

Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

- ◆ Jerzy Faryno Csehov Sirályáról
- ◆ Tanulmányok Kassák Lajos és Ottlik Géza műveiről

2018/1



Partitúra

Irodalomtudományi folyóirat

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem
Közép-európai Tanulmányok Kara

2018/1

XIII. évfolyam

Főszerkesztő
BENYOVSZKY KRISZTIÁN

Felelős szerkesztők
BÁRCZI ZSÓFIA, KESERÚ JÓZSEF, H. NAGY PÉTER

Szerkesztőbizottság
Bényei Tamás (Debrecen), Csányi Erzsébet (Novi Sad), Csehy Zoltán (Pozsony), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä), Mészáros András (Pozsony), Németh Zoltán (Varsó), Polgár Anikó (Pozsony), Sánta Szilárd (Komárom), Thomka Beáta (Pécs), Töttössy Beatrice (Firenze), L. Varga Péter (Budapest)

Tartalom

Jerzy FARYNO: <i>A csehovi Sirály szemiotikája</i>	3
SUHAJDA Péter: <i>Változatok deszemiotizációra, avagy a módszer „apoteózis”</i>	21
MOSA Diána: <i>Látások és láttatások. Vizuális narráció Ottlik Géza Iskola a határon című regényében</i>	63

A lap szakmailag lektorált (double-blind peer review) tanulmányokat közöl.

Megjelent a Szlovák Köztársaság Kisebbségi Kulturális Alapja támogatásával



S finančným príspevkom Fondu na podporu kultúry národnostných menšín

Kiadja a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara ♦
A kiadó címe: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ A kiadó statisztikai száma: 00 157 716
♦ A szerkesztőség címe: Magyar Nyelv-és Irodalomtudományi Intézet, Dražovská 4,
949 74 Nitra, e-mail: benyokri@yahoo.it ♦ Megjelenik évente kétszer ♦ A szám megje-
lenésének dátuma: 2018. szeptember ♦ Borítóterv: Maruta Kyoko festményeinek
felhasználásával Juhász R. József ♦ Nyomdai előkészítés: Kassák Központ, Érsekújvár
♦ Nyomta: DMC, s.r.o., Šurany ♦ Regisztrációs szám: 3139/2004 ♦ ISSN 1336-7307
♦ Megjelent 150 példányban ♦ Díjmentes

Vydáva Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií ♦ Sídlo
vydavateľa: Trieda A. Hlinku 1, 949 74 Nitra ♦ IČO vydavateľa: 00 157 716 ♦ Adresa
redakcie: Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy, Dražovská 4, 949 74 Nitra, e-mail:
benyokri@yahoo.it ♦ Obal: použitím diela Maruta Kyoko József Juhász R. ♦ Tlač: DMC,
s.r.o., Šurany ♦ Technická príprava: Kassákovo centrum, Nové Zámky ♦ EV 3519/09 ♦
ISSN 1336-7307 ♦ Vychádza dvakrát ročne ♦ Dátum vydania čísla: september 2018 ♦
Náklad: 150 kusov ♦ Nepredajné

A csehoi Sirály szemiotikája*

0.1. „A régi, örök szabály, miszerint minden műalkotásnak kell, hogy legyen kezdete és vége, nem nélkülözi a racionális megfontolásokat... [...] [M]inden ember életét lényegében önálló, többé-kevésbé zárt epizódok sora alkotja, s mindegyik epizódnak van kezdete, kibontakozása és vége; éppen emiatt szerepelhetnek önálló történetek és elbeszélések témájaként [...]. Ezek elemi, ámde tökéletesen racionális és alapvető szabályok, melyeket ezeréves tapasztalat munkált ki; senki sem szegheti meg büntetlenül ezeket a szabályokat, bármily tehetséges legyen is. Még Csehov úr sem tudta büntetlenül megszegni ezeket a szabályokat.”¹

0.2. „A dráma dialogikus szövetét a tematikus szálak szakadozottsága, következetlensége és töredezettsége jellemzi. Minek a következtében bukhatnak fel ezek a vonások? Mi szakítja szét a tematikus szálakat? Miért van, hogy a témák nincsenek megragadva, kibontakoztatva, hanem a levegőben lógnak? Mit fejez ki ez a kibontatlanság, meg nem ragadottság?”²

0.3. Az első idézetben a csehoi művek sajátos jegyeit a kritikus mintegy felrója a szerzőnek, s a csehoi építmények (szerkezetek) kardinális hiányosságaiért értékeli. A másodikban ugyanezeket a vonásokat objektív adottságoknak tekinti, s nem önmagukban vizsgálja, hanem egy másik, mélyebb intenciónak alárendelt jegyekként értékeli. A két megközelítésben – alapvető különbségük ellenére is – van valami közös, mégpedig a kiinduló posztulátumuk: eszerint „a műalkotásnak belülről összefüggő egészet kell alkotnia”, azzal a különbséggel, hogy az első esetben az összefüggés a kifejezés síkján értendő (cohesion), a második esetben valamely másik szinten („művészi”, másodlagos szemantika; coherence).

0.4. Jelen tanulmányban gyökeresen másképp tesszük fel az alapkérdést: a világnak milyen modellje bomlik le a csehoi drámákban, és milyen világmodell állítódik (posztulálódik) annak helyére? Másképpen szólva arról a művészi nyelvről lesz szó, amelyen a csehoi közlemények (szövegek) megfogalmazódnak.

0.5. Természetes, hogy az adott kérdésre nem a műalkotás szemantikai, hanem szemiotikai elemzése révén várhatunk választ. A két megközelítés különbségét legkönnyebben az alábbi módon magyarázhatjuk.

* Az orosz nyelvű tanulmány eredeti megjelenési helye: Русский текст, Российско-американский журнал по русской филологии, № 2, St-Petersburg (Russia), Lawrence (USA), Durham (USA), 1994, 95–114.

1 Летопись современной беллетристики = Русское обозрение, 1895. N 5. С 447–448. Idézi А.П. Чудаков, Поэтика Чехова, Москва, 1971. С 226.

2 А.П. Скафтымов, *Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках*, М., 1972. С. 359. (Статья *О единстве формы и содержания в Вишневом саде А.П. Чехова*).

0.5.1. Szemantikai megközelítés esetén a vizsgálandó szöveg kifejezés-síkjának sajátosságait értelmi leterheltségük (jelentéshordozó voltuk) magyarázza. Ezért egy bonyolultabb szerkezet komponenseinek tekintjük őket; céljuk, hogy „új”, a nyelvi és a köznapi szemantikától eltérő szemantikát hozzanak létre.

0.5.2. Szemiotikai megközelítés esetén a vizsgálandó szöveg kifejezéssíkjának valamennyi sajátosságát az a szükségszerűség magyarázza, hogy a konkrét közlemények csakis így épülhettek fel, s nem másképp. Ez a szükségszerűség abból fakad, hogy meghatározott módon értjük a világot (a világ koncepcióját), s nem másképp (akár tudatosítjuk, akár nem), továbbá meghatározott módon viszonyulunk a szóhoz (a verbális vagy nem verbális kommunikációhoz). A vizsgált szöveg emiatt nem az elemzés kiindulópontja lesz, hanem a végcélja.³ Nem úgy tesszük fel a kérdést: „Mit jelent a kifejezés síkjának ez vagy az a tulajdonsága?”, hanem így: „Hogyan kell értenünk a világot és a szót ahhoz, hogy ilyen (adott esetben »csehovi«) közlemények (szövegek) jöhesse-
senek létre?”

0.6. Az utóbbi kérdésre kézenfekvő olyan szövegek között keresnünk a választ, amelyekben nem csupán a világ, hanem egyúttal a kommunikatív rendszerek is (verbális, művészi stb. rendszerek) a modellálás tárgyává válnak. Ebből a szempontból Csehov szövegei közül kiemelkedik a *Sirály*, mivel éppen ez az a dráma, amely a legheterogénebb anyagból épül fel – egyszerre tartalmaz mind művészi (színházi, irodalmi), mind nem művészi világmodelleket.

1.0 A *Sirály*ban felépülő világnak nincsen szigorúan megjelölt kezdete és vége.

4

1.1 A szöveg kezdete nem esik egybe a „világ kezdetével”: amikor a darab elkezdődik, a benne ábrázolt világ már fennáll, létezik, s valami történik benne. Az első szerzői utasítás így hangzik:

*A dobogón a függöny mögött Jakov és más cselédek; köhögés és kopácsolás hallatszik. Mása és Medvegyenko balról – sétából visszatérve – jön.*⁴

Az először felhangzó mondatok pedig nem valaminek a „kezdetére” utalnak, hanem sokkal inkább a „végére”, „befejezettségére”:

MEDVEGYENKO Miért jár mindig feketében?

MÁSA Az életemet gyászolom. Boldogtalan vagyok.

