

## Változatok deszemiotizációra, avagy a módszer „apoteózisa”

**Absztrakt.** A deszemiotizáció az avantgárd konstruktivista művészet legfontosabb eljárása. A szakkifejezés a jelölés kiiktatásának szándékára utal. Kassák Lajos számára már nem csupán egy alkotói módszer volt, hanem valóságos és sajátos életfilozófia, amely meghatározza egy konstruktív, építő ember életének egészét.

*Mivel költő vagyok  
olyan egyértelműen szeretnék  
beszélni szavakkal  
ahogyan a matematikusok  
beszélnék számokkal.  
(Kassák Lajos)*

A deszemiotizáció az avantgárd 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 alkotási módszer, hanem sokkal inkább határozott létfilozófia, amely túllép (illetve túl kíván lépni) az „egyszerű” művészeti termék határain.

A kassáki 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. Ezért ezek a színek és formák élnek, élik önmaguk reális életét, ellentétben a szín és forma dekorációival – aminek a jó kritikusok majd nevezni fogják ezt a művészetet.”<sup>1</sup> A deszemiotizációs eljárás mint alapelv az egyértelműség (helyesebben írva: *egyértelműség*) kifejezése. Derék 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.”<sup>2</sup> A lényegre törő definíciók – Kassákot idéző egyszerűséggel fogalmazva – a műalkotás és a művészet létezésének legfőbb imperatívuszát jelentik: annak elvárását, hogy semmiképpen se valamely más, rajta kívül álló

1 KASSÁK Lajos, *Képarchitektúra = Uő, Versek, tanulmányok*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, 844. (Kiemelések az eredetiben.)

2 DERÉK Pál, „*Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi*”, Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 13. Különösen fontos a módszer ismertetésében *Az avantgárd irodalmi műalkotás néhány poétikai jellemzője* című fejezet (13–17.).

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.”<sup>3</sup> 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.”<sup>4</sup> Megfogalmazása kísértetiesen hasonlít a Derék-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.”<sup>5</sup> Ráadásul összegzés gyanánt egyértelműen leszögezi: „Ma már tisztán látjuk: a művészet – Művészet, és nem több s nem kevesebb ennél.”<sup>6</sup>

Szembetűnő az a törekvés, hogy az avantgárd 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.<sup>7</sup>) 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, dinamikus, 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.<sup>8</sup> Az igaz és hamis ellentétének legkifejezőbb megfogalmazása talán nem más, mint az utalószó (szófaját tekintve mutató névmás: „olyanok”) és kötőszók (szófaji értelemben kötőszó: „mintha” és vonatkozó névmás: „amilyenek”) töredékére redukált, már-már a dada irányába mozduló kijelentés: „Képeink ezért nem olyanok, *mintha*, hanem olyanok, *amilyenek*.”<sup>9</sup> 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 deszemiotizációs egyértelműség elve. Olyannyira egyszerű, hogy megfogalmazni is csak így, egyféleképpen lehet. Talán nem véletlen, hogy a művész, Kassák Lajos s értelmezője, Derék Pál, valamint soraik kései összehasonlítója – még hogyha nem is ugyanazokat a szavakat, ám – ugyanazt a szerkezetet használja, amikor tárgyát megnevezi. Kicsit továbbfogatva, amolyan matematikai képletté alakítva a kas-

3 Uo., 13. (Kiemelések az eredetiben.)

4 Kassák, *Képarcitektúra*, 842.

5 Uo., 843.

6 Uo., 842.

7 Lásd Kassák *Képarcitektúra-kiáltványának* teljes szövegét: KASSÁK, *I.m.*, 836–845.

8 KASSÁK, *Képarcitektúra*, 840.

9 Uo., 844. (Kiemelések az eredetiben.)

sáki 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 fogalkozó, azzal kapcsolatban megoldandó kérdéseket, problémákat felvető Derék<sup>10</sup> a Kassák-újraértelmezések „küszöbén”<sup>11</sup> Kulcsár Szabó Ernő definíciójára 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”. Derék itt Kulcsár Szabó 1987-es szövegének adatait közli, amelyben az értelmező nevet ad („deszemiotizálás”) annak a már pontosan leírt, körülhatárolt fogalomnak, amelyet Kassák fogalmazott meg annak idején ars poeticus kiáltványában (s több munkájában):

Az eszközjellegű nyelvvel szemben abszolúttá függetlenített jel, az abszolút forma esztéta elve voltaképpen az eszközjellegűségen aratott „látszatgyőzelemmel” hívta ki az avantgarde történelmi válaszat. S ez a jel, a formák és a nyelv visszavezetésének igénye volt, abba a világba, ahonnan származnak: a dologi, abszolút és konkrét valóságba. Legáltalánosabb értelemben ezt jelentette a jel materializálódása, dologiasítása, valószerűsítése – az irodalomtudomány mai fogalmával: a költői nyelv deszemiotizálása.<sup>12</sup>

Derék 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.”<sup>13</sup> 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, azaz személyteleníti (deperszonalizálja), megfosztja szövegét a lírai éntől, valamint tökéletesen önazonossá teszi azt (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,

10 Lásd DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői*, Budapest: Argumentum Kiadó, 1992.

11 Lásd a kortárs irodalomtudósok *Újraolvasó* kötetét az ezredfordulóról: *Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. KABDEBŐ LÓRÁNT, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN, MENYHÉRT ANNA, Budapest: Anonymus Kiadó, 2000.

12 KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, „...ki üdvözl téged születő pillanat” (*Alanyiség és deperszonalizáció a 20-as évek Kassákjánál*), *Új Írás*, 1987/5, 130. Különös tekintettel *A jelviszony értelmezése a magyar avantgarde-ban* című fejezet: 128–132.

13 DERÉKY, „*Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi*”, 13.

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. Mert nem csupán és kizárólag önmagát fejezi ki: szól valamiről. Az egyetlen értelmet modellező konstruktivista képlet ( $1 \times 1 = 1$ ) használhatatlanná válik, egy másik veszi át a helyét (valami ehhez hasonló:  $a = b$ ).<sup>14</sup> Derék kritikája a deszemiotizáció problematikus voltára, sőt (közvetett módon) a módszer illeten tarthatatlanságára figyelmeztet. A műalkotás (beleértve a művészi szöveget is) mint eljeltelenített, a jelöléstől megfosztott valóság-részlet egy önmagában, semleges dimenzióban létező, minden (alkotói vagy befogadói) gondolatától, beleéléstől gondosan elkerített egység, amelynek semmilyen hátsó célja nincsen önnön létezésén túl, s ez a malevicsi „Fehér alapon fehér négyzet” kérdésköréhez vezet vissza. A művészet eléri végső határait, abszolúttá válik. Az orosz festő négyzete valóban az, ami: fehér négyzet, semmi egyéb. A megtestesült deszemiotizáció képen és címben egyaránt. A művészet csúcspontja: innen már csak visszafordulni lehet – a jelentésadás felé. (Talán nem véletlen, hogy az avantgárd tendenciák lecsengtek a harmincas évekre.<sup>15</sup>) 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 pedig 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, mint ahogyan a népszerű, populáris, teljesen fekete képeslap hazánkban rendszerint a „Budapest by night” címet viseli.)

24 De 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 sokat elemzett *12. számozott költeménye* óta tudható: „a szavak nem azért vannak hogy tartalmat hurcoljanak mint a zsákhordók”.<sup>16</sup> A gondolat *Az új versről* szóló értekezésében (manifesztumában) is megerősítésre kerül: „Az új vers sza-

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

15 Speciálisan a magyar avantgárddal és Kassák művészeti paradigmaváltásával 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, tárgyi-as közegű, de lényegében közvetlen vallomáslírai beszédhelyezethez.” KULCSÁR SZABÓ, „...ki üdvözöl téged születő pillanat”, 127. A kassáki paradigmaváltás 1930-as évekbeli természetét, karakterét vizsgálja még részletesen tanulmányában Aczél Géza. Lásd ACZÉL Géza, „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 kötete felől vizsgálva. In: LENGYEL Balázs, *Hagyomány és kísérellet*, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1972, 64–73.

16 A *12. számozott költemény* forrása: KASSÁK, *I.m.*, 138.

vai nem az értelem szürke teherhordói, hanem nyers, a költő érzései szerint alakítható anyag.”<sup>17</sup> Ezeket a kijelentéseket értékeli Kulcsár Szabó 1987-es, a definíciónak nevet adó tanulmányában. Derék 1998-as kételyei, idézett sorai nyilvánvaló módon fókuszba helyezik a problémát, viszont nem a deszemiótizáció 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.”<sup>18</sup> Úgy tűnik, mintha csupán eljeltelenítene a zavart okozó tényezőt: „persze 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 fogalom)”. Az is igaz lehet, hogy az eljeltelenítéssel (avagy eljeltelenítéssel és eljeltéstelenítéssel) valójában nincsen semmiféle probléma, hiszen a deszemiótizáció lényegét képezi(k). De hogyan lehetséges egy jelentéssel bíró hangsor jelentését nem figyelembe venni az olvasás folyamatában? 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.”<sup>19</sup> Tehát kiiktatja mögöttes gondolatait, létező sémáit; az egyenes vonalat semmiképpen sem vonja párhuzamba az egyenességgel és tartással, a kört nem tartja tökéletes formának, a végtelen, ama „ördögi” megfelelőjének – s a színeknek sem tulajdonít szimbolikus jelentőséget, 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) 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 vakis értelmező” pipaként definiálná 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.<sup>20</sup> A pipa az pipa, a kép pedig kép, tehát eleve le kellene záródnia a jelentésadások hosszú sorának. Viszont 2007-ben, a budapesti,

17 Lásd KASSÁK Lajos, *Az új versről* = Uő, *Versek, tanulmányok*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, 591.

18 Uo., 592.

19 Uo., 592.

20 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.”

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 „konyhavalóságára”) utalva aláírja képét: „margit” (így, kisbetűvel).<sup>21</sup> Gonosz tetteivel bizonyítja, hogy nem vette túlzottan komolyan a dezemiotizáció követelményét, és újranyitja az értelmezések hosszú (posztmodern?) sorát. A pipa képéhez hasonlóan működik Joseph Kosuth 1965-ös *One and three chairs* – 'Egy 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 tárggyá nemesül, mindenképpen elhagyva (részben vagy egészében) hétköznapi funkcióját. (Vagy netán beleülhetnek 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.<sup>22</sup>

26 Magritte másik, a dezemiotizáció 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 egész alakos 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).<sup>23</sup> Az ötletet fotón is megvalósította ugyanabban 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, parancs: „Világszemléletünkben magát az életet éljük, megcsínáltuk a véres circulus vitiosus, és az ember újra képessé lett a világ kifejezésére. Nem utánacsinálására, hanem megteremtésére.”<sup>24</sup> Bátran kijelenthető, hogy alkotói hitvallásának minimuma az új valóság semmiből történő létrehozásának elvárása, kötelessége volt. Konstruktivista-matematikai fogalommal élve: ez volt művészetében az a legnagyobb közös osztó, amelyből soha nem engedett. Ezt támasztja alá és nyomatékosítja az 1968-as

21 Lásd <http://www.alon.hu/node/5591>

22 Ole UKENA, *Chair, Cher, Share (Hello Joseph)*, 2011. Online: <http://www.oleukena.com/portfolio/cher-chair-share-hello-joseph/>

23 „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.” Paquet, *I.m.*, 60–61.

