *Eszétikai kultúra*, Napvilág Kiadó – Lukács Archivum, Budapest, 1998, 99-127.
- Hibbert, Christopher, *A Medici-ház tündöklése és bukása*, ford. Bánki Vera, Holnap, 2010.
- Hughes, Anthony, *Michelangelo*, Phaidon, New York, 2003.
- Imre László, *Ötletek Kassák és a verses epikai hagyomány kérdéséhez*, Alföld, 1999/9, 104-106. (A disszertációban idézett szöveg.)
- [Imre László, *Ötletek Kassák és a verses epikai hagyomány kérdéséhez = Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 147-149. (A disszertációban említett szöveg.)]
- Isaacson, Walter, *Leonardo da Vinci*, ford. Falcsik Mari, Helikon, Budapest, 2018.
- Jászberényi József, *A magyarországi szabadkőművesség története*, PrintXBudavár, Budapest, 2005.
- Jászberényi József, „*A Sz: Sophia’ templomában látom én felszentelve nagysádat*” — *A felvilágosodás korának magyar irodalma és a szabadkőművesség*, Argumentum, Budapest, 2003.
- Kabdebó Lóránt, *Egy remekmű poétikai pozíciója – Kassák Lajos: A ló meghal a madarak kirepülnek* = *Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 78-91.
- Kálmán C. György, *A modern konzervativizmus hagyományának kialakulása – Babits vitája az avantgárd dal* = http://real.mtak.hu/30474/1/kalmancgy_babits_u.pdf (2020. július 22-i

megtétekintés szerint.)

Kálmán C. György, *Avantgárd és irodalomtörténet-írás = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. Veres András, Gondolat, Budapest, 2004, 63-72.

Kappanyos András, *Ady mint korszakküszöb = Uő., Tánc az élen – Ötletek az avantgádról*, Balassi, Budapest, 2008, 240-247.

Kappanyos András, *Az avantgárd mint az irodalomtörténet provokációja = Az irodalomtörténet esélye*, szerk. Veres András, Gondolat, Budapest, 2004, 73-86.

Kappanyos András, „*Kettő vagyok: alany és tárgy*” – Hajas Tiborról = *Né/Ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. Derék Pál – Müllner András, Ráció, Budapest, 2004, 123-133.

Kappanyos András, *Másodszorra elvész az első? = Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő*, szerk. András Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Alapítvány, Budapest, 2010, 160-173.

Kappanyos András, *Tánc az élen – Ötletek az avantgádról*, Balassi, Budapest, 2008.

Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő, szerk. András Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Alapítvány, Budapest, 2010.

Kékesi Zoltán, *Primitivizmus, plasztikusság és performativitás az avantgárdban = Identitás és kulturális idegenség*, szerk. Bednatics Gábor – Kékesi Zoltán – Kulcsár Szabó Ernő, Osiris, Budapest, 2003, 199-215.

Kieszkowski, Bohdan, *L'Accademia Platonica di Firenze = Uő., Studi sul Platonismo del Rinascimento in Italia*, G. C. Sansoni, Firenze, 1936, 37-65.

Kirchner, Ernst Ludwig, *A „Die Brücke” Művészeti Egyesület Krónikája = Micheli, Mario de, Az avantgardizmus*, ford. Szabó György, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978, 272-275.

Kiszely Gábor, *A szabadkőművesség*, Korona, Budapest, 1999.

Koetzle, Hans-Michael, *László Moholy-Nagy*, ford. David Sánchez, Hirmer, München, 2020.

Koselleck, Reinhart, *'Tapasztalati tér' és 'várakozási horizont' – két történelmi kategória = Uő., Elmúlt jövő*, ford. Hidas Zoltán – Szabó Márton, Atlantisz, Budapest, 2003, 401-430.

Kosztolányi Dezső, *Éposz Wagner maszkjában (Kassák Lajos verseskönyve)*, Nyugat, 1915/11. = <https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> (2020. augusztus 7-i megtekintés szerint.)

Kulcsár Szabó Ernő, *A különbözőség esélyei, szempontok a posztmodern fogalmának meghatározásához*, Literatura, 1987-1988/1-2, 137-146.

Kulcsár Szabó Ernő, *A líra kinetográfiája és az én kívülhelyezése = Hang és szöveg*, szerk. Bednatics Gábor – Bengi László – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 408-425.

Kulcsár Szabó Ernő, *A másság mint jelenlét*, Jelenkor, 1988/7-8, 689-706.