1.2. A szöveg vége nem esik egybe a „világ végével” – a dráma befejeződik, ám a világ létezése tovább folytatódik; ebben a kontinuos világban – a drámakezdő dialógussal szemben – események vannak készülöben:

POLINA ANDREJEVNA (*Jakovnak*) Hozd mindjárt a teát is. (*Meggyújtja a gyertyákat, és leül a játékasztalhoz*)

[...]

ARKAGYINA (*az asztalhoz ülve*) Tyú, de megijedtem. Az jutott eszembe, amikor... (*Tenyérébe rejti arcát*) Elsötétült előttem a világ...

3 A kérdés tehát az, hogyan épül fel a szöveg, s miért éppen így épül fel? (*A ford.*)

4 Anton Pavlovics CSEHOV, *Sirály. Színházi négy felvonásban*, ford. MAKAI Imre = *Csehov művei (Színművek)*, Budapest: Magyar Helikon, 1973, 329–404. (*A ford.*)

DORN (a folyóiratot lapozgatva *Trigorinnak*) [...] Vigye el innen valahova Irina Nyikolajevnát. Arról van szó, hogy Konsztantyin Gavrilovics föbe lőtte magát...

Függöny

1.3. Ha közvetlenül egymás mellé állítjuk a dráma végét és kezdetét, látható, hogy az egész darab mintegy „gyászkeretbe” van foglalva: a vég nem különböztethető meg a kezdettől, a drámában semmi nem változott, semmi nem történt, a világ bezárult és elvesztette egyirányú, lineáris struktúráját. A nem lineáris struktúrában pedig szó sem lehet sem kezdetről, sem végről.⁵

1.4. A bonyodalom lehetőségét, s ezzel együtt a dráma „világának” kezdetét (mely ugyanakkor nem esik egybe a dráma kezdetével) Medvegyenko szerelmi vallomása hordozza. Ám ezt a lehetőséget Mása válasza és Medvegyenko rákövetkező replikája rögtön meg is szünteti:

MEDVEGYENKO [...] Én szeretem magát, nem tudok megülni otthon, hajt a vágy [...]

MÁSA Szamárság! (*Tubákot szippant*) Meghat a szerelme, de viszonzni nem tudom, ennyi az egész. (*Odanyújtja a szelencét*) Parancsoljon.

MEDVEGYENKO Nem kérek.

Szünet

A szigorúan vett kezdet hiányára utal a másik páros, Szorin és Trepljov beszélgetése is:

SZORIN (*botjára támaszkodva*) Nem nekem való a falu, öcsém; egy szó, mint száz, sose szokom meg. Tegnap tízkor feküdtem le, és amikor ma reggel kilenc-kor felébredtem, azt éreztem, mintha a hosszú alvástól a koponyámhoz ragadt volna az agyvelőm, meg miegymás [...]

1.5. A *Sirály* világának struktúrájára vonatkozó leírásunk azonban nem lenne teljes egy lényeges pontosítás nélkül. A szöveg kezdő részei a küszöbön álló eseményre való várakozást hangsúlyozzák; mindkét szereplőpár dialógusai a parkban felállított színpad és a készülő előadás problémája körül bontakoznak ki. Ezáltal olyan benyomás keletkezik (mind a nézőben, mind az olvasóban), hogy a készülő előadás az esemény jelentőségére tesz szert. A darab más történéseihez képest az előadás az esemény értelmet kapja, míg a többi történés a nem esemény szintjén helyezkedik el. Azonban ha logikusan végiggondoljuk, az „előadás” semmiképp nem válhat a dráma „eseményévé” és „szervező centrumává” a következő okok miatt. A világ kezdetének és végének hiánya kizárja bármiféle orientációs pont meglétét az adott világban: olyan ponttét, amely felé a világ törekszik, vagy amelytől eltávolodik. Mindez arra utal, hogy a várt előadásnak el kell veszítenie mind esemény-státuszát, mind „szervező centrum” jellegét. A dráma további kibontakozása alátámasztja ezt a feltételezésünket.

5 Az olyan eseteket kivéve, ahol több párhuzamos „kezdet” és „vég” is megtalálható egymás mellett, de az egyes cselekményszálak ott is lineárisan épülnek fel.

Mint ismeretes, az előadás félbeszakad, Trepljov és Arkagyina vitája pedig a korábbi utalások alapján előre megjósolható volt. De ennél is többről van szó: a meg nem valósult bemutatónak, valamint Trepljov és Arkagyina szóváltásának nem lesz semmilyen következménye. Ily módon mindkét potenciális „eseménytől” elvételük az a lehetőség, hogy jelentéssé ténnyé, valaminek az okozójává váljon.

A kerti színpadot többször megemlíti a következő felvonásban is. Ekkor azonban már olyan események gyújtópontjaként szerepel, amelyek valójában be sem következtek, emiatt a színpad csupán időbelisége tekintetében, mintegy temporális értelemben szerepelhet orientációs pontként.

Trepljov előadása tehát egyfelől szigorúan meghatározott funkciót kap – az esemény, a szervező mozzanat funkcióját; minden mozzanat az előadás felé törekszik, s minden rákövetkező mozzanat tőle függ. Másfelől azonban ez a funkció nem teljesül, s az előadás nem válik a világ rákövetkező időszegmen-tumainak okává.

1.6. A dráma világának tehát nincs sem kezdete, sem vége, sem szervező középpontja; korábban elkezdődik, mint a szöveg, belső ok-okozati viszonyok nem működnek benne, a „vég” pedig nem következik be: a szöveg befejeződik, a világ létezése azonban tovább folytatódik. Azt is mondhatnánk, hogy a világ túlterjeszkedik a szöveg határain.

1.7. A szöveg határait a benne foglalt világ a dráma más szintjein is áthágja.

6 1.7.1. Sok lényeges esemény a színpad mögött játszódik. Ilyen Nyina sorsa, mely a hétköznapi elképzelések szerint összetett és elragadó szűzsévé bomolhatna ki; ilyen Trepljov öngyilkossági kísérlete, majd tényleges öngyilkossága; s ilyen Trepljov „íróvá válásának útja”.

1.7.2. Az időhatárok is feloldódnak: az idő jelenlétét és tartamát, nem diszk-rét voltát hangsúlyozzák a múltra vonatkozó visszaemlékezések és a távoli jövőre vonatkozó ábrándok.

1.7.3. Ennek eredményeképpen a drámában kiküszöbölődik az ábrázolt világ elhatároltságának, önmagába zártságának gondolata, s épp ellenkezőleg, a világ fragmentumszerűsége manifesztálódik, valamint egy tágabb időbeli és térbeli egészhez való odatartozása. Az adott világ csupán része egy jóval nagyobb egésznek.

1.7.4. Ezzel azonban nem merül ki a külső és a belső világ közti határok eltörlése. Mindez kiterjed a „színpad – nézőtér” közti határokra is.

Ezt a benyomást a dráma nemcsak oly módon éri el, hogy az első felvonásban a darab szereplői színházi nézőkké válnak (várják Trepljov előadását, majd megnézik és megvitatják az előadást), de ezt sugallja Trepljov darabjának koncepciója is:

TREPLJOV (a *dobogóra tekint*) Ez aztán a színház! Függyöny, első kulissza, második kulissza, aztán nagy, üres tér. Semmi díszlet! Egyenest a tóra meg a szemhatárra nyílik a kilátás. Pontosan fél kilenckor húzzuk fel a függönyt, amikor felkel a hold.

Mivel Trepljov „természetes díszleteket” használ, a csehovi drámának a trepljovi színpadon „kívül eső” része a valódi (nem színházi) világ értelmével ruházódik fel, és hozzájárul a „színház (= a *Sirály* világa) – nézőtér” közti határok eltörléséhez (vagy legalábbis elmosódásához).

A *Sirály* világát – Trepljov darabjával ellentétben – valóságos, nem szcenikus világnak kell befogadnunk: Nyina szavai szerint Trepljov darabjában „nincsenek élő emberek”; a cselekmény „kétszázézer év múlva” játszódik; főszereplője fiktív – az absztrakt „világlélek”; a cselekmény helyszíne – a Világmindenség.

„Trepljov színháza” ily módon csökkenti a *Sirály* világának fiktív voltát: a szereplők, az idő és a tér fikcionalitása csökken.

1.8. Vajon a drámában mindez a „színházi nyelv” elutasítását előfeltételezi, aminek helyébe a „valóság nyelve” állítódik? S ha igen, hogyan kell értenünk ezt a „valóságot”? E kérdésekre valószínűleg akkor tudunk többé-kevésbé kimerítő választ adni, ha megvizsgáljuk a drámában jelenlévő modelláló rendszereket: Trepljov rendszerét, Arkagyina rendszerét, Trigorin rendszerét, s részben – Nyina rendszerét. Bizonyos esetekben Dorn és Medvegyenko egyes replikái és reakciói is sajátos értelmet hordoznak. Csehov rendszerét pedig akként azonosíthatjuk, mint ami teljesíti vagy nem teljesíti az imént felsorolt szövegbelső rendszerek bármelyikére jellemző követelményeket.