24 KASSÁK, *Képarchitektúra*, 838.

*Üjjük körül az asztalt* kötet *Feltételezés* című verse: „Órá gondolsz / akivel sosem találkoztál / alakját kirajzolod / a hajnal lángjai közt / és megnyugszol / néhány pillanatra.”<sup>25</sup> Ami a képen Magritte elővonalazódó nőalakja, az a szövegben a kassági „ő” soha nem látott, tehát a semmiből formálódó jelensége, a deszemiótizáció elvének kései textualizálása.

A kassági 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.”<sup>26</sup> Vagy amint a *Képarchitektúra-kiáltvány* sorai jellemzik e teremtést – kinyilatkoztatás: „A mai művész, mint világszemléletes ember, ismét mint kinyilatkoztatást hozza magával a művészetet.”<sup>27</sup> S ez a textuális, verbális karakter nem csupán a szerző írásbeli munkáira vetíthető ki, jöllehet az általa jegyzett kiáltványok úgy is tekinthetők, mint szépirodalmi alkotások, ars poeticus, fiozofikus szabad- és prózaversek. Vadas József, a magyar konstruktivizmus történetét és nemzetközi viszonyrendszerét feltáró gazdagon illusztrált könyvében<sup>28</sup> 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.)”<sup>29</sup> S e kiáltványok középpontjában legtöbbször az avantgárd konstruktivista művészet és alkotás deszemiótizáló 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 az elemzésben, 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 deszemiótizáció elve alapján kép és szöveg (szóval *Képarchitektúra* – persze nem így szövegileg, leírva, hanem képileg csupán – és *Képarchitektúra* mint jelölő hangsor) egy és ugyanaz a valóság kellene, hogy legyen (s ezt támaszthatja alá Vadas zárójeles megjegyzése), vagy esetleg éppen két külön léttel bír, egymástól egészében független jelenség. A lényeg, hogy mindkettő primer létező, s nem szekunder másolat (vagy értelmezés, elemzés, megfogalmazás, definíció). Az első változat igencsak idealisztikusnak tűnik. Bár az alkotó esetében érthető és jogos, hogy kinyilvánítja művészeti elképzeléseit, filozófiai alapvetéseit, amelyek szerint képzőművészeti, irodalmi, sőt társadalmi munkássága tökéletes egységet formáz. Kassáknak talán lett volna módja, hogy ezt az idealisztikus jelleget feloldja, s ezt meg is tette részben. A szöveg(ek)ben számtalanszor kijelentett képi valóságot, a képarchitektúrát valóban azzá kellett volna tenie. Hogy éljen, tényleg létezzen, funkcionáljon.

25 Kassák Lajos összes versei, szerk. KASSÁK Lajosné, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1969, II, 559.

26 KASSÁK, *Az új versről*, 591.

27 KASSÁK, *Képarchitektúra*, 838.

28 VADAS József, *A magyar konstruktivizmus*, Budapest: Corvina Kiadó, 2007.

29 Uo., 58.

Vadas József könyvének „*A korszerű művészet él*” változatok a konstruktivizmusra című részében (amely a sokatmondó *Utópia és valóság* jelzetű egység alfejezete)<sup>30</sup> árnyalja a 20-as évek konstruktivizmusának alakulástörténetét (köztük a kassáki utat is).<sup>31</sup> Ennek meg-

30 Uo., 58–66.

31 Vadas József igen részletesen tárgyalja könyvében a konstruktivizmus alakulástörténetét, amelyben természetesen a kassáki irány módosulásainak vonalát is felvázolja. Érdemes 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 esszékben már kiérleltnek, teljesen megformálnak tűnő kassáki konstruktivista szemléletet. (A dőlt betűvel szedett szakcímek 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 kiforrtja magát.” Szól a képarchitektúra filozófiájáról, mint „világszemlélet”-ről, Hegyi Loránd nyomán pedig a konstruktivizmus irányairól. A kassáki szemlélet sajátos politikai, társadalmi hátterét 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 sílusformáló 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 filozófiailag – „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 paradigmatis „szöveget” emel ki a nagy szerzőtől. Az első természetesen *A ló meghal...* prózaversének, avantgárd eposzának „félíg dadaista, félíg 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



felelően az izmusnak „két nagy ága” volt/van (átvéve Hegyi Loránd elméletét<sup>32</sup>):

a produktivista és a szuprematista. Az előbbit pragmatikusnak nevezhetjük, s konkrét építészeti alkotások, illetve tárgyak tervezéséhez vezetett; a másik,

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 avantgárd 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 fordulót, 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 megremékenyítően hat a felnövekvő fiatal generációra.” Az évtized változásai negatív módon befolyásolták sajnos az izmus történetét, s bár a Munka-körben nagy szerep jutott az építészeknek (lévén a konstruktivizmus építészeti fogalmakkal dolgozó irányzat), ám „Hitler hatalomra jutásával a Bauhaust bezárják, Szovjet-Oroszországban pedig lemondják a CIRPAC, a CIAM operatív szerve kongresszusát, s hamarosan egyeduralkodó 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 képarchitektúrák festésébe kezdett. Ezt Vadas már *Újkonstruktivizmus: a magyar neoavantgárd* címen jegyzi a *Kisugárzás és újrakezdés* alfejezetében (125–134.). Kassák ekkor mint tiltott szerző/festő, nem utazhatott, csak képeit állíthatták ki – immáron az op-art kereitei 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 nyitánynak, amellyel kezdetét vette a magyar konstruktivizmus történetének harmadik szakasza.” A nagy művész halála után új iskolák, irányzatok jelentkeztek (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.” Megjegyzések: Mostanában az irányzat újra él, helyesebben folyamatosan működik, és egyáltalán nem „neo”-ként tekinti önmagát, említést érdemelnek itt a MADI művészei, az élükön Saxon-Szász Jánossal és Dárdai Zsuzsával. De jelen van az 1960-as évek elejétől fogva Párizsban, majd Budapesten évtizedek óta egyfolytában működő *Magyar Műhely* folyóirat is, amely kezdetei óta magáénak érzi Kassák alapelveit. A sor és kiválasztás tetszés szerint folytatható, kiegészíthető.

32 HEGYI Loránd, A tárgynélküliség értelmezése Kassák képarchitektúráiban, *Művészettörténeti Értesítő*, 1981/3.

amelyet a művészettörténész „transzcendens értékprezentáció”-ként definiált, megmaradt par excellence képzőművészetnek: célja az új világ eszményi modelljének utópikus víziójának megalkotása. A képarchitektúra ebbe a második csoportba tartozik...”<sup>33</sup>

30 A leírás alapján nyilvánvalónak tűnik a megvalósult Bauhaus-építmények, esz-  
közök, valamint a festmények elvont művészetének kontrasztja. Az előbbi  
valóban él, vagy ha azt nem is teszi, legalább funkcionál; az alkotás saját lét-  
filozófiájának megtestesülése, s egyben használati tárgy is. A második utópia  
csupán, vízió, eszme. (Bár Kassák alkotott színpadi látványtervet – amely  
viszont úgy valóság, hogy mellesleg az illúzió része.<sup>34</sup>) 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 képarchitektúra apoteózisa, sokkal  
inkább a Bauhaus realitásokhoz igazodó szellemiségével tart rokonságot.  
Pontokba szedve, határozottan utilitarisztikus programot fogalmaz”<sup>35</sup> – írja  
Vadas könyvének *Művek és műhelyek* című fejezetében. A konstruktivista olló  
szétnyílt. Az iparművészettel foglalkozó Bortnyik esetében „[a] Bauhaus érzé-  
kelhető közelségében az avantgárdal való szakítás fel sem merül. Csakhogy  
ettől kezdve a képarchitektúra [Bortnyiké – S. P.] megszűnik teória lenni: gya-  
korlatias értelmezést nyer – minthogy Bortnyik szoros szellemi és emberi kap-  
csolatot tart az iskolában dolgozó-tanuló magyarokkal, akik megerősítik szem-  
léletváltozásában.”<sup>36</sup> De az is bizonyos, hogy a művészet hétköznapi tárgyként  
való „életre ébredése” nem oldja meg a dezemiotizáció problémáját, hiszen  
a képarchitektúrának felesleges konkrét használati eszközként, mondjuk  
székként kellene 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 befogadá-  
suk mikéntje is eltérő. Az igaz, hogy kép és szöveg valóban kapcsolatban állnak  
egy nagy egység egymást kiegészítő részeként. Az utóbbi nyelvi megnyilvánu-  
lás, jelölő karakterű, s mint ilyen, a képi objektumot próbálja megfogalmazni,

33 VADAS, *I.m.*, 61–62.

34 Vadas közöl egy 1926 előttré datálható színpadtervet Kassáktól, könyvének 61. oldalán.

35 VADAS, *I.m.*, 55.

36 *Uo.*, 54.

definiálni. 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, definiált, a nyelv mindenkori játékának 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 terminus technicus). 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 mondjuk az irigység vagy valami más...)

A szó valahol mégis „zsákhordó” – így, metaforikusan, már hogyha nem képes függetlenné válni önnön tárgyától (alanyától, állítmányától – ahogy tesszik), jelen esetben (még mindig) a festménytől. (A „zsákhordó” példája ugyan azt sugallja, hogy Kassák elgondolkodott a szavak önálló létéről, s egyáltalán a szóról mint anyagról, 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 elégtették volna ki e „semleges” szövegelképzelések; annál azért több mondanivalóval bírt a világ számára, 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 – beléhatolni, 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 rendezettség 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 szükségtelenné bármiféle elemzés, értelmezés. A nyelvi tényező kiiktatása viszont lehetetlen, vágy marad csupán, egy eszme – s éppen a cím miatt. Mert az alkotók (az avantgárdokkal egyetemben) alkotásukat rendszerint címmel látják el, s ha mást nem is – ahogyan a fenti példa mutatja –, azt már alá lehet vetni a nyelvi elemzések játékának. Még a „cím nélkül” jelzetűeket is, hiszen a nyelv már ebben a minimalizált esetben is kijelöl a befogadó számára értelmezői koordinátákat.

Amennyiben a deszemiotizáció kinyilatkoztatássá válik, azaz nyelvi karaktert ölt, elveszíti 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” definíciót, akkor már textualizálja a problémát, nyelvi útra tereli, s beindítja a jelölés – ebben az esetben igencsak egyszerű, de izgalmas – folyamatát. A deszemiotizáció, vagyis a jeltől való megfosztás elve elvész ugyan, ám (cserébe) sokkal érdekesebbé válik a kijelentés: elemezhető lesz. Ismételten leszögezendő, hogy a kassáki konstruktivizmus legfontosabb alapelve retorikai természetű. Lehet mellette érvelni, ám így is, úgy is ki van téve a jelölők (adott esetben végtelen) játékának. A deszemiotizáció már-már toposszá vált, több évtizedes szakkifejezését érdemes lenne „technikai értelemben” lecserélni egy másik, a jelölés szempontjából használhatóbb fogalomra úgy, hogy közben az eredeti is megőrződik egy magasabb szinten. A tautológia alakzatának bevezetése jóval érdekesebbé teszi Kassák Lajos alkotás- és létfilozófiáját. Hogyha van 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. Ez pedig nem más, mint a kassáki *egy-értelműség*. A jeltárgy (valóság) maga a művészet, erről van szó, ezt kell kifejezni nyelvben, képben, akárhogy, viszont ez a kifejezés csak akkor lehet igaz, hogyha a magyarázatára alkotott jel, tehát a jelölt (fogalom) és a jelölő (hangsor) is önmaga: a művészet. A tökéletes önazonosság kassáki parancsa. Ezt jelenti az *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, csak a konkrét és százszázalékosan pontos definíció megalkotásának módja – s valóban, a kassáki alkotó és emberi 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 a kassáki filozófia alapkövetelménye az, hogy a mű mint önálló létező önmagában az, ami, tökéletesen önazonos valóságegység, s így bizonyára minden részletében az kell, hogy legyen.