Kulcsár Szabó Ernő, *Az elidegenített nyelv „beszéde” = Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 17-32.

Kulcsár Szabó Ernő, „...ki üdvözöl téged születő pillanat” (*Alanyiség és deperszonalizáció a*

20-as évek Kassájkánál), Új Írás, 1987/5, 126-141.

Kulcsár Szabó Ernő – Molnár Gábor Tamás – Szirák Péter, *Alakváltások az irodalmi modernségben = Hang és szöveg*, szerk. Bednancics Gábor – Bengi László – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály, Osiris, Budapest, 2003, 7-25.

Kulcsár-Szabó Zoltán, *Az idegenség poétikája? = Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 33-60.

Kuhn, Thomas S., *A tudományos forradalmak szerkezete*, ford. Bíró Dániel, Osiris, Budapest, 2002.

Lengyel Balázs, *A Kassák-parabola = Uő., Hagyomány és kísérlet*, Magvető, Budapest, 1972, 74-100.

Lengyel Balázs, *Hagyomány és avantgarde = Uő., Hagyomány és kísérlet*, Magvető, Budapest, 1972, 64-73.

Lengyel Balázs, *Kassák sírkőavatásán = Uő., Hagyomány és kísérlet*, Magvető, Budapest, 1972, 396-399.

L. Nagy Zsuzsa, *Szabadkőművesség a XX. században*, Kossuth, Budapest, 1977.

Lotman, Jurij Mihajlovics, *Jel és jelrendszer; a XI-XIX. századi orosz kultúra tipológiája*, ford. Lengyel Zsolt = Lotman, *Szöveg – modell – típus*, Gondolat, Budapest, 1973, 281-306.

Lovejoy, Arthur O., *A romantikák megkülönböztetéséről*, ford. Elekes Dóra = *Újragondolni a romantikát*, szerk. Hansági Ágnes – Hermann Zoltán, Kijárat, 2003, 83-106.

Lukács György, *A lélek és a formák – Kísérletek*, szerk. Hévízi Ottó – Sziklai László, Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, Budapest, 1997.

Lukács György, *Eszztétikai kultúra*, szerk. Kardos András, Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, Budapest, 1998.

Lukács György, *Eszztétikai kultúra = Uő., Esztétikai kultúra*, Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, Budapest, 1998, 17-31.

Lukács György, *Platonizmus, poézis és a formák – Rudolf Kassner = Uő., A lélek és a formák*, Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, Budapest, 1997, 35-44.

MacNulty, W. Kirk, *A szabadkőművesség*, ford. Varga Csaba, Kossuth, Budapest, 2006.

Majakovszkij, Vlagyimir, *Miért harcol a Balfront? = Micheli, Mario de, Az avantgardizmus*, ford. Szabó György, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978, 374-378.

Man, Paul de, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség = Uő., Olvasás és történelem*, ford. Nemes Péter, Osiris, Budapest, 2002, 73-97.

Man, Paul de, *A trópusok retorikája (Nietzsche) = Uő., Az olvasás allegóriái*, ford. Fogarasi György, Ictus Kiadó, Szeged, 1999, 142-162.

Marinetti, Filippo Tommaso, *I manifesti del futurismo*, Edizioni di „Lacerba”, Firenze, 1914.

Michelangelo Buonarroti versei, ford. Rónay György, Magyar Helikon, Budapest, 1980.

Micheli, Mario de, *Az avantgardizmus*, ford. Szabó György, Képzőművészeti Alap

Kiadóvállalata, Budapest, 1978.

Mikš, František, *Kazimir Malevics. Fekete négyzet, avagy korának lecsupaszított ikonja* = Uő., *Picasso, a vörös kakas – Ideológiák és utópiák a 20. századi művészetben*, ford. Pálfalvi Lajos, Typotex, Budapest, 2019, 18-69.

Nakov, Andréi, *Kazimir Malevich* = Uő., *The Advent of Abstraction – Russia, 1914-1923*, ford. Michael Taylor, National Gallery of Canada, Ottawa, 2017, 106-121.

Né/Ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből, szerk. Deréky Pál – Müllner András, Ráció, Budapest, 2004.

Nietzsche, Friedrich, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford. Kertész Imre, Magvető, Budapest, 2003.

Nietzsche, Friedrich, „*Az új felvilágosodás*”, ford. Kurdi Imre, Osiris, Budapest, 2001.