2.1. Trepljov színháza oly módon juttatja érvényre a maga modelláló rendszerének sajátosságát, hogy a külső reális (valóságos) világot jelrendszerrel változtatja – a valóságos tavat, a valóságos horizontot és a valóságos holdat színházi dekorációvá alakítja: mindezek a komponensek már nem azonosak önmagukkal, vagyis hordozóikkal (saját realitásukkal). Egy másik holdat, egy másik tavat és egy másik (kétszázézer év múlva beköszöntő) világot ábrázolnak.

Trepljov valóságos viselkedésére is az a jellemző, hogy jelrendszerként fogja fel a világot:

TREPLJOV (*egy virág szirmait tépdesi*) Szeret – nem szeret, szeret – nem szeret, szeret – nem szeret. (*Nevet*) Látod: nem szeretet anyám.

Hasonló módon a második felvonásban:

TREPLJOV Voltam olyan aljas, hogy lelőjem ezt a sirályt. A lába elé teszem.
 NYINA Mi lelte magát? (*Felveszi a sirályt és nézegeti*)
 TREPLJOV (*szünet után*) Nemsokára ugyanígy megölöm magamat is.

A negyedik felvonásban ő maga is tudatosítja művészetének jelszerű voltát:

TREPLJOV (*írni készül; átfut azon, amit már leírt*) Olyan sokat beszéltem az új formákról, és most azt érzem, apránként a rutinba süllyedek. (*Olvassa*) „A kerítésen azt harsogta a plakát... Sötét haj koszorúzta sápadt arc...” Harsogta, koszorúzta... Közönséges fordulat. (*Kihúzza*)

Ám nem csupán azt figyelhetjük meg, hogy Trepljov észleli saját rendszerének fiktív (feltételes) voltát („rutinba süllyedek”) és a valóságnak való meg nem felelését, hanem azt is, hogy e rendszer pozitív antitézisét egy másik rendszer képezi – az, mely felé Trigorin is törekszik:

TREPLJOV [...] Trigorin kidolgozta, hogy kell, mint kell; neki könnyű... Nála megcsillan egy eltörött üveg nyaka a gáton, ott feketélik a malomkerék árnyéka – és máris kész a holdas éj. Nálam meg: repeső fény, halkan sziporkázó csillagok, távoli zongorahang, amely elhal a csendes, illatos levegőben... Ez kínos.

Szünet

Igen, mindinkább arra a meggyőződésre jutok: nem az új vagy a régi forma a fontos, hanem az, hogy írjon az ember, ne törődjön semmiféle formával, csak írjon, mert szabadon árad a lelkéből az írivaló.

Konkrétság és véletlenszerűség jellemzi a trigorini leírás Trepljov által kiemelt részleteit, ami megfosztja ezeket a részleteket a jelszerűségtől: sem az „eltörött üveg megcsillanó nyaka”, sem a „malomkerék árnyéka” nem válik jellé, azaz nem jelöl semmit önmagán kívül – csupán a „holdas éj” egyik összetevője, és csakis önmagát jelenti. Ezzel szemben Trepljov leírása „szelektált” részletekkel dolgozik, az ő leírásában nem esetleges, hanem speciális szituáció megalkotásáról van szó; a szituáció részletei egy-egy meghatározott jelentés megalkotására irányulnak, méghozzá olyan jelentésére, amely nem esik egybe ezen tárgyi részletek elsődleges jelentésével.

A „szünet” után megjelenő következtetés a „formák” jelentéktelenségéről valójában azt a felismerést rejti, hogy a szövegben egyetlen részlet sincs alárendelve semmilyen más, különleges jelentésnek. Továbbá egy olyan alkotás-mód elsőbbségét hangsúlyozza, amely nem a kódra (a „formára”) orientált.

Trepljov jelrendszerét a többi szereplő sem érti meg: a színház nem fejtette ki a remélt hatást sem a rosszindulatúan hangolt anyjára, sem a Trepljovba szerelmes Nyinára; a megölt sirály szimbólumát Nyina nem értette; Trepljov maga sem tekinti elfogadhatónak saját irodalmi műveit (az elbeszéléseket).

8 Ebben a kontextusban alapvető jelentőségre tesz szert, hogyan viszonyul Trepljov modelljéhez két másik szereplő: Medvegyenko és Dorn.

MEDVEGYENKO Senkinek sincs oka elválasztani a szellemet az anyagtól, hiszen maga a szellem is bizonyára anyagatomok összessége. (*Élénken Trigorinnak*) Hanem, tudja mit, azt kellene megírni darabban, azután eljátszani színpadon, hogyan él a magamfajta tanító. De nehéz az élete, de nehéz!

S íme Dorn néhány megnyilatkozása:

DORN (*egyedül*) Nem tudom, lehet, hogy nem értek hozzá, vagy megőrültem, de ez a darab tetszik nekem. Van benne valami.

[...]

DORN Igen... De csak azt ábrázolja, ami fontos és örök. [...] azt hiszem, megvettem volna anyagi burkomat és mindazt, ami a buroknak sajátja, és a földtől minél messzebb, a magasba szárnyaltam volna...

A negyedik felvonásban arra a kérdésre, melyik város tetszett nekik a legjobban külföldön, Dorn ezt feleli:

DORN Genova.

TREPLJOV Miért éppen Genova?

DORN Nagyszerű az az utcai tömeg. Ha este kimegy az ember a szállodából, az egész utcát elárasztják az emberek. Aztán minden cél nélkül járkálsz a tömegben ide-oda, cikkcakkban, az ő életét éled, egybeolvadsz vele lelkileg, és kezded hinni, hogy valóban lehetséges az a világlélek, amelyet valamikor Nyina Zarecsnaja játszott a maga darabjában. Igaz, hol van Zarecsnaja? Merre van és hogy van?

Medvegyenko replikáiban szembeütő az „ideális (szellem)” és a „materiális (anyag)” közti ellentét visszavonása, amit úgy is olvashatunk, mint a „tartalom” és a „kifejezés” síkja közti oppozíció felszámolását, következésképp a színház jelszerűségének tagadását. Ez utóbbi nyilvánvalóbbá válik Medvegyenko posztulátumának köszönhetően, mely a Trigorinhoz intézett szavaiban rejlik. A frázis, miszerint „azt kellene megírni darabban, azután eljátszani színpadon, hogyan él a magamfajta tanító”, nem jelen más, mint hogy meg kell szüntetni a színház (a színpadi világa) és a nem színház (a nem színpadi világ) közti határvonalat.

Dorn megnyilatkozásai esetében valami ellenkező előjelű folyamat posztulálódik: a kifejezés síkjához (az „anyagi burokhöz”) képest a szellem magasabb rendű érték. Az utolsó felvonásban azonban ez a posztulátum fejlődésen megy keresztül: a „(világ)lélek” megjelenik a „földön”, egy *nem* művészi, *nem* artisztikus, sőt művészettel *ellentétes* világban („utcai tömeg”). Méghozzá jellemző ennek a tömegnek az „iránytalansága”, „célталansága” („minden cél nélkül járkálsz a tömegben ide-oda, cikkcakkban”), minek következtében a „világ-lélek” átalakul valamiféle immanens, 'önmagára irányuló lété', ami felszámolja a Trepljov, Medvegyenko és Dorn végső posztulátumai közti elvi különbségeket. Mindhárom szereplő lényegében ugyanarra a következtetésre jut: a „jelszerűségtől” való elhatárolódásra.

2.2. Nyina megnyilatkozásai is összecsengenek a fenti gondolatokkal:

NYINA [...] A színházról beszéltem. Most már nem úgy vagyok vele... Most már igazi színész nő vagyok, élvezettel, elragadtatással játszom, megmámorosodom a színpadon, és csodaszépnek érzem magam. [...] És most már tudom, értem, Kosztja, hogy a mi pályánkon – mindegy: akár a színpadon játszunk, akár írunk – nem a hírnév, nem a ragyogás a fő, nem az, amiről én ábrándozom, hanem az, hogy tudjunk túrni. Tudd viselni a keresztet, és higgy! Én hiszek, és már nem fáj úgy, és ha hivatásomra gondolok, már nem félek az élettől.