Így fogalmaz Umberto Eco *Nyitott mű* című könyvében az avantgárd irányzatok fent elemzett 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 jelentéssé

kapcsolatban áll.”<sup>37</sup> 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 e hosszabb idézetben:

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 kifejezésekre és etikai formulákba fagyasztott definíciói nem illenek a tényleges érzelmekre; mert a nyelvben újjá-teremtődő 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.<sup>38</sup>

A válságra kizárólag az avantgárd 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.”<sup>39</sup> A válság 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 valótlansága megfertőzi a teljes művet, s hitelteleníti azt. Az ecói gondolatmenet magyarázata lehet annak, hogy miért nem szerette Kassák a rímekeket, s miért nem közölt lapjaiban rímes struktúrákat (a nagy olasz szerző fogalomkészségét 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 is igazat vallani, képtelen lesz, mert úgy nem életszerű. Kassák Eco szavaival rokonítható, hasonló (formalizmusba hajló, a szemiotika professzoránál valamivel idealisztikusabb, metafizikusabb, erkölcsstanibb) megjegyzésével támasztva alá a gondolatvezetést: „...az új verset a régítől nem a rímtelen zakatolás és a felbontott forma, hanem az új költőnek új konstruktív formát alakító kozmikus

37 Umberto Eco, *Nyitott mű*, ford. DOBOLÁN Katalin és MÁRTONFFY Marcell, Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006, 314.

38 *Uo.*, 313.

39 *Uo.*, 313.

és szociális életfelérzése különbözteti meg.”<sup>40</sup> 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.

34 A deszemiotizáció és tautológia kifejezések megkülönböztetése egyszerű s talán fölösleges (szó)játéknak tűnhet, valóságos „szószaporításnak”, hiszen a kassági mű lényege (a tökéletes önazonosság imperatívusza) így is, úgy is változatlan. Ám ebből a szempontból a deszemiotizáció fogalma inkább a törekvést, a gondolatot és a célt jelképezheti, a szövegen túlmutató létfilozófiát, egy erkölcsi alapvetést, tanítást; a tautológia pedig ezen elv verbális megvalósítását (valamint annak problematikus voltát), a szövegben megnyilvánuló módszert, eljárást jelenti: visszavezeti az elemezhetőséget, s egyben figyelmeztet az avantgárd idea elvont (absztrakt) természetére. A *Képarchitektúra-kialtvány* „Le a művészettel! Éljen a művészet!”<sup>41</sup> kezdetű felütése az első, deszemiotizációs szinten valóban paradoxnak – Vadas szerint egyenesen dadaistának<sup>42</sup> – tűnhet, s ebben az értelmezésben még nem hordozza önmagában a konstruktivizmus 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: újra „életre” hívja tárgyát, s megindítja a jelölők (költői képek és asszociációk) hosszú sorát, amelynek csupán kiinduló alapja a „művészet az művészet” kijelentés predikatív szerkezetében megnyilvánuló jelölés, a szimpla tautológia. Amennyiben a művészet „él”, úgy megszemélyesíti a fogalmat, valóságos létezővé avatja. Költői eszközzel érvel, kifejti véleményét a létezésről, megvalósítja mind a konstruktivizmus, mind pedig a deszemiotizáció filozófiáját. A művészet önálló létező. 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 „varázsigejét”. 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 embere, aki dinamikus. A szótári, egyértelmű jelentés persze nem nyitott az ilyen megkülönböztetésekre, a király – és a művészet – valóban az, ami, vagy aki. A király eleve él, a művészet verbális formában személyesül meg. Ám a

40 KASSÁK, *Az új versről*, 593.

41 KASSÁK, *Képarchitektúra*, 836.

42 VADAS, *I.m.*, 58.

„Le a művészettel” harci kiáltásának állandó határozója korántsem azonos a vele paradox ellentétet alkotó „Éljen a művészet” szólam alanyával.

Kassák tanulmányaiban hosszan elemzi az őt megelőző régi művészet(ek) képviselőinek tevékenységét, akik felett eljárt az idő. Az *Előszó az Új művészek könyvéhez* című ars poeticájában, kiáltványában<sup>43</sup> például felsorolja közvetlen „elődeit”, a tulajdonképpeni jelen, közelmúlt avantgárd művészeit. Egyben visszavonja azok sikerességét, s így jelenbeli létjogosultságát (múlttá, elavulttá nyilvánítva azok törekvéseit): „A mi generációnknak úgy társadalmi, mint művészeti szempontból már történelme van.”<sup>44</sup> Részletező elemzésében így vélekedik 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 aranykereiteiben és a polgári szobák nippjei, csipkái 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: „Az 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 – igazán kedvező 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 vajúadás 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 összegző retorikájában végleg berekeszti és 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 és nevet ad, tudatos alkotóként meghatározza saját időszakát, amelynek a régihez (textuálisan) csak annyiban van köze, hogy megtagadja azt. A „komponálás” valamiféle ősdi, elavult szerkesztési elvnek tűnik (talán azért, mert csupán a régi elemekből alakít

43 KASSÁK Lajos, *Előszó az Új művészek könyvéhez* = *Uő, Versek, tanulmányok*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, 845–857.

44 *Uo.*, 848.

újszerű produktumokat), amelyet új, dinamikus módszerek kell felváltania: „Változtatni kell! Teremteni kell, mert ez a mozgás.”<sup>45</sup>

A teremtés aktív volta, az alkotás módozatainak állandó és folyamatos megújulása egy másik, a deszemiotizáció filozófiájával ellentétes eljárásra hívja fel a figyelmet. A *Képarchitektúra-kiáltvány*, a teljes önazonosság, elvárt *egy-értelműség* kifejtése, retorikus kifejezése mellett egy másik 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?

Hiszen a „Ma már tisztán látjuk: a művészet – Művészet, és nem több s nem kevesebb ennél” kijelentése („szószaporítása”?) mellett, azt kiteljesítve, egy másik fontos rendezőelv tartja mozgásban a kassági manifesztumot. Ez pedig a jelek „túlfuttatásának” módusa, amelynek alapját immáron nem a tautológia, hanem a metonímia költői eszköze jelenti, biztosítva a kassági szöveg dinamizmusát. A kiáltványt végleg lezáró formula, „a teremtés minden” metaforikus, definiáló állítása, a konstruktivizmus 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, például: „A képarchitektúra elvet minden iskolát, önmagunk iskolázását is.” Vagy: „A képarchitektúra nem pszichologizál.” A megszemélyesítések igei karakterűek, szervező alakzatuk a párhuzam és gondolitritmus. A prózai textus szabadverssé változik. A művészi és szociális intenció, ars poetica folyamatos nyomatékosítása mellett a korszerű alkotás – más manifesztumokban is hangsúlyos – történelmi szerepét is kiemeli: „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, s főleg paradigmaváltást jelző példája: „A képarchitektúra ellensége minden művészetnek, mert csak őbelőle indulhat ki a művészet.” Található a szövegben még néhány egyszerű(nek mondható) metafora is, például az előbbinek bibliikus, vallásos intertextusba való áthelyezése: „A képarchitektúra az alfa”. Illetve a deszemiotizáció elvének legfontosabb, sokat emlegetett konstruktivista-matematikai összegzése: „A képarchitektúra:  $2 \times 2 = 4$ ”. A költői képek mozaikja tetszés szerint alakítható, bármelyik megjegyzés fontos, így akár melyik kiemelhető példa gyanánt. (A bátrabbak akár ki is egészíthetik a meglévőket új definíciókkal, a modernség és újítás szellemében cselekedve.)

45 A külön nem jelölt idézetek az *Előszó az Új művészek könyvéhez* című kiáltványból valók. KASSÁK, *I.m.*, 849–852.



Árulkodó viszont két alapvetés: egy állítás és annak az ellentétje. „A képarcitektúra nem akar semmit.” – „A képarcitektúra mindent akar.” Bizonyos szempontból ez az ellentmondás jelenti a műalkotás lényegét, filozófiájának esszenciáját. Mert egyformán tartalmazza a mindent és a semmit, összességében magát a teljességet hordozza, amelynek kifejezői az egyes képek és definíciók. Ezek a mozaikdarabkák az egész alkotói, s már önmagukban is teljes értékű – és jelenvalójukban egész – létezők. Ezt igazolja, erre helyezi fel a koronát utolsó mondatával, amely már önmagában is tartalmaz minden eddigit, s megalkotja a jelölés „túlfuttatásának” logikai sorozatát, képletét: „Mert a képarcitektúra művészet, a művészet pedig teremtés, és a teremtés minden.” A korábbi állítások igazolása és summázata egyetlen mondatban. A képarcitektúra így nem a művészet egy produktuma, megjelenési formája, hanem maga a művészet. S az is több annál, mint művészi produktumok egyszerű létrehozatala: hiszen „teremtés”, amely pedig a „minden”. A világmindenség, az egész, amelynek összes része, részlete, valóságeleme önmagában is teljesség: Kassák Lajos művészeti, társadalom- s egyáltalán, létfilozófiájának metonimikus kinyilatkoztatása. Az alkotás és művészet így nem csupán önmagával azonos – tautologikus jelleggel –, de a mindenségnek teljes értékű kifejezése is egyben. A létező (bármelyik) így nem csupán létezik: él, van, működik, hanem önmaga az élet és a lét, hiszen az nincsen rajta kívül – hasonlóan az egzisztencializmus filozófiájához. S ezzel akár a dezemiotizáció ideája is visszahelyezhető a képbe (kiiktatva a kezdő ellentmondást), mint a megvalósult létazonosság és egység tökéletes filozófiájának alapgondolata (szimbóluma). A kassági elv szerint a művésznek hitelesnek, igaznak, önazonosnak kell lennie, az önmagával egységben álló konstruktivista 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 – Művészet” tautologikus kijelentése után így folytatja a gondolatot: „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 elemzett „önmagát demonstráló erő”, amely „egyszerűen van”.<sup>46</sup> Tehát önmagában és önmagától létezik.