Nietzsche, Friedrich, *Így szólott Zarathustra*, ford. Kurdi Imre, Osiris, Budapest, 2000.

Nyíri Tamás, *A filozófiai gondolkodás fejlődése*, Szent István Társulat, Budapest, 2001.

Pándi Pál, *Jegyzetek Petőfi gondolatvilágáról*, Irodalomtörténet, 1969/2, 290-316.

Paolucci, Antonio, *Michelangelo – Le Pietà*, Skira, Milano, 1997.

Paquet, Marcel, *René Magritte*, ford. Teravagimov Péter, Taschen/Vince Kiadó, 2002.

Pomogáts Béla, *Eposz Kassák maszkjában*, Élet és irodalom, 1987/14, 10.

Powers, Alan, *Bauhaus Goes West – Modern Art and Design in Britain and America*, Thames & Hudson, London, 2019.

Rauch, Alexander, *Érett reneszánsz és manierista festészet Rómában és Közép-Itáliában*, ford. B. Szűcs Margit = *Az itáliai reneszánsz*, szerk. Toman, Rolf, Vince Kiadó, Budapest, 2007, 308-349.

Rauch, Alexander, *Velencei és észak-itáliai reneszánsz festészet*, ford. Borbás Mária = *Az itáliai reneszánsz*, szerk. Toman, Rolf, Vince Kiadó, Budapest, 2007, 350-415.

Rocchetti, Francesca, *Noi* = <https://r.unitn.it/it/lett/circe/noi> (2020. augusztus 10-i megtekintés szerint.)

Rockenbauer Zoltán, *Apacs művészet*, Noran Libro, Budapest, 2014.

Rodcsenko, Alexandr – Sztjepanova, Barbara, *A produktivista csoport programja* = Micheli, Mario de, *Az avantgardizmus*, ford. Szabó György, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978, 370-371.

Rónay György, *Kassák Lajos alkotásai és vallomásai tükrében*, Szépirodalmi, Budapest, 1971.

Saint-Simon, Claude Henri de, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Galerie de Bossange Père, Párizs, 1825. A teljes könyv megtalálható szkennelt formában az interneten: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3040655q?rk=450646;0> (2021. január 18-i megtekintés szerint.)

Searle, John R., *Elme, nyelv és társadalom*, ford. Kertész Balázs, Vince Kiadó, Budapest, 2000.

Seregi Tamás, *Irányzati poétikák együttélése Kassák költészetében* = *Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 173-183.

- Seregi Tamás, *Művészet és esztétika*, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2017.
- Simon Zoltán, *Kassák irodalomszemlélete*, Alföld, 1977/2, 65-70.
- Standeisky Éva, „A rajongó és a kritikus élt bennem...” *Kassák Lajos 1945 utáni közéleti tevékenységéről*, Valóság, 1987/6, 62-75.
- Standeisky Éva, *Az „ismeretlen” Kassák – Ötletek, javaslatok az életmű további feltárásához, értékeléséhez = Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő*, szerk. András Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Alapítvány, Budapest, 2010, 192-203.
- Standeisky Éva, *Kassák – az ember és a közszereplő*, Gondolat, Budapest, 2007.
- Standeisky Éva, „Muzsikák és fényességek szólnak belőlem”. *Az író Kassák = Kassák! A Kassák Múzeum állandó kiállítása*, szerk. Sasvári Edit, Csatlós Judit, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum, Budapest, 2011, 20-25.
- Störig, Hans Joachim, *A filozófia világtörténete*, ford. Zoltai Dénes, Helikon, Budapest, 1997.
- Sumonyi Zoltán, *Újrafelfedett titok*, Talentum, 1998.
- Szabó György, *Az „expresszív dinamizmus” megjelenése Kassák fiatalkori költészetében = Magam törvénye szerint – Tanulmányok és dokumentumok Kassák Lajos születésének századik évfordulójára*, szerk. Csaplár Ferenc, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1987, 7-16.
- Szabó György, *Il rinnovamento del linguaggio poetico = Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, szerk. Kovács Zsuzsa – Sárközy Péter, Akadémiai, Budapest, 1990, 373-383.
- Szeredi Merse Pál, *A Tett nemzetközi horizontja = Jelzés a világba*, szerk. Dobó Gábor – Szeredi Merse Pál, Kassák Alapítvány, 2016, 69-77.
- Szeredi Merse Pál, „Én láttam Páriszt és nem láttam semmit” – *Ady Endre, Kassák Lajos és a magyar avantgárd francia forrásvidéke = Párizs – Budapest 1890-1960 – Képzőművészeti kapcsolatok Párizs és Budapest között*, szerk. Kaszás Gábor – Kelen Anna – Szeredi Merse Pál – Virág Judit, Mű-Terem Galéria Kft. (Virág Judit Galéria), Budapest, 2017, 355-361.
- Szeredi Merse Pál, *Kassákizmus – A MA Bécsben (1920-1925) = Művészet akcióban – Kassák Lajos avantgárd folyóiratai A Tett-től a Dokumentumig (1915-1927)*, szerk. Balázs Eszter – Sasvári Edit – Szeredi Merse Pál, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum – Kassák Alapítvány, Budapest, 2017, 105-140.
- Szigeti Lajos Sándor, *Lócsere és költői szárnyalás – Kassák „hitváltása” és egy motívum „ars poeticája” = Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 92-105.
- Szkárosi Endre, *A fekete zongora – Egy félbemaradt ízlésfordulat ára = Uő., Mi az, hogy avantgárd – Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2006, 88-95.
- Szkárosi Endre, *Értelmezési gondnokok a magyar avantgárd körül = Uő., Mi az, hogy avantgárd – Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2006, 77-87.
- Szkárosi Endre, *Kitátott száj és ábécé – Bevezetés az orditológiába = Uő., Mi az, hogy avantgárd – Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2006, 141-147.
- Szkárosi Endre, *Őslaköss – A kísérleti költészet időszerű kérdései = Uő., Mi az, hogy avantgárd – Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2006, 61-66.