Láthatóan Trepljov és Nyina is ugyanarra a következtetésre jut: a művészet önkifejezés, a „lélek” azonos a „szöveggel”. Továbbá Nyina monológjában nyilvánvalóan megszűnik a „művészet” és az „élet” oppozíciója. A művészet azt jelenti számára, hogy „tudjunk túrni”, „tudjuk viselni a keresztet és hinni”. Épp azáltal, hogy önmagát saját művészetével azonosítja, megszünteti az „élettől való félelmet”. A művészet nem úgy jelenik meg itt, mint valami életen kívül álló dolog. Ugyanígy tárul fel a művészet a „befogadó, a címzett” nézőpontjából is (Dornra gondolok, ld. 2.1.): nyilvánvalóan nem véletlen, hogy a világlélek immár nem „a földtől minél messzebb, a magasban” mutatkozik meg Dorn számára (eredetileg ezt gondolta), hanem épp ellenkezőleg, a leginkább 'földi és „alacsony” világban’: az amorf, céltalan „tömegben” (ld. Dorn utolsó megnyilatkozását).

2.3. Trepljovhoz hasonlóan Trigorin is maga fejt ki a rendszerét:

TRIGORIN Nagyon szép táj! (*Megpillantja a sirályt*) Hát ez mi?

NYINA Sirály. Konsztantyin Gavrilovics lötte.

TRIGORIN Szép madár. Igazán nincs kedvem elutazni. Beszélje rá Irina Nyikolajevná, hogy maradjon még. (*Beír valamit a könyvecskébe*)

NYINA Mit ír?

TRIGORIN Csak úgy jegyezgetek... Eszembe ötlött egy téma... (*Zsebre teszi a könyvecskét*) Egy kis elbeszélés témája: egy tó partján gyermekkora óta él egy

fiatal lány, olyan, mint maga; szereti a tavat, akár a sirály, és boldog és szabad, akár a sirály. De véletlenül jött egy ember, meglátta és unalmában elpusztította, mint ezt a sirályt.

A negyedik felvonásban pedig:

TRIGORIN [...] Nem valami kedvesen fogad az időjárás. Kegyetlen szél fúj. Holnap reggel, ha elcsitul, kimegyek a tóra horgászni. Egyúttal megnézem a kertet, és azt a helyet is, ahol – emlékszik? – a maga darabját játszották. Már megérett bennem egy elbeszélés ötlete, csak a cselekmény színhelyét kell feljitanom emlékezetemben.

Ez a rendszer láthatóan ugyancsak jelszerű; de ez a jelszerűség a külvilágnak tulajdonítódik: Trigorin „jegyzetfüzetébe” csak azok a kiválasztott elemek kerülnek bele, amelyek könnyen szöveggé formálhatók, s könnyen kaphatnak másodlagos művészi („metaforikus”) jelentést. A környező világot Trigorin tehát úgy fogja fel, mint „szöveget”; a „nem szövegszerű” valóság nem kerül be Trigorin látókörébe. A külvilág ennek következtében két félre esik szét: arra, amelyik „alkalmas a feljegyzésre” (vagyis cselekményszerű szervezettséggel rendelkezik), és arra, amelyik „nem alkalmas a feljegyzésre” (nem rendelkezik cselekményszerű szervezettséggel).

Ebből a szempontból különösen érdekes Trigorinnak az a monológja, amelyben úgy vizsgálja saját művészetét, mint jelszerűsége orientált alkotásmódot, s ezzel állítja szembe a világ másik megközelítését:

10 TRIGORIN [...] Én sose tetszettem magamnak. Nem szeretem magam, mint író. És az a legnagyobb baj, hogy valami kábulatban vagyok, és gyakran magam sem értem, amit írok... Szeretem ezt a vizet, a fákat, az eget, érzem a természetet – szenvedélyt kelt bennem, ellenállhatatlan vágyat arra, hogy írjak. De hát én nemcsak tájképfestő vagyok, hanem állampolgár is, szeretem a hazámat, a népemet, érzem, hogy – ha író vagyok – kötelességem a népről, szenvedéseiről, jövőjéről, a tudományról, az emberi jogokról s a többiről beszélni; beszélek is mindenről, de sietve, mert mindenfelől dühösen ösztökélnék, én meg ugrálok ide-oda, mint a kutyák üldözze róka, látom, hogy az élet és a tudomány mind előbbre és előbbre halad, én meg egyre jobban és jobban elmaradok, akár az a paraszt, aki lekésett a vonatról, és végül is azt érzem, hogy jó tájképeket tudok festeni, de minden másban hamis vagyok, hamis a csontom veleméig.

A trigorini irodalom „elmaradása” annak következménye, hogy az író „kódja” nem tökéletes. Csupán a „tájkép” részesül pozitív értékelésben, vagyis az a világ, amelyik nem kerül feljegyzésre a „jegyzetfüzetben”, mivel nem rendelkezik önálló „cselekménnyel”. Érdekes, hogy Trigorin irodalmának éppen ez a sajátossága részesül pozitív elismerésben Trepljov részéről is, sőt ez az, amit Trepljov a legjobban irigyel:

TREPLJOV Trigorin kidolgozta, hogy kell, mint kell⁶; neki könnyű... Nála megcsillan egy eltörött üveg nyaka a gáton, ott feketélik a malomkerék árnyéka – és máris kész a holdas éj. Nálam meg: [...]

6 Szó szerint: Trigorin kidolgozta a maga írói eljárásait (prijomy). (A ford.)

2.4. Arkagyina rendszerét Trepljov szemszögéből látjuk:

TREPLJOV Azt is tudja, hogy nem jó véleménnyel vagyok a színházról. Ő szereti a színházat, azt hiszi, az emberiséget, a szent művészetet szolgálja, szerintem pedig csak rutin és előítélet a mostani színház. Ha felgördül a függöny, és ezek a nagy tehetségek, a szent művészet papjai, egy háromfalú szobában, esti világításban azt utánozzák, hogyan esznek, isznak, szeretnek, járnak az emberek, hogyan hordják a kabátjukat; ha e bárgyú jelenetekből és mondatokból morált iparkodnak kicsikarni – azt a házi használatra szánt, közérthető, sekélyes morált; ha ezer változatban mindig ugyanazt, ugyanazt és ugyanazt találják elém - akkor én menekülök és menekülök, ahogy Maupassant menekült az Eiffel-toronytól, mert giccsességével majd szétnyomta az agyát.

Bár Trepljov szubjektív nézőpontból fejti ki ezt a rendszert, mégis éppen az az érdekes, hogy a „teatralitást” és a „jelszerűséget” hangsúlyozza benne: a „rutint”, a „morálnak” való alárendelődést (az öncélúsággal szemben); az ismétlődést („mindig ugyanazt, ugyanazt és ugyanazt”), amit úgy lehet érteni, mint „rendszerűséget”; valami rajta kívül állónak a visszatükrözését („azt utánozzák, hogyan esznek, isznak, szeretnek, járnak az emberek...”).

Ennek következtében Arkagyina rendszere, amit Trepljov elvet, nem kevésbé fikatív és jelszerű, mint a Trepljov előadásában posztulált modell (ld. 2.1.). Erre utalnak még a következő körülmények is. Az előadás előtt Arkagyina színpadiasan, a *Hamlet*-ből vett frázissal fordul a fiához. Trepljov ugyanazon a színpadias nyelven válaszol neki – ugyancsak a *Hamlet*-et idézve. Az előadás után pedig (már a „színházi téren” kívül) Arkagyina áttér a „realitás nyelvére”:

DORN Jupiter, te haragszol...

ARKAGYINA Nem vagyok Jupiter, én nő vagyok. (*Rágyújt*) És nem haragszom, csak bosszant, hogy egy fiatalember ilyen unalmas dolgokkal tölti az idejét. Nem akarom megbántani.

Mind a válasz, mind Arkagyina viselkedésének egyéb faktumai arról tanúskodnak, hogy a szereplő tudatában a művészet és a valóság szférája nem érintkezik, hanem szembeállítódik egymással. Éppen azzal bántotta meg a fiatal művészt, hogy az előadást szándékosan nem a maga jelszerű voltában, hanem realitásként próbálta befogadni:

ARKAGYINA Kémbűzt érzek. Ez így kell?

TREPLJOV Igen.

ARKAGYINA (*nevet*) Á, a hatás kedvéért.

[...]

ARKAGYINA A doktor a sátán, az örök anyag apja előtt vette le a kalapját.

TREPLJOV (*felfortyanva, hangosan*) Vége a darabnak! Elég! Függöny!

Hasonló módon jár el Trepljov, amikor kifejti Arkagyina színházának értelmét: leleplezi jelszerű (bár első pillantásra szinte észrevehetetlenül jelszerű) voltát, és értelmi szempontból eljelentékteleníti, kiüresíti azt az anyagot, amelyből ez a színház építkezik.

2.5. A fentiekben elemzett művészetkoncepciók összevetéséből az alábbi következtetést vonhatjuk le: a művészetet mindegyik esetben úgy fogják fel, mint jelrendszert, mely szemben áll a nem művészi, nem jelszerű valósággal.