A *Képarcitektúra-kiáltvány* tehát többféle olvasat lehetőségét magában hordozza, s ezek mintha dialektikus viszonyban állnának egymással. Ráadásul az olvasatok további két szegmensre bonthatók: egy nyelvi természetűre és egy filozófiai dimenzióra. Az első olvasat a tautologikus, amelynek *egy-értelműsége* nem csupán a nyelvi jelölés egyszerűségét (s talán egyszerűségét), a szöveg teljes önazonosságát jelenti (amolyan visszajára fordított metaforaként), hanem meghatároz egy művészi és emberi, erkölcsi szempontú magatartásmódot is. Vagyis a műtől (tézisként) ugyanúgy megköveteli a biztos identitást, 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 vég-

46 A külön nem jelölt idézetek a *Képarcitektúra-kiáltványból* származnak. KASSÁK, *I.m.*, 836–845.

telenbe futó dinamizmust kockáztatja: a szöveg definiálhatatlanná, 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 másik tényezője viszont, hogy a képarchitektúrára 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 egy magasabb szinten végül összeáll (szintézis). (A konstruktivizmus mindig a biztos viszonyítási pontokból indul ki, és produktumai biztosságot sugallnak, szerkesztettek, ellentétben például a dadával vagy a bizonytalanságot sugárzó, látszólagos kuszaságban széttartó dekonstruktivista alkotásokkal.) A megvalósult eredmény nyelvileg 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. A metonímia tökéletes kibontakozása, ahol minden, ami él, a másikkal azonos, mert mindegyik maga az élet, szintézisében a legmagasabb lépcsőfokra emeli („auf heben”) a kassági művészetet – létfilozófiává magasztalja azt retorikájában, kinyilatkoztatásai által. A deszemiotizáció visszaíródik az identifikációs játékfolyamatba, ám már nem egyszerű eljárásként, költői képként vagy alakzatként (és ezek ellenfeleként), hanem gondolati bázisként, legfőbb létparancsként. Míg a tautológia az emberi önazonosság morális elvárása, addig a metonímiából kifejlő deszemiotizáció az igaz (tehát hamisságoktól mentes) művészi (s egyáltalán mindenféle) létezés alapkövetelménye. Itt már nem csak az egy, ami azonos az eggyel, hanem minden részlet azonos önmagával, a többi részlettel és az összességgel egyaránt. Így válik a képarchitektúra azonossá az alkotójával, a befogadójával, a művészettel, mi több, magával az étellel... És mindennel.

Ezek szerint a konstruktivizmus kassági felfogásban, kifejezésben már nem egyszerű avantgárd irányzat. Nem egy művészeti-társadalmi mozgalom, illetve megformálási mód, mint mondjuk az expresszionizmus. Nem csupán stílus a stíluson belül. Nem valamiféle izmus – egy a sok közül. Azok leválthatók voltak, lecserélhetők (mint ahogyan azt a szerző számtalan alkalommal szemléltette is manifesztumaiban, esszéiben, tanulmányaiban vagy akár *Az izmusok történetében*). Az eredeti művész állandó kísérletezése, megújulási törekvése pedig mindig megkövetelte a rajtuk való minél gyorsabb túllépést. Talán nem véletlen, hogy a jövő (azaz jelen) konstruktivistái, experimentális művészei éppen ezt a kassági alapvetést tették alkotói ars poeticájuk legfontosabb kiindulópontjává. Méltó tanítványa, a kassági múlt s a jelen közötti kapocs, Fajó János így emlékezik meg elődjéről, s annak módszeréről: „Kassák előbb érzékelt, majd végiggondolva egy dolog lehetséges változatait, abból teóriát, új szemléletet alkotott, ami később verssé, képpé, szoborrá tárgyiasult.”<sup>47</sup> Bármilyen alkotás létrejöhetett tehát ezen absztraháló szemlélettel.

47 FAJÓ János, *az én mesterem kassák műhelyében*, Budapest: Vince Kiadó, 2003, 32.

Fajó 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 deszemiótizációs elveit igazolja s „görgeti tovább”, illetve teszi saját alkotói hitvallásának legfőbb mozgatórugójává. Majd Kassákhoz hasonlóan ő is életszemléletté formálja (és általánosítja) az eljárást, létfilozófiáivá „emelve” azt: „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.”<sup>48</sup> És ez nem egyszerű recepciótörténet, a kassáki életmű kívülálló méltatása. Fajó János alkotóként és emberként is átvette az avantgárd génusz gondolatait, vizuális és verbális munkáiban egyaránt egygé vált (és máig válik) annak alapelveivel. Nem csupán diskurzust folytat József Attila-i „ősével” (mármint *A Dunánál* című vers értelmében), hanem belép annak diskurzusába, szövegei nem intertextuális viszonyban vannak Kassák szövegeivel, hanem – szándéka szerint, retorikájában – ugyanannak a valóságnak ugyanazon kinyilatkoztatásai. Mondhatni „egy az egyben deszemiótizálódott”; s bizonyára az sem lehet véletlen, hogy emlékező könyvének *az én mesterem kassák műhelyében* címet adta. S itt nem csupán a tartalomról van szó, tehát arról, hogy Fajó mestereként tekint Kassákra, ennyi évtized után, a harmadik évezredben (a kötet 2003-ban jelent meg), 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 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*.<sup>49</sup>

Később pedig: „*Belülről láttam, ahogyan élt, ahogyan harcolt, vitázott-küszködött abban a lezárt-elszigetelt, reménytelen világban.*”<sup>50</sup> 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 és tulajdonnévtől („*kassák*” és a szerző: „*fajó jános*”) a központozás elhagyásán keresztül a tipográfiai szerkesztésig (fehér-fekete, váltakozó méretű, ám azonos típusú betűk azonos színű, pirossal kiegészülő háttérrel, tehát alapvető konstruktivista színekkel, valamint a megszokott avantgárd síkido-mokkal<sup>51</sup>) bezárólag. A fajói szerkesztés szigora talán nem, viszont a posztmo-

48 *Uo.*, 32. (Kiemelések az eredetiben.)

49 *Uo.*, 20.

50 *Uo.*, 22.

51 „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

dern 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 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.

40

Ám ez még csupán a morális megközelítés, verbálisan a tautológia útja. Viszont a filozófiai szemlélet 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 „egyértelmű” –, illetve ennek ellentétéről, aki viszont mindenképpen ellenség, mert hamis: „*Az ellenséget megvetette, az ellenfelet tisztelte.*” Aki levizsgázott – legtöbbször az első látogatáskor eldől – az többé nem jöhetett hozzá. Ellenség, aljas ember, kétszínű be nem tehetette 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 az a Fajó János, aki évtizedek óta rendületlenül vallja a kassáki életiskola elveit – és ezeknek (1963-tól kezdve<sup>52</sup>) rendszeresen tanújelét adja szövegeiben és művészeti alkotásaiban –, 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 definiáló 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!”<sup>53</sup> Különös, hogy itt arról az olasz „impresszionistáról” (akadémikusról!) van szó,

---

szemléletet és stílust váltó (s ezért *lwanként* 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 tagít.” VADAS, *I.m.*, 91–92. (Kiemelések az eredetiben.)

52 Lásd a konstruktivizmus történetét összegző, Vadas József könyvéből válogató hosszú lábjegyzetet.

53 Az előbbi idézetek helye: FAJÓ, *I.m.*, 26–27.

akinek Kassákkal lezajlott vitája legendássá vált... A konstruktivista gondolat lét-filozófiává válása, tehát kiteljesedése metonimikus módon éppen egy egyszerű piktúraban, mégpedig a művész lakásának leírásában válik uralkodóvá, ugyanis felidéli a képarchitektúrák dimenzióit: „Az egész lakás körbejárható, minden ízléses-puritán, egyszerű volt. Azt az életformát szolgálta, amit kialakított magának.”<sup>54</sup> Az, hogy Fajó János ilyen mélységben átvette mestere retorikáját (idealisztikus, optimista nyelvhasználattal élve: létfilozófiáját), mindenképpen lenyűgöző és tiszteletreméltó, annak ellenére, hogy kortársai palettáján nagyjából egyedül maradt. 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.”<sup>55</sup>

A konstruktivizmus művészetet meghaladó, filozófiai szemléletét vitték és viszik tovább máig a párizsi, később budapesti *Magyar Műhely* folyóiratának szerkesztői és alkotói is. G. Komoróczy Emőke így fejezi be a periodika történetét összegző forrásértékű, részletes tanulmányát:

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*.<sup>56</sup>

A megfogalmazásból sugárzik a kassáki filozófia tisztelete, az irodalomtörténész nem csupán ír a művészről, elemzi annak alkotásait, de vallja is a konstruktív életszemléletet, s tanulmányaiban és tanításaiban annak elkötelezett terjesztője.<sup>57</sup> Az sem lehet tévedés, hogy a mai avantgárd értékelésekor nem

54 *Uo.*, 12.

55 VADAS, *I.m.*, 132.

56 G. KOMORÓCZY Emőke, *Avantgárd kontinuitás a XX. században*, Budapest: Hét Krajcár Kiadó, 2016, 150. (Kiemelések az eredetiben.)

57 *Újra és újra Kassák...* című tanulmányában például így fogalmaz: „Képarchitektúráit pedig több nemzedék 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 vilásképe – az természetesen elutasítja egész életművét, »bizarr furcsaságnak« tartván formarendszerét is.” Lásd G. KOMORÓCZY Emőke, *Újra és újra Kassák...*, *Ártér*, 2007/tél, 70–71.

használja a „neo-” előtagot. Ez pedig az alapelv folyamatjellegét helyezi előtérbe. Aki az avantgárd konstruktivista filozófiáját éli, az nem fogad(hat)ja el a „klasszikus” és „új” kategóriákat, irányzatokat, mert az utóbbi nem egy lezárt, berekeszhető szakasz: az állandó megújulás a teljes rendszer legfontosabb értékmérője; kötelező, hogy a minden pillanatban jelenvaló létbe helyezkedjen bele, s mivel az dinamikus természetű, azzal együtt változzon, alakuljon, formálódjon. Lehet persze kategóriákról beszélni, sőt izmusokról, de nem érdemes. A jövőre irányultság és elkötelezettség miatt felesleges rendszert alkotni és osztályozni: már *Az izmusok története* sem izmustörténet. El kell fogadni, hogy a Kassák szemléletét továbbvivő, fejlesztő konstruktivista-avantgárd alkotó nem kanonizált stílusjegyek alapján definiálja önmagát, hanem kísérletező, folyvást változó és változtató létformaként, s ez nem csupán a művésztére terjed ki, hanem mindenre, ami őt jelenti.