- Szkárosi Endre, *Mi az, hogy avantgárd – Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2006.
- Szkárosi Endre, *Nem-e van-e nem posztmodern sem (is)? = Uő., Mi az, hogy avantgárd – Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2006, 148-156.
- Szkárosi Endre, *Terminológiai polifónia az avantgárd tendenciák értelmezésében = Uő., Mi az, hogy avantgárd – Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2006, 11-18.
- Sz. Molnár Szilvia, *Képvers versus szabad vers = Kép – írás – művészet (Tanulmányok a 19-20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról)*, szerk. Kékesi Zoltán – Peternák Miklós, Ráció, Budapest, 2006, 165-179.
- Takács József, *Futurismo italiano e attivismo ungherese = Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, szerk. Kovács Zsuzsa – Sárközy Péter, Akadémiai, Budapest, 1990, 369-372.
- Tasi József, *Kassák és Móricz Zsigmond = Magam törvénye szerint – Tanulmányok és dokumentumok Kassák Lajos születésének századik évfordulójára*, szerk. Csaplár Ferenc, Koltai Tamásné, Petőfi Irodalmi Múzeum – Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1987, 99-125.
- Tóbiás Áron – Kassák Lajos, *Krúdy Gyula (beszélgetés) = Kassák, Csavargók, alkotók*, Magvető, Budapest, 1975, 392-396.
- Tverdota György, *Az avantgard Ady-képe*, ItK, 1977/4-6, 663-678.
- Tverdota György, *2 x 2 – Kassák Lajos és Németh Andor közös folyóirata (1922) = Művészet akcióban – Kassák Lajos avantgárd folyóiratai A Tett-től a Dokumentumig (1915-1927)*, szerk. Balázs Eszter – Sasvári Edit – Szeredi Merse Pál, Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum – Kassák Alapítvány, Budapest, 2017, 159-169.
- Tzara, Tristan, *A gyenge és keserű szerelemről szóló kiáltvány = Micheli, Mario de, Az avantgardizmus*, ford. Szabó György, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978, 286-293.
- Tzara, Tristan, *Dada kiáltvány, 1918 = Micheli, Mario de, Az avantgardizmus*, ford. Szabó György, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978, 278-285.
- Ukena, Ole honlapja az interneten: <http://www.oleukena.com/portfolio/cher-chair-share-hello-joseph/> (2020. június 13-i megtekintés szerint.)
- Vadas József, *A magyar konstruktivizmus*, Corvina, 2007.
- Vajda Károly, *Gondolatok A ló meghal a madarak kirepülnek krononómiai értelmezendőségéről = Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000, 135-146.
- Vasari, Giorgio, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Zoltán, Magyar Helikon, 1978.
- Wellek, René, *A romantika fogalma az irodalomtörténetben*, ford. Elekes Dóra = *Újragondolni a romantikát*, szerk. Hansági Agnes – Hermann Zoltán, Kijarat, 2003, 106-156.
- White, Hayden, *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás*, ford. Heil Tamás = *White, A történelem terhe*, Osiris, Budapest, 1997, 68-103.
- White, Michael, *Futures = Whitford, Frank, Bauhaus*, Thames & Hudson, London, 2019, 197-

201.