A művészet ezen felfogása kiábránduláshoz vezet: Trigorin, Trepljov, Nyina és Dorn művészetéről alkotott nézetei változáson mennek keresztül. Saját rendszerük ellentétét ezek a szereplők az „önkifejezésben”, a jelszerűség elutasításában találják meg: Trigorinnál ilyen lesz a tájkép, Trepljovnál a formák jelentéktelensége, Nyinánál a művészi és a művészetben kívüli szenvedés („tűrés”) azonosítása, Dornnál pedig a „világlélekre” való ráatalálás a lehető legföldibb, leginkább cél nélküli létezésben (a „tömegben”). Ennek eredményeképp mindezek a személyek ugyanazon koncepció hordozóivá válnak (az egyedi variánsok különbségének figyelembe vételével), s mint ilyenek, valamiféle közös paradigmának tekinthetők.

Egyedül Arkagyina nem változtatja meg viszonyát a saját „színház-modelljéhez”, de Trepljov monológjában ennek a modellnek a jelszerűsége is feltárul és lelepleződik. Másfelől Arkagyina „modelljének” állandósága, valamint a többi szereplő modelljének változékonysága (fejlődése) arra utal, hogy ezen a ponton az egész dráma egyik alapvető oppozíciójával van dolgunk. Vagyis ezt az oppozíciót már más szinten lehet olvasni, nem csupán a dráma egyes komponenseinek szintjén, hanem az egész *Sirályt* szervező oppozícióként, vagyis annak a színházról alkotott koncepciónak a kontextusában, amelyet maga a dráma struktúrája állít fel (posztulál) vagy vet el.

3.0. A művészetre, s elsősorban a színházra vonatkozó nézőpontok bekapcsolása a drámába már önmagában is kielezi a néző (olvasó) figyelmét a dráma konstrukciójára, s legfőképpen arra, hogy a színházművészetnek vajon mely típusát realizálja a dráma? Ez a figyelem tovább fokozódik azáltal, hogy a dráma valóban önmagára irányul, egyfajta „dráma a drámáról”; Trepljov színháza nem csupán különféle viták tárgya, de magának a drámának is elidegeníthetetlen része; Nyina, Trepljov és a sirály nem csupán „egy kis elbeszélés témája” Trigorin számára, hanem magának a drámának is a cselekményét alkotja; Arkagyina színháza nemcsak Trepljov kritikájának a tárgya: sok mozzanatban magában a drámában is jelen van, hiszen itt is „azt utánozzák, hogyan esznek, isznak, szeretnek, járnak az emberek, hogyan hordják a kabátjukat”. Ezért a művészi konfliktus abból az oppozícióból származik, hogy egyfelől mi hangzik el a művészetéről a drámában, másfelől hogyan van megalkotva a dráma.

3.1. Trepljov színházának jelenléte a színpadon, mint említettem (ld. 1.7.4., 2.1.), bizonyos mértékig kiiktatja a „színpadot” és a „nézőteret” elválasztó szakadékot; mindaz, ami a színpadon történik a színpadon kívüli valósággal azonosul. A dráma szereplői nem fiktív karakterek többé, hanem reális emberek; a tájkép elveszíti dekoráció jellegét és valóságos térré válik. A dráma világát – a trepljovi színház háttéré előtt – úgy fogadjuk be, mint „nem művészi” világot; magát a drámát pedig úgy érzékeljük, mint „nem drámát”.

Ezt a hatást fölerősíti Trepljov színházának tartalma: ezzel az absztrakt, elvont, a végtelenbe eltávolított világgal állítódik szembe a maximálisan konkrét, közeli világ; a megkonstruált és „kigondolt” színpadi világgal a színpadon kívüli világ úgy áll szemben, mint ami spontán, valódi és létszerű; míg előbbi megszervezett világ, utóbbi megszervezetlen.

Ebben a vonatkozásban érdekes megfigyelni a trepljovi előadás „kezdetének” hangsúlyos voltát, majd a továbbiakban az előadás „mechanikus félbeszakítását”:

Mása és Medvegyenko meghagyják Trepljovnak, üzenjen értük, ha kezdődik az előadás:

TREPLJOV [...] Kérem, ha kezdődik, majd szólunk, de most nem maradhatnak itt. Tessék elmenni.

[...]

MEDVEGYENKO (*Trepljovnak*) Akkor majd üzenjen, ha kezdődik.

Az előadás kezdetét Trepljov pontosan a hold felkeltéhez igazítja; ekkorra kell megérkeznie Nyinának is Szorin birtokára – késése még erőteljesebben aláhúzza a „kezdet” jelentőségét. Az előadás szuperszervezettségével szemben áll a külvilág szervezetlensége: Nyina késik egy előre nem látható körülmény miatt, a közönség pedig türelmetlenkedni kezd:

ARKAGYINA (*fiának*) Mikor kezdődik már, édes fiam?

TREPLJOV Egy pillanat. Türelmet kérek

Ezt követi a publikum „nem színházhoz illő” viselkedése az előadás alatt. A külvilág végül „betör” Trepljov szigorúan megkomponált, „művi” világába, és félbeszakítja az előadást.

Az előadás „kezdetének” hangsúlyos volta, valamint a külső körülmények miatt előálló „befejezetlensége”, továbbá az „előadás világának szervezettsége, szemben a dráma világának szervezetlenségével” csak még inkább felhívja a figyelmet a Csehov-dráma kezdetének és végének hiányára, valamint a dráma „nem megalkotott”, „nem megkomponált” voltára.

3.2. A *Sirály* „nem megalkotott” volta a dráma más szintjeinek szerveződésében is megmutatkozik, egyebek közt a dialógusok szintjén. Például:

TREPLJOV Magunk vagyunk.

NYINA De ott, mintha...

TREPLJOV Nincs senki. (*Csók*)

NYINA Milyen fa ez?

TREPLJOV Szilfa.

NYINA Miért ilyen sötét?

TREPLJOV Este van, minden tárgy sötét. De könyörgök, ne menjen el olyan hamar.

NYINA Nem maradhatok.

A fenti beszélgetés magában foglal néhány, a szöveg koherenciájába nem illeszkedő kérdést és választ a szilfáról, vagyis egy olyan véletlenszerű elemet, aminek semmi köze a színpadi történésekhez. Sőt, az egész beszélgetés is véletlenszerűnek minősül, hiszen nem nyer semmiféle értelmezést (nem lesz semmilyen következménye) a dráma további részeiben.

3.3. Trepljov előadásának, valamint más szereplők viselkedésének hangsúlyozott szimbolikussága, jelszerűsége (pl. Mása gyászol; Nyina a sirállyal azonosítja önmagát⁷; Trepljov a kamillavirág szirmaiból jósol; Arkagyina a

7 Vö. a sirály első említésével: „NYINA Apám meg a felesége nem enged ide. Azt mondják, ez bohém társaság... attól félnek, hogy színésznőnek megyek... Engem pedig úgy vonz valami ehhez a tóhoz, akár a sirályt... Magával tele van a szívem. (*Szétréz*)” Nyina utoljára itt említi a sirályt: „NYINA Én sirály vagyok... De nem! Színésznő vagyok. [...] A színházról beszéltem. Most már nem úgy vagyok velem...” Láthatóan Nyina is bejárja a „jelszerű” viselkedéstől a „nem jelszerű” viselkedéig vezető utat.

Hamlet nyelvén szólal meg, s mindezt az első felvonásban) kontrasztot képez magával a drámával, s megvilágítja a dráma nem jelszerű karakterét – pontosabban szólva, a dráma világának nem jelszerű karakterét. De nem elég csupán rámutatni erre a nem jelszerű karakterisztikumra: további másodlagos (kiegészítő) mechanizmusokra van szükség, amelyek kizárják magát a jelszerűséget, mely gyakran ösztönösen, nem elvi megfontolások útján is létrejöhet. Ezt a szerepkört a drámában egyfelől a „véletlen” elemek töltik be, másfelől e véletlen elemeknek más, nem véletlenszerű, potenciálisan jelentést hordozó, vagyis jellé válni képes elemekkel való egyenértékűsítése. Például Mása viselkedésének metaforikus értelmezhetőségét („Az életemet gyászolom. Boldogtalan vagyok”) Trepljov és Szorin dialógusa akadályozza meg:

TREPLJOV [...] (*Megigazítja nagybátyja nyakkendőjét*) Kócos a hajad is, a szakállad is. Meg kellene nyíratnod.

SZORIN (*szakállát fésűli ujjaival*) Ez az én életem tragédiája. Már fiatal koromban is olyan volt a külsőm, mintha vedeltem volna az italt, meg miegymás. Engem sohase szerettek a nők. (*Leül*) Mért olyan rosszkedvű a húgom?