42

Talán ez lehet a magyarázata annak, hogy az avantgárd immáron száz esztendőre visszatekintő (és ha nem a leegyszerűsítő izmuskategóriák kis egységei határozzák meg: kezdeteitől fogva töretlen) történetére mindvégig jellemző volt az elutasító befogadói attitűd. Helyesebben: a befogadást elutasító viszonyulás. Ez persze érthetőnek tűnik, amennyiben az ember kategóriákban, rendszerben szeret gondolkodni, s (nem létező) szabályokat erőltet saját valóságára, hogy azt megérthesse. A romantikus historizmus töredékes, ám mégis megfogható fogódzókat kreált magának. A romokból felépítette – adott esetben – a teljes történelmi fikciót. Még a szimbolisták is megbízhatóbbak voltak, mivel azt állították, hogy a jelenségek között megvannak azok a bizonyos kapcsolatok (lásd Baudelaire híres költeményét), amelyeket asszociatív eszközökkel bizony fel lehet tárni. De mit lehet kezdeni egy olyan gondolkodással, amely komolyan veszi önnön megragadhatatlanságát? Amely egyetlen szabályt követ: hogy mindig megújítja önmagát, s mire megfejthetné a szemlélő, már régen más, tehát nincsen, eltűnt. Nem csupán az előző korszakoktól való különbözőségét hangoztatja, de láthatóan önmagával sem azonos, illetve önazonosságát éppen a megújulás elvének folyamatos gyakorlata adja. Mert nem stílus, hanem életszemlélet. S mint az élet: folyton változó, dinamikus. A felismerhető és beazonosításra szolgáló vonásokat megalkotó, körülhatároló stílusirányzatok tulajdonképpen a múltat konzerválják. S a megszokott és lezárt az, ami biztonságot ad. A jövőre irányulás a bizonytalanság gyötrő érzetét kelti a szemlélőben, aki persze megkísérli rendelkezésre álló módszereivel értékelni, elemezni a képarchitektúrát, rávetítve arra fennálló sztereotípiáit. A színek és vonalak szimbolikus tartalmait fejtegeti, megpróbálja saját értékrendszere szerint megérteni (elfogadni vagy elutasítani) a művet. Ez sikerülhetne is (egyesesség, tartás, irigység, szerelem, absztrakt város stb.), ám a vizuális képarchitektúra verbális manifesztuma megfosztja az elemzőt önnön kis bizonyosságaitól, kategóriáitól, és áttereli egy számára idegen befogadói terepre, amely nem (feltétlenül) a megértésen alapul. Mert való és igaz, a képarchitektúra jelentheti mindazt, amit értelmezője kigondolt, és annyi mindent még... Szó szerint: a mindent, mint ahogyan a *Képarchitektúra-kiáltvány* is túlműködteti és a végtelenbe futtatja a jelölőket. Ám biztos pontokat is felkínál, mikor a metonímia létfilozófiává emelkedik: meg kell változtatni a sematikus, hagyományos, megértésen alapuló befogadói intenciókat. Van, akinek ez sikerül, s életének részévé, ponto-

sabban saját életévé avatja a konstruktivizmust (mert képes túllépni a szimpla festményértelmezésen), ám a többség, a társadalom láthatóan inkább kényelmesen ellene fordul és bezárkózik, ahelyett, hogy „megváltoztatná éltét”. „Az avantgárd életképességét bizonyítja, hogy immár egy teljes évszázada virulens, erőteljes irányzat a művészet sokszínű palettáján, s még mindig vannak tartalékai a megújuláshoz. Az avantgárd művész helyzete ma sem könnyebb, mint volt a korábbi évtizedekben; csakhogy most, a konzumkultúra térhódítása idején nem politikai indíttatású, hanem gazdasági köntösbe bújtatott retorziókkal kell szembenéznie.”<sup>58</sup> Itt pedig az érdekes nem is igazán az, hogy a fogyasztói társadalom határozza meg a mai tudatot, hanem, hogy az avantgárd és a modern eredményei bizony hatalmas mértékben formálták és formálják a mai társadalmat, amelynek tagjai folyton váltogatják s megújítják korszerű technikai eszközkészletüket, csak éppen önmaguk átalakítására nem hajlandók. G. Komoróczy összegzése: „Éppen ezért az irodalmi köztudatnak (és a tradicionális irodalomelméletnek is) előbb-utóbb el kell fogadnia az *is-is* álláspontokat. Nem lehet az experimentális művészetet a *művészet* fogalmából kirekeszteni, s főként nem lehet a hagyományos és a konceptuális, absztrakt, vizuális, akusztikai művészetet kijátszani egymás ellen. Az irodalom gyűjtőfogalmába minden irányzat *egyenrangúan* beletartozik.” Az irodalomtudós konklúziója optimista beállítódású, a szükségszerűség elvén alapul: „Talán éppen a konceptuális, elidegenítő művészet az, amelyre napjainkban a befogadók tömegének szüksége van /enne/, mert az meghökkentő és gondolkodtató módszerével fölébreszt/het/i (és nem elaltatja) az embei lelkiismeretet – ami az erkölcsi/emberi/nemzeti megújulás forrása lehet/ne/ (s erre ma mindennél nagyobb szükség van).”<sup>59</sup>

G. Komoróczy Emőke tanulmányaiban, esszéiben kétféle avantgárd alkotást, alkotásmódot különböztet meg a *Magyar Műhely* alkotóinak kutatásait, gondolkodási irányait vizsgálva. Így értekezik például Erdély Miklós tevékenységéről, annak 1980-as *Marly tézisek* című műve kapcsán:

58 G. KOMORÓCZY, *Avantgárd kontinuitás a XX. században*, 150. Lásd továbbá a Kassák recepciója körüli viták érzékletes és fontos összefoglalását az *Ártér* című folyóiratból: „A »Kassák-kérdés« – érdekes módon – majd’ egy teljes évszázada napirenden van; nem tud nyugvópontra jutni se »pro«, se »kontra«. Rajongói, követői legalább annyian vannak, mint ádáz ellenfelei. Híveinek népes tábora – immár sokadik hullámban – újra és újra ostromolja a »hivatalos« művészet bevehetetlen bástyáit, de hiába: az avantgárd mindmáig »periférikus« művészetnek számít. A »jölfésült« konzervatívok hada megbocsáthatatlannak tartja a Mester »bűneit«: az abszolút szellemi szuverenitást, a mindenkori konfrontációt a diktatórikus hatalommal, valamint halálig tartó kiállítását az avantgárd formanyelv létjogosultságáért. [...] Természetesen, mindezt elleplezve-elfogadva, az irodalmi élet éppen aktuális korifeusai egyszerűen azzal érveltek ellene, hogy »érthetetlen«, sőt »értelmetlen« a nyelvezete, »idegen test« a magyar irodalom szövetében. Könnyebb volt félresöpörni újításait, mintsem eszmerendszerével nyíltan vitába szállni. Azok viszont, akik *belülről* értették-értelmezték a műveit, maguk is bizonyos értelemben kívül rekedtek a hivatalos elismerés-elfogadás sáncain.” G. KOMORÓCZY, *Újra és újra Kassák...*, 7. (Kiemelés az eredetiben.)

59 Az utóbbi két idézet forráshelye: G. KOMORÓCZY, *Avantgárd kontinuitás a XX. században*, 150.

E munkája irányváltást jelez az akcionista „kiáltás” típusú avantgárdtól a „jel” típusú felé. A jel végtelen számú jelentésre utal(hat) – hangsúlyozza – s mintegy virtuálisan tartalmazza az olykor egymásnak is ellentmondó jelentések sokaságát; így minden műnek többféle olvasata lehetséges. A különböző jelentések kiolt(hat)ják vagy erősít(het)ik egymást; a mű tehát üres jel (*super-jel*), amelyet a befogadó – ízlése, műveltsége, egyéni beállítódása szerint – önmagára vonatkozathat, szubjektív élettartalmakkal (is) feltölthet.<sup>60</sup>

A kétféle irányultság alapjai lényegében már Kassák 1920-as évekbeli művészetében megjelennek. A *Képarchitektúra-kiáltvány* kijelentései mind a „kiáltás”, mind pedig a „jel” típusú avantgárd „ősének” tekinthetők. Előbbi az aktivista, világot megváltoztatni akaró művészet erejéről szól, s a kassáki kezdet korábbi, expresszionista jellegű megnyilvánulásaiban gyökeredzik. A világ megváltoztatásának szándéka és követelménye ez, a jelenségek *egy-értelműségére* való folytonos törekvés. Átvitt értelemben ebből származik, származhat a művész(et) tautologikus szemlélete, az őszinteség és tartás morális alapkövetelménye. A második már egyértelműen a metonímia útja, a jelentések végtelen száma – azaz a jelölés végtelenbe való kifuttatása által (miután az egyben benne rejlik a részletek számtalan sora), amely nem csupán az elvet alkalmazó avantgárd alkotás sajátja, hanem a befogadót is bevonja a jelölés továbbfuttatásának befejez(het)etlen játékába. Kassák persze nem végteleníti a jelölést, illetve nem teszi kizárólagossá, mert a deszemiotizáció elvének útján visszautalja azt egy hatalmas és meghatározó egység, az élet teljességének körébe (hiszen minden egyes jel erre utal végső soron ars poeticáit tekintve). A konstruktivizmus biztos fogódzókát követelő elvárásrendszere nem bízhatja rá teljesen szövegét a véletlenre. Így a kassáki konstruktivista (lét)filozófiában (s ennek manifesztumaiban) a két alapelv nem oltja ki egymást, együtt szerepelnek egy hatalmas, közös valóságegész elemeiként. A *Magyar Műhely* szerzőgárdája a hatvanas években egyértelműen szellemi előzményeként tekintett Kassákra, erről tanúskodik a még csupán néhány esztendővel később megjelent 1965-ös 13. száma, amely „Kassák Lajos életművének újra/értékelésére tesz kísérletet”. Még élt a nagy előd, amikor „[a]z 1963-as párizsi Kassák-kiállításon tudatosult a szerkesztőkben, hogy a Mestert, aki – bár meggyőződéses szocialista volt, de (Papp Tibor kifejezésével élve) »nem volt befíkolható« 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 úton”.<sup>61</sup> Már ők, az 1960-as évek nyugat-európai fiatal magyar művészei is megérezték, hogy Kassák Lajos életútját és -művét függetleníteni kell a konkrét politikától; a lényeg nem az, hogy milyen párt tagja volt, milyen irányzathoz tartozott, hanem hogy milyen mértékben tartotta önmagát saját – be-

60 G. KOMORÓCZY Emőke, *Kassák aktualitása = Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő*, szerk. ANDRÁSI Gábor, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Alapítvány, 2010, 180.

61 G. KOMORÓCZY, *Avantgárd kontinuitás a XX. században*, 23. (Kiemelések az eredetiben.)



csületes – filozófiájához. Láthatóan nagyon, rendíthetetlenül, s ezt azóta sem vonta vissza, s nem is bizonytalanította el egyetlen értékelője sem. A követők szemében tehát Kassák elveihez hű, azokhoz kitartóan ragaszkodó, szigorú ember volt – s így tökéletesen önzonos. Számos történet („legenda”) szól arról, hogyan utasította vissza Kun Bélát, Rákosit.