Whitford, Frank, *Bauhaus – Anniversary Edition*, Thames & Hudson, London, 2019.

3. Levéltári kutatások

MNL OL, P1083, 115.d., XXVIII-M-16d (Libertas)

MNL OL, P1083, 217, Betűsoros névjegyzék, A-K.

MNL OL, P1083, 268. XXVIII-M-1, 33/a, 11. d.

MNL OL, P1083, 268, 33/d, 128. (1948. X. 7.)

MNL OL, P1083, 268, 33/d, 135. (1946. VIII. 10.)

MNL OL, P1083, 268, 33/d, 205.

4. A témakörben közölt saját publikációk

Az avantgárd tradíciót „csonkító” dinamizmusa (Kassák Lajos: Éposz Wagner maszkjában), Alföld, 2005/6, 54-76.

A textus végtelenített performanciája (Kassák Lajos első versciklusa), Studia Caroliensia, 2005/1, 63-76.

A szöveg ábrázoló építményének jövője lebontása (Kassák Lajos: Képarchitektúra-kiáltvány) = Tizennégy tanítvány, szerk. Hima Gabriella, Károli Gáspár Református Egyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest, 2006, 133-143. Ugyanez folyóiratban: Szőrös Kö, 2007/3, 38-44.

Az izmusok (elbeszélhetetlen?) története, Partitúra, 2006/2, 135-143.

„aki nem tudja elképzelni, legegyszerűbb, ha kipróbálja” (Szkárosi Endre: Mi az, hogy avantgárd. Írások az avantgárd hagyománytörténetéből), Magyar Műhely, 2006/3, 49-51.

Kassák Lajos tényleges és szimbolikus szabadkőművessége, Magyar Műhely, 2007/3, 9-16. Ugyanez kötetben = *A Kassák-kód*, szerk. Juhász R. József – H. Nagy Péter, Szlovákiai Magyar Írók Társasága, Pozsony, 2008, 108-114.

A konstruktivizmus retorikája, Parnasszus, 2007/ősz, 49-52.

A hiány szervező rendje, Parnasszus, 2008/ősz, 55-59.

Kálmán C. György: Élharcok és arcélek. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon, ItK, 2008/5-6, 761-764.

Egy ember étele (Kassák Lajos: Csavargások), Opus 14, 2011, 55-60.

Az alkotó bevonása a tautologikus jelölésbe, Opus 51, 2017, 49-64.

Petőfi Sándor szerepe a kassáki (ön)értelmezésben, Eruditio – Educatio, 2018/1, 39-50.

Változatok deszemiotizációra, avagy a módszer „apoteózisa”, Partitúra, 2018/1, 21-61.

Az Adyt értelmező Kassák, Opus 54, 2018, 60-71.

Változatok a kassáki deszemiotizációra, Alföld, 2018/12, 46-53.

Korszerű művészet ≠ Esztétikai kultúra (A vitázó Kassák), Alföld, 2020/11, 60-69.

Absztrakt

Az avantgárd művészet legfőbb szellemi alapja – futurista kezdeteitől fogva – a „dinamizmus” volt. Ez egyrészt az alkotások létrehozásának rendhagyó módozataiban nyilvánult meg technikailag, tehát az újszerű eljárások elszánt keresésében, a kísérletezésben; másrészt a hagyományos megoldások tudatos és szigorú elutasításában, tagadásában vagy felülírásában.

Az avantgárd programok, manifesztumok és ars poeticák mindezeknek a törekvéseknek elméleti hátteret adtak. (Bár szerzőik nem idegenkedtek olykor a leegyszerűsítések okozta súlyos torzításoktól sem.) A múlt statikus lezártágával szemben leginkább a jövőre fókuszáltak; a biztos határokkal bíró ént kóruvá (de)formálták, elszemélytelenítették. Tevékenységük központi tényezője a másság és az elkülönbözödés abszolút igenlése, az idegenség műveikben történő teljes fenntartása, az ismétlés kiiktatása, helyesebben a másolatoktól, szekunder produktumoktól való távolságtartás volt. A jelentésadást vagy jelölést eljeltelenítéssel váltották fel, meghatározhatóságukat, törekvéseik konzekvens történeté alakíthatóságát lehetetlenítve el így módon. A deszemiotizáció elvének sokszor csupán retorikainak tűnő hangsúlyozásával kívántak írásaikban művészetük egyediségének, megismételhetetlenségének nyomatékot adni. A felsorolt jellegzetességek számtalan – avantgárdal kapcsolatos – ellentmondást eredményeztek az elmúlt száz esztendő során.