Mint a továbbiakban kiderül, Szorin „szakála” semmiféle hatást nem gyakorol a dráma menetére, azonban az a tény, hogy ez a beszélgetés viszonylag közel helyezkedik el Mása monológjához (hisz voltaképp ezzel a két beszélgetéssel kezdődik a szöveg), egymással egyenértékűvé teszi és kiegyenlíti Mása „gyászat” és Szorin „tragédiáját”: a rendszeralkotó elem véletlenszerűvé, a véletlenszerű pedig rendszeralkotóvá válik. Mása „gyásza” többé már nem jelöl semmit, csupáncsak viselkedésének mutatója (szimptómája) lesz.

3.4. Trigorin témakeresése (a sirály, Nyina sorsa, Trepljov színházának sorsa)⁸ a néző (olvasó) figyelmét a dráma egészének cselekményszövege felé fordítja. Márpedig ez a cselekmény nem felel meg a „drámáról” alkotott szokványos elképzeléseknek: a *Sirály* (cselekmény)világának nincs szervező középpontja. A lokális konfliktusok (Arkagyina és Trepljov viszonya, Trepljov és Nyina viszonya, Nyina és Trigorin viszonya stb.) fellobbannak és szinte azonnal kihúnyanak, azaz semmiféle következménnyel nem járnak, nem determinálják az események kibontakozását. Elvész a lehetőség, hogy bármi bárminek is az okozójává váljon, s ezt a dráma több szintjén is megfigyelhetjük.

Az első, leginkább szembeötlő szint a konfliktusok nagyságrendje. Az összes konfliktus voltaképp jelentéktelen, a konfliktusok csak keveseket érintenek, a konfliktusokba nem vonódik be sok szereplő. Továbbá az állandóság és az ismétlődés jellemzi a konfliktusokat, vagyis jó eséllyel előre megjósolhatók. Így például Trepljov előre megjósolja, hogy vita lesz az előadás alatt; ahogy előre megjósolja saját öngyilkosságát is; az, hogy Mása házassága szerencsétlen lesz, senki számára nem lehet váratlan (sem önmaga, sem a néző számára). Az egyetlen meg nem felelést a „sirályról szóló történet”, azaz Trigorin története és Nyina sorsa között találjuk. De épp ez mutatja meg, hogy

8 „TRIGORIN Csak úgy jegyezgetek... Eszembe ötlött egy téma... (*Zsebre teszi a könyvecskét*) Egy kis elbeszélés témája: egy tó partján gyermekkorra óta él egy fiatal lány, olyan, mint maga; szereti a tavat, akár a sirály, és boldog és szabad, akár a sirály. De véletlenül jött egy ember, meglátta és unalmában elpusztította, mint ezt a sirályt.”

a *Sirály* világát nem a cselekmény kibontakozásának törvényei határozzák meg; ez a világ nem a „jelrendszerek” törvényei szerint áll fenn.⁹

A második, nem kevésbé lényeges szint a szereplők „perspektivikus viselkedése”. A dráma valamennyi karaktere állandóan törekszik valami felé, és állandóan manifesztálja elégedetlenségét aktuális helyzetével: mind térbeli helyzetével (Szorin birtoka mindenki számára csupán ideiglenes tartózkodási hely, még Szorin számára is, vö. 1.4.), mind időbeli helyzetével (mindenki valamiféle „jövőre” készül, amely azonban egy másik időben és térben fog megvalósulni), mind „egzisztenciális” helyzetével (valami másféle, „értelmes” létezés után vágyakoznak). Ennek eredményeképp a dráma összes szereplője (Arkagyinát kivéve) egy „cselekményséma” alapján gondolja el az életét; valami „várt” és „vágott” létezést vetítenek előre, ami a „cél” funkcióját tölti be számukra, s ami személyiségük aktuális állapotában egyben a „szervező centrum” szerepét játssza. Ám ez a cél sehol sincs pontosan meghatározva, ezért a szereplők sorsának reális (a dráma szerinti értelemben reális) megoldása nem bontakozik ki a dráma cselekményében. Az, ahogyan a szereplők előre kiszámítják és cselekményszerűen elképzelik saját sorsukat (életüket), ugyanolyan oppozíciót alkot magának az életnek a kiszámíthatatlan és nem cselekményszerű menetével, mint amilyen oppozíció a Trigorin jegyzetfüzetébe feljegyzett sirály-történet és Nyina sorsa között fennáll. Ezt az oppozíciót a következőképpen érthetjük: 'a világnak (a valóságnak, az életnek) nincs textuális szervezethez; a textuális (cselekményszerű) szervezethez a világnak kívülről odatulajdonított, a világra kívülről ráhúzott jelenség’.

A harmadik szinten, a kommunikáció szintjén ugyancsak azt látjuk, hogy lehetetlenné válik a *Sirály* szigorú értelemben vett cselekményes szerveződése.

A szereplők közti kommunikáció főképpen a nyelv segítségével valósul meg a drámában (azaz verbális kommunikáció). A valóságban azonban ez a kommunikáció nem hatékony, mivel állandóan megszakad és felbomlik. A beszélők közt nincs kontaktus, pontosabban nincs törekvés arra, hogy fenntartásuk a kontaktust. Épp a „kontaktus hiányával” kezdődnek a *Sirály* első dialógusai, ami felettebb jellemző:

MEDVEGYENKO Miért jár mindig feketében?

MÁSA Az életemet gyászolom. Boldogtalan vagyok.

MEDVEGYENKO Miért? (*Eltűnődik*) Nem értem... Egészséges; apja nem gazdag ugyan, de tehető.

[...]

MÁSA Nem a pénzzel van baj. A szegény is lehet boldog.

MEDVEGYENKO Elméletben igen, de a gyakorlatban így fest; én meg az anyám, meg a két húgom, meg az öcsém... [...]

MÁSA (*a dobogó felé pillant*) Mindjárt kezdődik az előadás.

MEDVEGYENKO Igen. Zarecsnaja játszik, a darabot meg Konsztantyin Gavrilovics írta. Szerelmesek egymásba és ma egybeolvad a lelkük abban a törekvésben, hogy egy és ugyanazt a művészi képet rajzolják meg. De az én lelkem meg a magáé közt nincsen közös érintkezési pont. [...]

9 Erre utal, hogy a sirály motívuma is elveszíti bármiféle szimbolikus értelmét. Nem véletlen, hogy a dráma végére a sirály csupán egy mindenki számára felesleges, kitömött bábuvá változik.

MÁSA Szamárság! (*Tubákot szippant*) Meghat a szerelme, de viszonzni nem tudom, ennyi az egész. (*Odanyújtja a szelencét*) Parancsoljon.
MEDVEGYENKO Nem kérek.

Szünet

MÁSA Fülledt a levegő, éjjel biztosan vihar lesz. Maga folyton filozofálgat vagy a pénzről beszél. Maga szerint nincs nagyobb csapás a szegénységénél, szerintem pedig ezerszerre könnyebb condrákban járni és koldulni, mint... Különben maga ezt úgysem érti...

Jobbról jön Szorin és Trepljov

A fenti jelenet több szempontból is érdekes. A verbális érintkezés csupán látzólagos, mivel kétoldalú „nem értés” kíséri; kategoriális kommunikáció egyáltalán nem valósul meg; a „szerelmi” kommunikációt pedig maga Mása kategorikusan kizárja. De, tovább megyek, az adott beszélgetés semmiben sem mozdítja elő a dráma cselekményét sem; a dráma mintegy „kívülről” hatol a beszélgetésbe azokban a pillanatokban, amikor a beszélők figyelmét felkelti a külvilág, s egyben elvonja őket a beszélgetéstől (a színpad, az időjárás, majd Szorin és Trepljov megjelenése). Mindez azt a benyomást kelti, hogy ennek a dialógusnak talán le sem kellett volna zajlania (a drámáról alkotott hagyományos elképzelések szemszögéből tekintve).

Másfelől figyelemre méltó az az elcsúszás, ami a Trepljov és Nyina közti valódi kontaktus feltételezése, valamint e feltételezés beteljesületlen volta közt keletkezik: a színpadi előadás szétválasztja őket, érintkezésük a művészet szintjén sem történik meg.

16

S még egy lényeges vonása van a fentiekben vizsgált beszélgetésnek: Mása és Medvegyenko nem válnak a dráma főszereplőivé, mégis éppen ők nyitják meg a drámát. A központi és a másodlagos közti különbség ily módon elmosódik. De másképpen is elmosódik ez a különbségtétel: minden további kollízió csupáncsak ennek, a drámaszöveg kezdetén manifesztálódó „kontaktushányagnak” a különböző variációja lesz.