A párizsi lap alkotói elfogadták tehát a kassáki alapelveket, s elindultak a „Mester” által kijelölt avantgárd úton – a stafétát még a nagy példa adhatta át nekik, személyesen. „A Kassák-szám mintegy határkönek számított a lap életében. Új irányvonalat jelölt ki a M. M. szerkesztői számára: tudatosult bennük, hogy Kassák szellemi örökségét, nonkonform magatartását kell elsősorban felvállalniok, továbbvinniök; s az ő örök-újító dinamizmusát mint utolérhetetlen példát kell szemmel tartaniok. Azaz lépést kell tartaniuk saját koruk kihívásaival, művészi törekvéseivel, mint hajdan a Mester hirdette...”<sup>62</sup> S mi lehetne más a nonkonformizmus e megvallása, nyílt vállalása, mint „kiáltás”, egy új nemzedék kassáki alapokról kiinduló, ám azt – természetesen – meghaladó, meghaladni kívánó öndefiníciója, létmegnyilvánulása. Nem a módszer azonos tehát, az egyszerű eljárás, hanem a megújulás elengedhetetlen, megdönthetetlen követelménye. Mi több, a metódus lehet változatos, dinamikusan megújuló, amely végtelen számú produktumokat hoz létre, mert éppen ebben rejlik a folyton alakuló, kísérletező avantgárd művész önkifejezése:

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 avantgárdral is. Természetesen a formákat illetően újszerű változatosságot találunk náluk, hiszen az avantgárd szellemiség lényege a mindig újat teremtés.<sup>63</sup>

A követelményeknek megfelelően a szerkesztők (miután némileg már otthonosabban mozogtak az idegen környezetben) a 60-as évek végén megújították poétikai eszköztárukat, paradigmaváltást hozva költői, alkotói módszertanukba (igaz, hogyha a megújulás önmaga a paradigma, akkor természetesen csak végrehajtották uralkodó filozófiájuk legfőbb imperatívuszát). „A M. M. köre tehát már a 60-as évek végén kezdi kialakítani a maga új poétikáját, sokat merítve a strukturalizmusból, valamint az új regény elméletéből, a francia *Change-* és *Tel Quel-*csoport szövegépítési metódusából.” S aki még óriási hatással volt a lap irányformálóra: Umberto Eco és az *Opera aperta* (‘Nyitott mű’). Egy 1972-es összejövétel kapcsán veti fel G. Komoróczy: „E találkozózn olvassa fel Bujdosó Alpár a Megyik Jánossal közösen készített teoretikus munkáját, *A semmi konstrukcióját*, amelyben a szerzőpáros – a strukturalizmus eredményei és U. Eco »nyitott mű« (1962-beli) koncepciójának szinteti-

62 Uo., 27. (A folyóirat kezdőbetűire rövidített írásmódja G. Komoróczytól származik.)

63 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 „törvénnyé emelését” tükrözi.

zálásával – 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*.”<sup>64</sup> Ez pedig nem más, mint egyértelmű váltás a „jel” típusú avantgárd irányába: „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, izlésbeli) diktátumokkal szemben.”<sup>65</sup> A csoport tehát végigjárta a tautológia-metonímia kassáki útját, a „kiáltás”-tól a „jel”-ig tartó szűk (korlátoktól akadályozott) ösvényen. S a megújulás állandó alapját, önmaga dinamikus természetét felismerve az utód is létfilozófiává nemesítette művészetét; olyan megnyilvánulássá, amely visszautasít minden uniformizációt, tehát egyformaságot, rögzítettséget. Önazonosságát, különbözőségét (másságát) éppen léte „megfoghatatlanságában” látta s látja máig biztosítottnak. Mintha továbbgondolná (továbbfuttatná) a deszemiotizáció – biztos az, ami biztos – filozófiáját, s egy újabb paradox azonosságban (jelölésben) állapítaná meg önnön létezését: tehát biztos az, ami bizonytalan. (Lépés a posztmodern felé?) Természetesnek tűnik, hogy a magyar avantgárd 60-as 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 dekonstruktivizmus képviselőjével, Jacques Derridával, aki egyértelműen hatott a *Magyar Műhely* alkotóira.<sup>66</sup>

46 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 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.”<sup>67</sup> Az olasz szerző szerint a műalkotás (szöveg) két módon lehet nyitott. Az első az összes műre vonatko-

64 *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 a XX. században*, 34–66. (Kiemelések az eredetiben.)

65 G. KOMORÓCZY, *Kassák aktualitása*, 181.

66 „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 a XX. században*, 36.

67 Eco, *I.m.*, 314. (A kiemelések az idézetekben mind Ecótól származnak.)

zik, 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 szerző ágazó 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.”<sup>68</sup> A *Magyar Műhely* szerkesztőinek továbbgondolása érthető, az ő kapcsolatuk Ecóval és a strukturalizmussal egyértelmű. Értekezéseikben folyton előhózzák és középpontba helyezik a *nyitott mű* kérdését – s kiváltképp a benne rejlő felhasználható, műveikbe bevonható értékeket –, folyamatosan tágítva, fejlesztve műalkotási lehetőségeik körét (audio, vizuális, audiovizuális művészetek, modern technikai eszközök bevonása stb.). Nem csupán elméleti szakemberek ők, 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 *nyitott mű* irányába, ám a deszemiótizáció parancsával erőteljesen le is zárja a végtelen lehetőségek körét retorikájában – a megfoghatatlanság dekonstruktív természetete nem válhat a konstruktivista önazonosságra törekvő művész sajátosságává. Márpedig Eco így folytatja eszmeifuttatását 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.”<sup>69</sup> E kötelező „nyitott négyesség” biztosan nem jellemző Kassák Lajos művészetére. A dadaista abszolút formátlanság ugyan megtermékenyítette alkotói módszerét, ám a konstruktív rendezőelv felülírta rendszerében a dadát, ahogyan ez kiáltványaiban is megfogalmazódik. Szükséges volt a rombolás, ám a régi világ romjait eltakarítva újat kell építeni, véleménye szerint. A képarchitektúrák szigorúan szerkesztett képi dimenziók, s éppen a rendre, rendezettségre való törekvés jellemzi megalkotásukat, nem a rendezetlenség. Nevezhető-e esetlegesnek 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 rimes verseket (leszámítva korai kísérleteit – szonettjeit!), ám a szabadversben ugyanúgy felfedezhetők a szabályos szerkesztettség nyomai (isméltéses alakzatok, mondatpárhuzam, gondolatritmus, arany metszés alkalmazása, számok

---

68 Uo., 54.

69 Uo., 54.

szerepe stb.). Az „előre meg nem határozott végkifejlet eszménye” tarthatatlan egy olyan következetes és részletes érvelésrendszer kapcsán, amely ugyan dinamikusan kezeli a jelölőket, ám mindent elkövet annak érdekében, hogy elveit – létfilozófiáját – kifejtse, s azok helyállóságáról 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 játékának, 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 mőről 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.”<sup>70</sup> Egy biztos, Kassák manifesztumaiban megjelenik egy bizonyos „nyitottság” a szándékos többértelműség irányába, amely pedig a későbbi avantgárd „követőknél” őt 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 (vallo-más, 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 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).<sup>71</sup>

Eco egyébként struktúraként tekint a nyelvre, s ennek megfelelően vizsgálja az egyes szövegeket: „Műalkotáson pedig meghatározott strukturális jegyek-

70 Uo., 102.

71 Uo., 9.

kel rendelkező objektumot értünk, amely lehetővé teszi, ugyanakkor koordinálja is a változó értelmezéseket és az elmozduló nézőpontokat.”<sup>72</sup>

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 avantgárd 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 munkájában.<sup>73</sup> Majd egyértelmű kapcsolatot teremt a mozgalom és az iskola között: „Az orosz formalisták Majakovszkijhoz, Hlebnyikovhoz, 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 idéznénk Kazimir Malevicset, aki alapítója és elnevezője volt a szuprematizmus irányzatának. A szuprematizmus a modern-formalista művészetfelfogás egyik legradikálisabb változata. Malevics azt vallotta, hogy egy 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” filozófiájának 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 lényegét tárják elénk”. Van tehát valamiféle metafizikus, „felszín mögött rejlő igazi lényeg”, amelynek kifejezésére törekszik az új avantgárd művész. Ennek megfelelően a jel ebben az esetben sem lehet a végtelenségig kifuttatva, mint Eco *nyitott művé*nél, 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)”.<sup>74</sup> Az orosz formalisták számára a „költői nyelv”:

72 Uo., 54.

73 BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Budapest: Osiris Kiadó, 2006. Különösen *Az orosz formalizmus* című rész (100–113.). A formalizmust karakterét megfogalmazó idézetek ebből a tanulmányból származnak.

74 A fenti idézetek pontos lelőhelye: BÓKAY, *l.m.*, 100–101.

„nem csupán kiegészítés a mindennapi nyelvhez képest, hanem egy másfajta létezés jele”.<sup>75</sup> Ez pedig ama bizonyos „irodalmiság” („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 irodalmiság 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, Helbnyikovtól és Krucsonijtól ered.” Később: „A *zaum* az a nyelv, amely tökéletesen elvesztette kapcsolatát a jelentéssel, a valamire való vonatkozással, tiszta formává vált; zenévé lett.”<sup>76</sup> A deszematizációs elv egyértelmű kapcsolat a magyar konstruktivista és orosz 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 Hlebnyikovéihoz hasonlatosan elvont-absztrakt kifejezéseket, mondat-töredékeket, teljes mondatokat, amelyek valóban hangzásukban nyerik el értelmüket (lásd: szavalókórusok<sup>77</sup>) – s zenévé lesznek... Egyébként pedig vonzódott is az ősi alapformákhoz, nem lehet meglepő annak a bizonyos ősi maszknak a publikálása. Viszont az is kijelenthető tán, hogy Kassákot – tapasztalhatóan – kevésbé érdekelte a színtiszta „irodalmiság”. 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 „irodalmiságra” törekvő: annál sokkal morálisabb töltetű, hiszen mégiscsak egy magatartásforma – legalábbis a „műhelysek” szerint. A formalisták irodalmisága ugyanis „önreflexív, saját elvein alapul, vagyis az irodalom nyelvi-tárgyi természetében rejlik”<sup>78</sup> – 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).”<sup>79</sup> Mint ahogyan a kassáki szavak nem egyszerű „zsákhordók”. Ráadásul az orosz és magyar irányzatok alapeszméje is teljesen azonos (akár szemléletről, tudományról vagy művészetről legyen szó – túl a konkrét kapcsolatokon): az újítás, a korszerűség, a dinamizmus kifejezése mindenben. „Európa

75 Uo., 102.

76 Uo., 104. (Kiemelések az eredetiben.)

77 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).

78 BÓKAY, *l.m.*, 102.

79 Uo., 103.

egyéb tájaihoz képest, a századelő orosz szellemi életében talán mindennél éle-  
sebb volt a régi és az új ellentéte, leginkább kényszerítő és testközeli volt a radi-  
kális váltás, a múlt megtagadása.”<sup>80</sup>