Az alkotás (és alkotó) tökéletes önazonosságának problematikus volta Kassák Lajos elméleti munkásságának markánsan körvonalazható, folyton-folyvást visszatérő témaköre. Ugyanúgy fellelhető szépirodalmi szövegeiben, mint társadalmi, politikai, művészeti kérdéseket feszegető kiáltványaiiban vagy akár a harmincas években írt esszéiben. Ezek gondolatíve kirajzol egy folyamatot, amely sokat formálódott életpályája évtizedei alatt. A jelölés kiiktatásáról alkotott elképzeléseinek terét az avantgárd karakterű megszólalásformák (igen szűkre szabott) elvárásától a művészi egyéniség teljes elfogadásának szintjéig tágította.

Ez lényegében és leegyszerűsítve annyit jelent, hogy amíg az ifjú, manifesztumíró Kassák számára egy modern, „csoporttárs” művész számított csupán helyel-közel „avantgárdnak”, helyesebben „korszerűnek” (az „előőrs” gyűjtőfogalmát csak ritkán használta), tehát egyedinek, addig későbbi szövegei, főként esszéi tanúsága alapján már minden újszerűt létrehozó, „kísérletező” alkotó – tértől és időtől függetlenül. Érdemes tehát az avantgárdal – és Kassákkal – kapcsolatos kutatások körét részletesebben áttekinteni, és kiterjeszteni a „történeti” izmusokon túlra, az általuk oly' sokszor megkérdőjelezett „klasszikus modern” kortársak vagy akár (jóval) korábbi stílusirányzatok, korstílusok képviselői felé. Az avantgárd támadások fő felületét a közvetlennek nevezhető előzmények (impresszionizmus, szecesszió, szimbolizmus) kínálták, ám a harcias újítók más korszakokról, jelenségekről sem feledkeztek meg (romantika,

szenimentalizmus stb.).

Az örökös visszautasítás és tagadás által viszont nem eltörölték, hanem újra és újra „játékba hozták” az „ellenfelet”. A kortársakon kívül ezen „elődök” jelentették tehát az avantgárd törekvések mindenkori kontextusát, amelyből – többek között – Kassák is sokat merített. Ebből az alapból kiindulva próbálta meg újra és újra átformálni saját művészetét, szemmel tartva az önazonosság, az expresszivitás és az időszerűség szigorú követelményét retorikájában. Egy műalkotás „avantgárd” karaktere a kiforrott kassáki értelmezés szerint már nem „módszertani” vagy „stiliztikai” kérdés (nem is lehet az, mivel a jelölés kiiktatása lényegében lehetetlen).

Az „érett” Kassák szemléletének centrumában a „konstruktív” – és egyben (ön)kifejező – ember áll, aki nem teljesen azonos a konstruktivizmus alkotójával, bár kétségtelenül sok köze van hozzá. Eszközészletében ugyanúgy jelen vannak a húszas évek irányzatára jellemző motívumok (matematikai, geometriai elemek alkalmazása, alapvető síkidomok és színek használata, szabályos megszerkesztettség), mint a külföldi konstruktivisták alkotásaiban. Az építészeti metaforika és a mindenkori „mesterember” toposza a „kassáki paradigma” két legfontosabb bázisát jelenti. Akár „legnagyobb közös osztónak” is lehetne nevezni (mint a művész által kreált „univerzum” minimuma), amely meghatározónak bizonyult életműve összes szakaszában, művészeti ágában, továbbá elméletírói gyakorlatában (legyen szó aktivista, expresszionista, dadaista jellegű munkákról vagy éppen későbbi, a konkrét avantgárd vonásokat egyre inkább elhagyó alkotásokról).