3.5. A kontaktus hiánya a *Sirály*ban kiterjed a szereplők közti kommunikáció valamennyi formájára, de nemcsak arra. A „szereplők és a külvilág” közti kommunikáció formáit is magában foglalja, mind a tér, mind az idő síkján. A dráma kezdetén a szereplők közös vonása, hogy valahová, az adott lokális kontinuum határain túlra vágnak, „elvágyódnak a világból”. Méghozzá az elvágyódás egy előrevetített kiút alakját ölti – a kiutat a „szövegszerűen elrendezett, szervezett szférába” (Nyina számára ezt jelenti a színpad; Trepljov számára a drámairás; Trigorin számára az irodalom; Dorn számára az „emelkedettség, a földtől minél messzebb”; Arkagyina számára a világot jelentő színpad; Szorin számára a nem falusi élet stb.). A dráma végén azonban fordulat következik be, és valami ezzel ellentétes helyzet körvonalazódik: a szereplők elhatárolódnak a „szövegszerű” világtól, ami a „nem szövegszerű” lét értékéről vallott posztulátumok-következtetések alakját ölti (ld. 2.5.). Mellesleg érdemes megfigyelni a *Sirály* dialógusainak felépítését illetően, hogy a negyedik felvonásban érzékelhetően mérséklődik az a korábbi tendencia, miszerint a dialógusokat valamely véletlenszerű külső elem félbeszakítja (elvonja a szereplőket a beszélgetéstől), sőt voltaképp egyáltalán nem is érződik, jóllehet a nem verbális érintkezés ezzel együtt sem áll helyre, a

szereplők világa megőrzi a maga korábbi széttagoltságát. Mindezt azzal magyarázhatjuk, hogy az új, nem jelszerű viszony a világhoz csupán kialakulóban van, de még nem válik a „szereplők viselkedésének nyelvévé”.

3.6. A *Sirály* utolsó sajátossága – a dráma idősikja. A dráma idejére egyfelől a „hosszúság”, s ezzel együtt a „súlyosság” a jellemző. Ezek a vonások az események hiányából fakadnak (vagyis abból a sajátosságból, hogy a világ nem törekszik semmilyen szervező centrum felé), ám az idő hosszúsága mégsem csupán másodrendű jelenség a drámában: ezt bizonyítják a felettebb gyakori „szerzői” szünetek, a „hallgatások”.

Másfelől a darabban jelenlévő (a szereplők tudatában manifesztálódó) időnek két, egymással ellentétes iránya van. Az első felvonásban az idő előrevelődik, s a valamire (ábrándokra, reményekre) várakozás alakját ölti. Az utolsó felvonásban viszont az idő visszavetődik, és úgy jelenik meg, mint visszaemlékezés valami lényegesre, értékesre, mely immár elveszett. Mindkét esetben az orientációs pontot (ami felé halad az idő, s amitől a szereplők eltávolodnak az időben) Trepljov színháza képviseli. Ám míg a dráma kezdetén úgy várják a színházat, mint készülő előadást (azaz szöveget), a darab végén már fizikai tárgyként emlékeznek rá vissza:

MEDVEGYENKO Sötét a kert. Szólni kellett volna, hogy bontsák le a kertben azt a színpadot. Ott áll csupaszon, csúnyán, akár egy csontváz, és a szél csak úgy csapkodja a függönyét. [...]

[...]

TRIGORIN Egyúttal megnézem a kertet, és azt a helyet is, ahol – emlékszik? – a maga darabját játszották. Már megérett bennem egy elbeszélés ötlete, csak a cselekmény színhelyét kell felújítanom emlékezetemben.

[...]

NYINA [...] Tegnap késő este eljöttem megnézni, megvan-e még a színházunk a kertben. Hát még mindig ott áll.

Ily módon Trepljov színházából, mely annak idején nem vált eseménnyé, a valóságban mégiscsak esemény lett (az élet alkotóeleme). Ami megváltozott a dráma folyamán (a szereplők tudatában), az magának az eseménynek a kategóriája. A dráma szereplői mintegy elmentek az élet mellett, ahogy elmentek a tér és az idő mellett is, miközben tökéletesen másfajta – szövegszerű, cselekményszerű – elképzelések vezették őket az életről, a térről és az időről. Másképpen szólva, a szereplők azt az utat járják be, amely a világról alkotott elképzelésektől magához a világhoz vezet; a világhoz, mely immár meg van fosztva mindenféle kívülről ráragadó kategóriáktól. Hasonló utat jár be a *Sirály* nézője is: az ő esetében nem csupán a világról alkotott elképzelések, hanem a drámáról alkotott kész elképzelések is változáson mennek keresztül, vagyis megváltozik az az elvárása, „hogyan kell helyesen felépülnie a színházi darabnak”.

4.0. A tanulmány elején feltett kérdésre visszatérve (0.4.) a következőket válaszolhatjuk.

4.1. *Szemantikai* tekintetben a *Sirály* minden megnevezett sajátossága alárendelődik a Csehov által ismert, széttagolt, felbomló világ ábrázolásának (vö. 0.3. és 0.5.1.).

A néző (olvasó, kutató) következő lépése, hogy értelmezze ezt a világot. Erre már csak azért is szükség van, mivel a dráma szövegébe nem íródik bele közvetlenül szerzői értékelés a világról.

A művészi metódus teljesítményének megragadása ebben az esetben arra szorítkozna, hogy az interpretátor „szerencsésen” kiválasztja az ábrázolt világ egy meghatározott (legtípusosabbnak ítélt) részletét, és a legadekvátabb módon összegyűjti a csehovi modelláló eszközöket. Sajnos, a legtöbb esetben ilyen módon közelítik meg Csehov művészi metódusát.

4.2. Ha *szemiotikai* szempontból közelítünk a darabhoz, Csehov drámájában a világ egy sajátos koncepciója tárul fel, valamint egy sajátos viszonyulás a jelszerű kommunikációhoz.

4.2.1. A világnak önmagában nincs semmiféle szövegszerű (textuális) szervezettsége. A világ nem „többé-kevésbé zárt epizódok sora” (ld. 0.1.) – épp ellenkezőleg, ez a fajta gondolkodás külsődleges a világhoz képest, és a hagyományos elképzelések, a modellálás hagyományos módjainak terméke. Csehov éppen hogy leleplezi ennek a – világról alkotott közkeletű – elképzelésnek a modelláló jellegét, mintegy „leveszi” a világról az összes modellt, pontosabban megszünteti az egyenlőségjelet a világ és a világ modelljei között (eltérően a „józan észről”, vagyis azoktól a széles körben elterjedt hétköznapi „világkoncepcióktól”, amelyek a megörökölt sablonokat a dolgok reális helyzetével azonosítják).

A világnak nem feltétlenül kell szervezett objektum alakját öltenie; nem feltétlenül működnek benne ok-okozati viszonyok; a hierarchikusság sem feltétlenül sajátossága (a világ felosztása értékesre, figyelmet érdemlőre, és értéktelenre, mely nem érdemel figyelmet). A világ ebben a tekintetben nem diszkrét, hanem „áthatolhatatlanul sűrű, tagolatlan”. Az „esemény” és a „nem esemény” ugyanolyan szinten van jelen benne.

18 4.2.2. A létező jelrendszerek nem alkalmasak a világ leírására, mivel modelláló jellegük van. Ezért ezek a rendszerek itt hatástalanok (nem működnek a szereplők egymás közti kommunikációjában), a színházi dráma hagyományos típusának pedig fel kell bomlania.

Ebből a szempontból a szerzői pozíció láthatóan jelen van a drámában, és a világ posztulált modelljének alakját ölti, valamint a kommunikáció posztulált formáját. Nem véletlen, hogy valamennyi szereplő eljut a valóság nem jelszerű karakterének gondolatához, a valóság önértékűségéhez (valójában ez képezi a *Sirály* szüzességét). Sőt, a szerzői pozíció hagyományos hordozója hiányzik a drámából: a szerzői pozíciót a dráma szerkezete képviseli.

Ha erre az álláspontra helyezkedünk (ha így értjük a világot), nem lesz nehéz feltárni a szövegépítkezés mindama szabályait, amelyek a csehovihoz hasonló szerkezetek létrehozásához vezetnek (ld. 0.5.2.). Annál is inkább, mivel magának a világnak kell a „leírás nyelvéné válnia”. Érthető, hogy ilyen esetekben a világról szóló beszélgetés legmegfelelőbb formája a világ „idézése” (a fellelhető irodalmi eszközök között semmi sem felel meg jobban ennek a feladatnak, mint épp a színház, de a hagyományos sémáktól megfosztott színház). Az elbeszélő formákban nem lehetséges a világ „idézenszerűsége”: ott másodlagos (kiegészítő) szervezőrendszerre van szükség (Csehov elbeszéléseiben ezt a másodlagos [kiegészítő] rendszert a „festészet nyelvénél” lehet párhuzamba állítani, de olyan festészzel, amely megszabadult minden másodlagos [kiegészítő] modellálástól; e követelménynek leginkább az impresszionista és a plein air festészet felel meg).