A formalizmus, valamint a strukturalizmus iskolái, műhelyei, a kassáki ex-  
presszionista, aktivista, konstruktivista és orosz futurista, szuprematista avant-  
gárd, valamint az ecói szemlélet (*nyitott mű*) – s ezek működésének, fennállá-  
sának folyamata, rejtett vagy nyilvánvaló összefüggéseinek rendszere – mind  
konkrét és szellemi előképévé vált a *Magyar Műhely* alkotói szemléletmódjá-  
nak. Megnyilvánulásaikkal, kutatásaikkal, eszmeifuttatásaikkal, elemzéseikkel  
és tanulmányaikkal egyaránt a listázott irányzatok közös mércéjét, a megújú-  
lásra való képességet, a dinamizmust szemléltetik és igazolják. A kizárólago-  
san verbális jellegű irodalmat már a korai avantgárd képviselők megbolygatták  
vizuális (képi) vagy vokális (hang) hatásaikkal (és akár ezek összességével),  
s valamiféle ösztömvészeti teret (és időt) hoztak létre tevékenységeikkel. G.  
Komoróczy Emőke tárgyalt kötetének külső borítójára példának okáért Papp  
Tibor térképverse került, amely Arany János *A walesi bárdok* című balladája-  
nak 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) tesz ki az alko-  
tás címét. Van a képen minden, ami egy város szerkezetében kötelező elem  
(szövegben vagy megszokott képi szimbólumként): vasútállomás, könyvtár,  
templom, kemping, múzeum, bevásárlóközpont; ami pedig 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, ösztömvészeti – és nem  
valóságosan tájékoztató: térképi – voltára. A bárdok saját utakat, utcákat kap-  
tak, az első két főszereplő kiemelten, szövegi attribútumaiknak megfelelően  
(„Agg Bárd sugárút”, Ifjú Bárd körút”). A harmadik énekmondó balladai ismer-  
tetőjegye éppen a sorszám (a „Harmadik Bárd utcája” – a közismert és gyer-  
mekek által az iskolákban oly sokat szavalt Arany János-i rész a következő:  
„De vakmerőn s hivatlanul / Előáll harmadik; / Kobzán a dal magára vall, / Ez  
íge hallatik...”), s ez megindítja a bizonyos földrajzi területeken valóban jellem-  
ző számozott utcák sorát (s itt a „bizonyos területek” nem csupán helységeket,  
földrajzi neveket jelenthetnek, ám közvetett módon felidézhetik Kassák szá-  
mozott költeményeit is, és egyáltalán, az avantgárd, s főleg a konstruktivisták  
numerikus kötődéseit). Minden további bárd kap egy-egy sorszámot termé-  
szetesen (betűvel vagy számmal kiírva), az eredeti szövegnek megfeleltethet-  
ően. 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 töre-  
dékesen (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 utcája”-val – azzal szomszédos (véltetően ötszáz darab, bárdról elnevezett utca van a településen). Láthatóak olyan ösvények is, amelyeken verssorok futnak a csapásirányoknak megfelelően görbülve, kanyarogva, hullámozva vagy egyenesen (ezek nem a balladából vett idézetek): az eljárás a kalligramma-jelleget erősíti. Megdöbbenő 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 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 körül fogva 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 márvány-szobrot 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 összművészeti, mi több, összművelődési (össz-ismeretterjesztő, 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 vonatkozathatóan. A térképvers visszaülhet 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 megnyilvánulásait, meghatározza, hogy miről énekelhetnek a terület históriásai, akik természetesen (romantikus hősként) nem képesek erre, csak az igazat hajlandóak mondani, s ezért vállalják az (el)hallgat(tat)ás (és hősi máglyahalál) következményeit. A megjelenített három bárd éneke ugyanúgy töredékké 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 önaazonosság, 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 hősöket – Edward szobrának kihelyezésével „írva felül” a bárdok mártíromságát. Ráadásul éppen a „korcs unokák” felejtik el saját (h)őseiket. 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. A nagy előd mintha nem igazán foglalkozott volna elvont – transzcendenciába hajló – gondolatokkal, filozófiájának nem ez az abszolút módon absztrakt jelleg áll középpontjában. Módszerét az immanens emberi lét alapformájává teszi, kitágítja, s ezzel elszakítja az egyszeri művészet körétől – így válik legfőbb és legjellemzőbb alkotói eljárása általános létfilozófiává. A késői utódok előszeretettel beszélnek magatartásformáról, s kétségtelen, hogy igazuk van, ám ezzel egy szűkebb, erkölcsinek mondható kategóriát teremtenek. A létfilozófiai szemlélet tágabb, 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 mondvá), érdekes nézőpontot sugall Tóth Gábor 1991-es előadása, amelynek jelentőségét így összegzi G. Komoróczy: „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 művészetben keresztül embertársaival kommunikál, még ha csak virtuális közösségben van is velük! Ugyanakkor a művészet lényegi elemei, vonatkozásai valóban csak individuálisan élhetőek meg, még ha a társadalom intézményesített keretek közé tereli is.” Érthetőnek tűnik az individuális szemlélet, tehát az, hogy a művészetet csak így lehet megélni. Szó szerint: élje mindenki a saját létét – önmaga. Ám megformálódik egy elvontabb – kiegészítő – gondolati irány is, amely mintha túllépne a kassáki léletszerűsége: „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 (hajh, 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 elsovad/na/ az ember/iség/.<sup>81</sup> Egyértelmű és tartható ezek alapján a kassági álláspont (is), tehát a művészet szerepének hangoztatása (ahol az még a „minden”-nel egyenlő). Viszont e kozmikus és nagybetűs, transzcendens „Mindenség”-gel kialakított viszony már valószínűleg metafizikáivá teszi a problémát. A mítoszi ősi alapokhoz való (vissza)kapcsolódás igénye inkább az orosz formalisták és szuprematisták absztrakt világát idézi meg. És mindeneken túl feltételez egy olyan állapotot – a múltból! –, amikor még minden szép és jó volt. Ez némileg ellentmond a kassági dinamikus, jövő 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 időiség adta keretektől. Tehát a világ úgy általában rossz (és az is volt mindig). Ez nem feltétlenül (és csupán) erkölcsi rosszaságot jelent, akár a társadalom megszokott sémákba dermedő, azoktól szabadulni nem tudó átlagos és középszerűségben eljelentéktelenedő tagjainak létmódját is magában foglalhatja. Ebből a szempontból az idő létezése nem érdekes. A művész lehet az (öröktől fogva), aki ellenszégül saját korlátozó dimenzióinak, és újat hoz létre, eltér attól, ami megszokott, önmagát adja: alkot, teremt, s ezzel próbálja formálni a környezetet, amelyben létezik. A (poszt)modern világ technikai eszközeit pedig bevonja az állandó megújulásba (ma már ezek felhasználásával hozzák létre produktumaikat).

54 Az avantgárd (hivatalosan mint irányzatok, izmusok összessége) ilyen elnevezéssel immáron nagyjából száz esztendeje működik, s ennek eredménye az a terminológiai sokszínűség, többszólamúság, már-már kaotikus bonyodalom, amely szintén a folytonos átalakulás szerepét hangsúlyozó törekvések experimentális, kísérletező karakteréből következik, s amely erőteljes mértékben megnehezíti mindmáig az avantgárd nem csupán irodalomtörténeti, sőt irodalomelméleti kanonizációját, hanem körülírhatóságát is. Egy kísérleti megnyilvánulás definiálásának, pontosabban a végtelen számú, kísérleti jelzővel ellátandó megnyilvánulások feltérképezésének sajátos kísérlete Szkárosi Endre oktatási segédeszközként is bátran forgatható kötete<sup>82</sup>, amely a meghatározás és leírás kulcsproblémájához állandóan és ciklikusan visszatérő kör tanulmányokat, 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” íráskor esszéisztikus jellege szembeütő, főként a francia kifejezés eredeti jelentésének értelmében: amely *essai*, azaz 'kísérlet' – mégpedig egy gyakorló, experimentális művész tollából, aki nem csupán teoretikusa és elemzője, hanem, az avantgárdra jellemző módon, alkotója is annak (ahogyan a *Magyar Műhely* csapatának tagjai, más együttműködői szintűgy). „Márpedig a művészet »experimentatív«, kísér-

81 A részletek forrása: G. KOMORÓCZY, *Avantgárd kontinuitás a XX. században*, 119.

82 Részletesen lásd SZKÁROSI Endre, *Mi az, hogy avantgárd – Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2006.

letező és tapasztalati érdeklődése, a tudományos kutatásokhoz való folyamatos közeledése a modern korszakban kiemelkedően releváns folyamat.”<sup>83</sup> 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 valójában ennek a korszaknak van szüksége inkább terminológiai pontosításokra, meghatározásokra és szétválasztásokra: „A 20. század második felében az újtó áramlatokat, illetve azok fogalomapparátusát értelmező kategóriák, nevek és terminusok gazdagsága és változatossága a korábban megszokotthoz képest nemcsak hihetetlen mértékben megnő, de egyre inkább úgy is tűnik, állandósul ez a tendencia.”<sup>84</sup> Az irodalom-, zene-, művészettörténet stb. legfontosabb feladata talán a tízes évek környékén induló történeti és a hatvanas évektől formálódó avantgárd megkülönböztetése, 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 (paradigma)váltásoknak. A huszadik század második felétől működő, ám az egyszerűség kedvéért inkább kortárs avantgárdként említhető jelenség más és más utakat járt (és jár) be a különböző országokban. Így válik kérdésessé például Szkárosinál a neoavantgárd terminus magyarországi használata, amelynek előtagja a „történetivel” való kapcsolatot és annak folytonosságát feltételezi, s amelyet G. Komoróczy Emőke végül elhagy 2016-os kötete első nagy tanulmányának zárlatában.<sup>85</sup>

A Szkárosi-könyv egyes tanulmányaiban megmérettetnek 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 definíció létrehozásához nem csupán az avantgárd és nem-avantgárd szem-

---

83 *Uo.*, 61.

84 *Uo.*, 11.

85 „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 az eredetiben.) A probléma frappáns megoldása éppen annak filozófiai 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.

benállás viszonyrendszerének kialakítása szükséges, hanem az 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 – Szkárosi szerint – egyenes út vezetett. Viszont a magyar és olasz változat, tehát az „explozív megújulás”<sup>86</sup> 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 vélhet felfedezni Ady Endre költészetében (illetve Bartók Béla zeneművészetében) – vallja a szerző.<sup>87</sup> 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 artikulálódhatnak.<sup>88</sup> S hogyha Ady érthetetlen volt a tizenkilencedik század irodalmán nevelkedett kortárs olvasóinak többsége számára, Kassák még inkább. Az avantgárd pedig továbbra is az irodalomértelmezés 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 Miklós.<sup>89</sup> Az avantgárd művész túllép a lineáris versek vagy sorírási 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 lehetővé teszik, hogy a betű már ne legyen (minden

86 Részletesen lásd a *Terminológiai polifónia az avantgárd tendenciák értelmezésében* című fejezetet. SZKÁROSI, *I.m.*, 11–18.

87 Eme kérdés kapcsán, illetve arról, hogy Szkárosi Adyék tevékenységében egy megszakadt avantgardizálódást sejt – részletesen lásd *A fekete zongora – Egy félbemaradt ízlésfordulat ára* című fejezet eszmeifuttatásait. Szkárosi, *I.m.*, 88–95. Különösen érdekes, hogy miért is marad félbe az a bizonyos, abszolút megújulást hozó „ízlésfordulat”: „Csakhogy a háború utolsó éveire már *minden egész eltörött*, valóban, és nem teremthetők 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.” SZKÁROSI, *I.m.*, 95. (Kiemelés az eredetiben.)

88 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.

89 Lásd bővebben az *Értelmezési gondnok a magyar avantgárd körül* című fejezetben. SZKÁROSI, *I.m.*, 77–87. (Betű kiemelése – Szkárosi.)

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).<sup>90</sup>

Az alkotói megnyilvánulás kilép tradicionális „szövegközi” keretei közül, s „létrejön egy új interdiszciplináris, műfajközi, verbi-voko-vizuális művészi nyelv” – állítja Szkárosi.<sup>91</sup> Ebben az új létre ébredő dimenzióban felértékelődik a látvány, a hanghatások, a technikai újdonságok<sup>92</sup> s az emberi tevékenységek, többek között a gesztikuláció (és az egyéb nonverbális kommunikációs eszközök) szerepe: fluxus, akció, performansz, happening.<sup>93</sup> 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, melljük lehet telepedni: nem szólal meg a riasztó, ha valaki át akarja karolni őket, sőt megengedik, kéri a gyöngédséget, vonzzák az érintést. Kötelező velük közös (baráti) fotót (szelfit) készíteni.<sup>94</sup> Az avantgárd művészeinek, teoretikusainak (köztük Kassáknak és Szkárosinak), azon nehéz 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

90 Különösen kifejező ebben a témában a *Kitátott száj és ábécé – Bevezetés az ordítólógiába* című fejezet. SZKÁROSI, I. M., 141–147.

91 Uo., 116.

92 Lásd például: „A költő visszatalálása környezetének hangji mikrokozmoszához ember és természet ősi együttélésének modelljét teremti újra a hangban; csak-hogy a mi természetünknek – minden problémájával együtt – már szerves része a technológiai környezet is, s ez a szerves együttélés teszi a mai művészet egyik autentikus terepnumává a plurimédiát avagy intermédiát.” Uo., 138.