Bátran kijelenthető, hogy ezek a speciális stílusjegyek rengeteg kassáki műre jellemzőek, amellett persze, hogy e munkák számos újítást is tartalmazhatnak – mi több: kell, hogy tartalmazzanak. Egy „konstruktív” művésznak ugyanis éppen az a mindenkori feladata (Kassák kiterjesztett értelmezése szerint), hogy kísérletek segítségével újdonságokat hozzon létre, s e folytonos „teremtés” által formálódjon. A befogadóé pedig az, hogy az alkotó önazonosságát fel- és elismerje, valamint ideális esetben azonosulni tudjon vele. Ám e dinamikus folyamatba belekódolt a lezárhatatlanság, a kötelező továbblépés követelménye is: tehát az elkészült művön való túljutás parancsa – minden korábbi eredmény meghaladása mind az alkotó, mind a későbbi művészek részéről. Ennek megfelelően bármely múltbéli alkotás lehetett a maga idejében rendkívül „korszerű”, „élen járó” (azaz „avantgárd”), s így önazonos – az őt követőknek már más utakat kellett (és kell mindig) keresniük, hogy hozzá hasonlóan „önmagukká” lehessenek.

Kassák ugyan az utolsó pillanatig megtartotta kedvenc metaforáit és motívumait, mégis arra törekedett, hogy azokra építve meglepetéseket okozó, „paradigmaváltásokban” gazdag életpályát fusson be. A 21. századi nemzetközi kutatások pedig – amelyek az avantgárd jelenség értelmezési határait feszegetik – rendkívül kedvező háttérrel kínálnak e téma vizsgálatához.

Abstract

The main intellectual basis of Avant-garde art, since its Futuristic beginnings, has always been “Dynamism”. Technically, it could be perceived through the irregular creations of artwork, and this way, through the search for novel approaches and experimenting; at the same time, it meant the conscious and strict rejection, negation or overwriting of traditional methods.

Avant-garde programs, manifestos and ars poeticas all gave a theoretical background to such ambitions – even though their authors would have no aversion at times to harsh distortions caused by simplification. Instead of statically sealing off the past, they focused on the future; they (de)formed self with clear boundaries to a choir, and depersonified it. A central point of their activity was the absolute affirmation of difference and seclusion, the complete sustaining of alienation in their artwork, the elimination of repetition, or rather, keeping the distance from copies or secondary products. They replaced signification or marking by unmarking, thus making impossible their definability as well as the consequent narration of their pursuit. In their writings, by only the rhetoric emphasizing of the principle of desemiotization, they tried to highlight the uniqueness and unrepeatability of their art. Such characteristics mentioned have caused a great number of contradictions concerning the Avant-garde in the past one hundred years.

The problematic nature of creation and creator was a recurring and clearly definable topic in the ideological work of Lajos Kassák. It can be found in his literary pieces as well as his manifestos concerning society, politics, just as in his essays written in the thirties. Their line of thought depict a process that was formed through the decades of his career. He broadened his ideas concerning marking from – the rather constricted – expectations of characteristically Avant-garde forms of expression to the level of complete acceptance of the identity of the artist.

This means, in a short and simplified way, that while for the young Kassák, author of manifestos, only a “group member” artist was considered to be more or less Avant-garde, or rather, contemporary and unique (he tended to avoid the expression “pioneer”); however, according to his latter texts, mostly his essays, each experimenting author that creates something original can be considered Avant-garde, regardless space and time. It is worthwhile, therefore, to review all the research concerning the Avant-garde as well as Kassák, and to extend it over the historical Isms, towards the “classical modern” contemporaries often questioned by them, or even representatives of (much more) earlier schools or styles. The main perspective of the offenses by the Avant-garde were their immediate predecessors, such as Impressionism, Art Nouveau and Symbolism, while pugnacious vanguard artists did not forget other periods or movements either (Romanticism, Sentimentalism, etc.).

However, through constant refusal and negation, they did not obliterate, but they brought back their opponents “in the game”. Besides the contemporaries, these “predecessors” meant the all-time context of Avant-garde aspirations, which, among others, greatly influenced Kassák. On such basis, he tried to reform his own art over and over again, keeping in sight the requirements of autonomy, expressivity and timeliness in his rhetoric. The “Avant-garde” characteristic of an artwork, according to the full-fledged Kassák-perspective is not a “methodical” or “stylistic” question anymore – it cannot be, as the deletion of marking is practically impossible.

In the centre of the perspective of “mature” Kassák, there is the “constructive” and „self-expressing” man, who does not equal to a creator of Constructivism, but who definitely has to do with it. Among his instrument, typical motives for the twenties, such as the application of mathematical and geographical elements, the use of elementary shapes and colours, as well as editing appear, just like in the work of foreign Constructivists. The two most important bases for the “Kassák paradigm” are metaphoric architecture, as well as the topos of the all-time craftsman. It can also be called “the greatest common divisor”, as the minimum of the “universe” created by the artist, which becomes dominant in all stages of Kassák’s oeuvre, in every art form, as well as his theoretical writings in his activism, Expressionist or Dadaist pieces or the latter ones that tended to lose their Avant-garde features.

It can be stated that such special marks of style characterize many Kassák pieces, meanwhile they may – or even have to – contain several innovations. According to Kassák’s extended understanding, it is the primary role of a “constructive” artist that they create innovations through experimenting, and to be formed through this constant “creation”. And the role of the recipient is to acknowledge and realize the self-identity of the artist, and to identify themselves to it in an ideal case. Nevertheless, incompleteness, the requirement of obligatory continuing is coded into such dynamic progress, i.e. getting past the completed artwork for both the maker and the latter artists. This way, any piece could have been progressive or vanguard back in the day, and thus, identical as such – and all the latter ones had to (and would always have to) find other ways in order to become identical as well.

Although Kassák preserved his favourite metaphors and motives until the last moment, based on them he aspired to have a rich oeuvre full of surprising paradigm changes. Research in the twenty-first century, aiming at the boundaries of interpretation of the Avant-garde Phenomenon, provide a favourable background to investigating the topic.

Tartalomjegyzék

Előszó, avagy egy értelmezői kísérlet „előőrsa”	1
1. Általános gondolatok	1
2. Elemzési szempontok és a disszertáció fontosabb szerkezeti jellemzői	2
3. A dolgozat egyes fejezeteinek – valamint azok főbb céljainak – ismertetése	5
I. A „problematikus” avantgárd	8
1. Az avantgárd „idegensége”	8
2. Hagyomány és avantgárd „identitás”	15
3. A jelölés avantgárd lehetőségei és problémái	19
4. Az avantgárd időképe	23
5. Performatívum és deszemiotizáció	27
II. Hagyomány és újítás csataterén	29
1. A ciklus költeményeinek értelmezése	29
2. A bevezető költemény	36
3. A ciklus címe	38
4. Az <i>Éposz</i> átmeneti jellege	40
III. Szöveg és képarcitektúra	42
IV. Az izmusok (elbeszélhetetlen?) története	53
V. A konstruktivizmus retorikája	62
VI. Képarcitektúra és szöveg	68
1. Deszemiotizációs kísérletek	68
2. A tautológia mint kinyilatkoztatás	79
3. A jelek „túlfuttatása” és a metonímia	84
4. Konstruktivizmus és „konstruktív szemlélet” (Fajó János)	86
5. A „műhelyesek” elméletei (Kassák, Eco, Malevics, Hlebnyikov)	89
6. „Korcs unokák a királynak márványszobrot emeltek...” (Papp Tibor)	97
7. Az avantgárd meghatározásának nehézségei (Szkárosi Endre)	101
VII. Az alkotó bevonása a tautologikus jelölésbe	107
VIII. Kassák Lajos elődei és kortársai	129
1. Petőfi Sándor	130
2. Ady Endre	143
3. Kassák és a „romantika”	150
4. Kosztolányi Dezső	153
5. Babits Mihály	158

IX.	Korszerű művészet ≠ Esztétikai kultúra	168
X.	Életté formált ars poetica?	182
XI.	Az „avantgárd” dinamizmus nyomában	192
	1. A dinamizmus manifesztációi	192
	2. A konstruktivisták dinamizmusképe	200
	3. Konstruktivista metaforák	203
	4. A „kassákizmus” retorikájának „alakulástörténete”	205
	5. Az „avantgárd” mint költői kép	207
	6. Az avantgárd „kísérleti” karaktere	212
	7. Berzsenyi és Krúdy „újszerűsége”	215
	8. Bäckström elmélete és a kassáki életmű „avantgárd” karaktere	218
	9. A kassáki művészet sajátosságai	222
	10. Néhány gondolat Wagner maszkjáról	226
	Utószó	229
	Bibliográfia	232
	1. Kassák Lajos vizsgált művei (primer szövegek)	232
	2. Felhasznált irodalom	233
	3. Levéltári kutatások	244
	4. A témakörben közölt saját publikációk	244
	Absztrakt	246
	Abstract	248