93 Uo., 14. (a *Terminológiai polifónia az avantgárd tendenciák értelmezésében* című fontos bevezető fejezetben). Legújabb ilyen megnyilvánulás talán a *flash mob*, azaz ’villámcsődület’ (Megjegyzés – S. P.).

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

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 ő babérajaira tör, annak ellenére, hogy nem is létezik, legalábbis Szkárosi interpretációjában, aki elszánt kíméletlenséggel számol le vele, azzal tehát, ami nincs is: „posztmodern nincs, nem is volt, meghalt, mielőtt megszülethetett volna”.<sup>95</sup> Ami viszont van, máig és folyamatosan: az állandó megújulás dinamizmusát képviselő, s ebben az értelemben (természetesen nem fogalomként vagy kategóriaként értendő – mert úgy meghatározhatatlan) öröktől fogva létező avantgárd (törekvés).<sup>96</sup> Amelyet így Szkárosi

95 Lásd a *Nem-e van-e nem posztmodern sem (is)?* című fejezetet (a jellegzetesen dadaisztikus szerkesztésmód a szerzőtől származik, nem félreütesek eredményezték). SZKÁROSI, *I.m.*, 148–156. A kijelentést némi 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, javaslom, 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 az eredetiben.)

96 A nem létező posztmodern gondolata mellett (vagy ellen) áll ki Rőczei 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, másodsor „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 fedlap 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, megfejtethetlen... 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 „recésnek” (kis szójátékkal: „rőczeisnek”) nevezhető 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 egységenként eltérő. Egyébként száz darab számozott példányban adta ki Rőczei a különlegességet. A kissé komplikált bibliográfiai jelzet egyáltalán nem tréfa. Hogyha az avantgárd alkotás lényege az összművészetiség, Szkárosi szavaival a „verbi-voko-vizuális” karakter (itt főleg a „verbi-vizuális” dualizmusa érvényesül, de Kassák első híres kötetében sok szerep jut a vokalitásnak is: ennek legmarkánsabb példáját, részletét a kis kötet külön

is átvezet a filozófia dimenziójába, Tóth Gáborhoz és az orosz szuprematistákhoz hasonlóan: „Az igazi művészet mindig is metafizikai kommunikáció volt. Az ember általa magasabb erővel lépett érintkezésbe. Bármilyen fajta, bármilyen típusú, bármilyen anyagú műalkotásban jut el a szerző eddig a pontig, a ráismerés erejével mondjuk ki: ecce artista. Íme a művész.”<sup>97</sup> A legfőbb cél pedig, hogy mindenkire közel kerüljön a művészet, törjenek át a régi gátak, s szűnjön meg végre a távolságtartás. Legyen tehát úgy életszerű, hogy nem csupán alkotójának az, de befogadójának is? Kissé idealisztikusnak tűnik a megfogalmazás... „Recsegnek-ropognak a jezsuita-bolsevista szellemtelenség gondos kártékonysággal kiépített falai. A szabadság kegyetlen dolog: mi lesz, ha – szinte egy csapásra és természetesen – mindenki érteni fogja a művészetet?”<sup>98</sup>

Csodálatos és örök – kassáki – álom. Olyan, mintha annak a bizonyos kollektív alanynak, kórusnak, vágyott aktivista csoportnak az „újraélesztése” volna az általános névmás, s még tovább általánosítva: kiterjesztve a teljes emberiségre. Bár a költői kérdés némi (reménytelenségre utaló) iróniát rejt(het) magában. Mégis érdemes (lehet) megőrizni az optimizmust, hiszen az avantgárd a nyitottság és bizakodás filozófiája. Nem zár le semmit, főleg a lehetőségeit nem, a jövő felé tekint, ő az elővéd, a negyedik testőr.

*A kiáltás típusú avantgárd a küzdés értelmébe vetett hitet próbálta őrizni és erősíteni; s bizonyítani, hogy a szellemi ellenállásra mindig van lehetőség, a legreménytelenebb helyzetekben is. A jel típusú avantgárd a kreativitás örömét kínálja, s áttételesebb eszközökkel képezi le a valóságban rejlő ellentmondásokat; intellektuálisabb, elvontabb jelzésekkel ébreszt rá létezésünk ellentmondásaira, az élet és a művészet egymástól való végzetes eltávolodására. A (modern) művészetet igazán csak azok tudják befogadni, akik képesek a tisztánlátásra, a különféle ideológiai manipulációknak való ellenállásra, s benső autonómiájukat fontosabbnak tartják mint a külső „érvényesülést” – így nem kerülnek függőségbe koru(n)k elvárásrendszerével. Ezért az avantgárd helyzete ma sem könnyű; mégis szabadabb, mint az elmúlt évszázadban bármikor volt – mondja G. Komoróczy Emőke.*<sup>99</sup>

Az irodalomtudós való(já)ban nem csupán „egyszerű” krónikása, kutatója és szakértője az avantgárd filozófiájának, sokkal inkább az avantgárd elvek egyik legelszántabb képviselője, terjesztője – filozófusa. Ezt bizonyítja évtizedek óta kitartóan minden művében. Mint ahogyan a fenti idézet nem egyszerű alátámasztása, igazolása az elemzésnek, ám elemezhető (és elemezendő) avantgárd kiáltványrészlet, deszemiotizált valóságegész. Ez természetesen nem idegen a korlátokat szétszabdalo modern alkotásmódoktól. Amennyiben a(z) össz)művész lehet költő, szobrász, festő, s mellesleg hétköznapi ember, bárki,

---

egységként – „töredék”-ként – is közli), miért sajátítja ki magának a forrásmegjelölés territóriumát éppen a textus? A kép ugyanúgy hordoz(hat) fontos információkat (és ezeket eléggé nehéz megfogalmazni frappáns szavakkal).

97 SZKÁROSI, *I.m.*, 248.

98 *Uo.*, 249.

99 G. KOMORÓCZY, *Kassák aktualitása*, 190–191. (Kiemelések az eredetiben.)

a mostani idők polihisztora (aki nem különböző területeken hoz létre egymástól független produktumokat, hanem egyetlen produktumban próbál meg sűríteni különböző, egymással kapcsolatba kerülő dimenziókat), s egyben önnön teoretikusa, úgy az elemző is bátran válhat a vizsgált világ részévé, képviselőjévé, belépve annak univerzumába. A G. Komoróczy-féle bekezdésrészlet – Kassák *aktualitásáról* szóló tanulmánya végén (a cím is beszédes!) – már nem a kétféle avantgárd karakterének szigorú bemutatása, leírása, definíciója, s nem is hideg értékelés. Kijelentései biztatások, sőt hitvallások, például: „szellemi ellenállásra mindig van lehetőség, a legreménytelenebb helyzetekben is”. Vagy éppen valószínű elvárások, s az autentikus és igaz(i) lét megélésére való felszólítások sora: „A (modern) művészetet igazán csak azok tudják befogadni, akik képesek a tisztánlátásra, a különféle ideológiai manipulációknak való ellenállásra, s benső autonómiájukat fontosabbnak tartják mint a külső »érvényesülést« – így nem kerülnek függőségbe kora(n)k elvárásrendszerével.”<sup>100</sup>

A kassáki alkotó – és egyáltalán, az őt követő művész vagy műélvező – célja soha nem lehet az, hogy formai szempontok alapján utánozza, tanulmányozza elődjét. Egy teremtő ember nem hozhat létre csupán „mintha”-jellegű produktumot. A mesterhez való kapcsolódás azok számára, akik máig példaképnek tartják, bizonyára nem kizárólag a művészetben keresztül történik, hanem annál jóval általánosabb elvek szerint. A deszemiótizáció, tehát az *egyértelműség*re, az önazonosságra való törekvés igazából „életre szóló” parancsolatként kell(ene), hogy működjön – s nem csak a Kassákat ismerők (és tanításait komolyan gondolók) napi létezésében. Amennyiben persze kellőképpen meggyőző és tisztán érthető a tautológia, megfelelően kiterjesztett a metonímia, s összességében működőképes a konstruktivizmus retorikája.

60

## Irodalom

- ACZÉL Géza, „szomorúságba enyhült lázadás” (A klasszicizálódás első jelei Kassák harmincas évekbeli költészetében), *Parnasszus*, 2007/ősz, 53–57.
- BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Budapest: Osiris Kiadó, 2006.
- DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői*, Budapest: Argumentum Kiadó, 1992.
- DERÉKY Pál, „Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi”, Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998.
- Eco, Umberto, *Nyitott mű*, ford. DOBOLÁN Katalin és MÁRTONFFY Marcell, Budapest: Európa Könyvkiadó, 2006.
- FAJÓ János, *az én mesterem kassák műhelyében*, Budapest: Vince Kiadó, 2003.
- HEGYI Loránd, *A tárgynélküliség értelmezése Kassák képarchitektúráiban, Művészettörténeti Értesítő*, 1981/3.
- KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, MENYHÉRT Anna (szerk.), *Tanulmányok Kassák Lajosról*, Budapest: Anonymus Kiadó, 2000.
- KASSÁK Lajos, *Képarchitektúra = Uő, Versek, tanulmányok*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, 836–845.
- KASSÁK Lajos, *Az új versről = Uő, Versek, tanulmányok*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.



- KASSÁK Lajos, *Előszó az Új művészek könyvéhez* = Uő, *Versek, tanulmányok*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, 845–857.
- KASSÁK Lajosné (szerk.), *Kassák Lajos összes versei II.*, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1969.
- G. KOMORÓCZY Emőke, *Avantgárd kontinuitás a XX. században*, Budapest: Hét Krajcár Kiadó, 2016.
- G. KOMORÓCZY Emőke, *Újra és újra Kassák...*, *Ártér*, 2007/tél, 70–71.
- G. KOMORÓCZY Emőke, *Kassák aktualitása = Kassák Lajos az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő*, szerk. ANDRÁSI Gábor, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Alapítvány, 2010.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, „...ki üdvözöl téged születő pillanat” (Alanyiség és deperszonalizáció a 20-as évek Kassákjánál), *Új Írás*, 1987/5.
- LENGYEL Balázs, *Hagyomány és avantgarde* = Uő, *Hagyomány és kísérlet*, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1972, 64–73.
- PAQUET, Marcel, *René Magritte*, ford. TERAVAGIMOV Péter, Taschen/Vince Kiadó, 2002.
- SZKÁROSI Endre, *Mi az, hogy avantgárd – Írások az avantgárd hagyománytörténetéből*, Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2006.
- UKENA, Ole, *Chair, Cher, Share (Hello Joseph)*, 2011. Online: <http://www.oleukena.com/portfolio/cher-chair-share-hello-joseph/>
- VADAS József, *A magyar konstruktivizmus*, Budapest: Corvina Kiadó, 2007.

### Variations for desemiotisation or the “apothesis” of the method

**Abstract.** Desemiotisation is the most significant process for the avant-garde constructivist artist. The term refers to the willingness for eliminating signification. For Lajos Kassák it was not only a creative method, but a real and special philosophy, which sets the entire course and direction for a constructive person.

*Keywords:* desemiotisation, tautology, metonymy

Suhajda Péter  
doktorandusz hallgató  
Debreceni Egyetem  
Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola  
H-4032 Debrecen, Egyetem tér 1.  
suhajdap@gmail.com