4.2.3. S végül az utolsó megjegyzés. A *Sirálynak* a fentiekben javasolt megközelítése lehetővé teszi, hogy pontosabban meghatározzuk a Csehov

által alkotott szöveg művészi típusát. Ez a szöveg már a 20. század nyelvén szólal meg, s ahhoz a típushoz tartozik, ahol a valóság megszabadul mindenfajta nyelvtől, és a „világ, a dolgok, a festészet” nyelve válik a valóság másodlagos (kiegészítő) komponensévé. Ezzel egyidejűleg elesik az a lehetőség, hogy Csehovot más művészi rendszerekkel kapcsoljuk össze: a naturalizmussal vagy a szimbolizmussal.

Fordította: S. Horváth Géza

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.”¹ A deszemiotizációs eljárás mint alapelv az egyértelműség (helyesebben írva: *egyértelműség*) kifejezése. Deréky Pál hiánypótló munkájában így határozza meg a fogalmat, amikor a magyar avantgárd szerzők 1919-et megelőző törekvéseiről szól: „A magyar avantgárd költői és írói 1919 előtt többnyire »a tömegek« számára írták műveiket, s mélységesen meg voltak győződve arról, hogy alkotásaik közérthetőek. Ez a meggyőződésük abból táplálkozott, hogy úgy hitték: valóságmivoltában minden érthetőbbé és közölhetőbbé válik. A gyár: gyár, az öröm: öröm, a sárga: sárga.”² 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 DERÉKY 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.”³ 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.”⁴ 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.”⁵ Ráadásul összegzés gyanánt egyértelműen leszögezi: „Ma már tisztán látjuk: a művészet – Művészet, és nem több s nem kevesebb ennél.”⁶

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.⁷) 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.⁸ 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, mármár a dada irányába mozduló kijelentés: „Képeink ezért nem olyanok, *mintha*, hanem olyanok, *amilyenek*.”⁹ 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 Derék¹⁰ a Kassák-újraértelmezések „küszöbén”¹¹ 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.¹²

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.”¹³ 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: $a = b$).¹⁴ 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.¹⁵) 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”.¹⁶ 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 ismételten 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 idekíváncozik. 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.”¹⁷ 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 deszemiotizáció tényleges megvalósíthatóságára (vagy annak lehetetlenségére) teszik a hangsúlyt, hanem a hatásra törekvő intenció és az eljeltelenítés ellentmondásos természetére. Egyébként már Kassák is elbizonytalanodik egy ponton, s legfontosabb alkotási elvét magyarázni kényszerül: „Hogy a szavaknak és mondatoknak mindazonáltal értelmük is van az új versben, ez csak szekunder jelentőséggel s inkább csak kísérő jelensége, mint belső tartalma.”¹⁸ 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 deszemiotizáció 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.”¹⁹ 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 hármast nem mesei és egyáltalán nem biblikus stb. Kassák ugyan felvázolja egy sajátos, konstruktivistá „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.²⁰ 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).²¹ 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.²²

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).²³ 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 látatja 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: „Világsszemléletünkben magát az életet éljük, megcsináltuk a véres circulus vitiosus, és az ember újra képessé lett a világ kifejezésére. Nem utánacsinálására, hanem megteremtésére.”²⁴ 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.”²⁵ Ami a képen Magritte elővonalazódó nőalakja, az a szövegben a kassáki „ő” soha nem látott, tehát a semmiből formálódó jelensége, a deszemiotizáció elvének kései textualizálása.

A kassáki teremtő aktus egyértelműen verbális jellegű. Ahogyan *Az új versről* szóló esszében vallja – kinyilvánítás: „A tegnapi költő a logika és filozófia rabja volt, a mai költő túl a logikán és filozófián az elementáris alkotás embere. Verseiben nem értelmi közlést, hanem sajátos elemek sajátos egységét akarja kinyilvánítani.”²⁶ Vagy amint a *Képarchitektúra-kiáltvány* sorai jellemzik e teremtést – kinyilatkoztatás: „A mai művész, mint világszemléletes ember, ismét mint kinyilatkoztatást hozza magával a művészetet.”²⁷ 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 könyvében²⁸ 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.)”²⁹ S e kiáltványok középpontjában legtöbbször az avantgárd konstruktivista művészet és alkotás deszemiotizáló jellege áll; a képarchitektúráról szóló szöveg például művészi írás egy vizuális produktumról, s egyáltalán, a művészet mibenlétéről, azaz a vizuális látvány textuális megformázása. Már a címe is árulkodó: igazából nem *Képarchitektúra-kiáltvány*, csak egyszerűen *Képarchitektúra*. Az előbbi forma állandó használata csupán egyértelművé teszi, hogy adott esetben nem a festményről van szó 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 deszemiotizáció 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 tennie. 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)³⁰ árnyalja a 20-as évek konstruktivizmusának alakulástörténetét (köztük a kassági utat is).³¹ Ennek meg-

30 *Uo.*, 58–66.

31 Vadas József igen részletesen tárgyalja könyvében a konstruktivizmus alakulástörténetét, amelyben természetesen a kassági 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 dinamikusn formálódó történetűvé az idézett, elemzett kiáltványokban és esszékben már kiérleltnek, teljesen megformálnak tűnő kassági konstruktivista szemléletet. (A dőlt betűvel szedett szak-címek Vadas József kiemelései.) *A magyar konstruktivizmus* című kötet *Utópia és valóság* fejezetét (58–98.) a képarchitektúra szó eredetével vezeti be, amelyet talán Kassák talált ki: „A képarchitektúra, mármint kifejezés, minden valószínűség szerint az író Kassák Lajos leleménye. (Ő használta először, a Bortnyik grafikáit 1921-ben közreadó *Mappa* előszavában.) Első ideológiai értelmezése, a *Képarchitektúra*-manifesztum ugyancsak az ő tollából származik.” A jelzett esztendőben kezdődött tehát a történet, amelynek során „a számos változatot produkáló és asszimiláló, ugyanakkor szenvedélyes – részben személyes, részben ideológiai természetű – vitában folyamatosan átalakuló konstruktivizmus mint nézetrendszer is kiforrigja magát.” Szól a képarchitektúra filozófiájáról, mint „világszemlélet”-ről, Hegyi Loránd nyomán pedig a konstruktivizmus irányairól. A kassági 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 kassági) 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 paradigmikus „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 elméletét³²):

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 tiszviri-rág-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...”³³

30

A leírás alapján nyilvánvalónak tűnik a megvalósult Bauhaus-építmények, eszközök, valamint a festmények elvont művészetének kontrasztja. Az előbbi valóban él, vagy ha azt nem is teszi, legalább funkcionál; az alkotás saját 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.³⁴) 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”³⁵ – írja Vadas könyvének *Művek és műhelyek* című fejezetében. A konstruktivista olló szétnyílt. Az iparművészettel foglalkozó Bortnyik esetében „[a] Bauhaus érzékelhető közelségében az avantgárdvaló szakítás fel sem merül. Csakhogy ettől kezdve a képarchitektúra [Bortnyiké – S. P.] megszűnik teória lenni: gyakorlatias értelmezést nyer – minthogy Bortnyik szoros szellemi és emberi kapcsolatot tart az iskolában dolgozó-tanuló magyarokkal, akik megerősítik szemléletváltozásában.”³⁶ 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 befogadásuk mikéntje is eltérő. Az igaz, hogy kép és szöveg valóban kapcsolatban állnak egy nagy egység egymást kiegészítő részeként. Az utóbbi nyelvi megnyilvánulás, jelölő karakterű, s mint ilyen, a képi objektumot próbálja megfogalmazni,

33 VADAS, *I.m.*, 61–62.

34 Vadas közöl egy 1926 előttre 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 értekeznek (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 mindenkorai játékának kiszolgáltatott textus (párhuzamként lásd a „*Chair – Cher – Share*” szavak, fogalmak és képek hangzáson alapuló asszociációs sorozatát), úgy a deszemiotizáció visszajára 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. Erkölcsei, 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.”³⁷ 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 újjáteremtődő jelenségstruktúra már nem azonos azzal, amely a jelenségekről adott operatív leírásainkban megmutatkozik; s mert a társadalmi együttélés szabályai olyan rendpanelekre épülnek, amelyek fittyet hánynak az emberi kapcsolatok tényleges egyensúlyzavaraira.³⁸

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.”³⁹ 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 valótlanúsága 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.”⁴⁰ 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!”⁴¹ kezdetű felütése az első, deszemiotizációs szinten valóban paradoxnak – Vadas szerint egyenesen dadaistának⁴² – 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, kiáltványában⁴³ 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.”⁴⁴ 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 aranykereteiben 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 konstataciónál, s mire kinyilatkoztathatta volna önmagát, az új törvényeket, elfáradt a színtelenségben és mozdulatlanóságban.” Az irányzat passzívvá vált, lezárta – 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.”⁴⁵

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” módszere, 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 gondolritmus. 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 öbelőle 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”.⁴⁶ 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-kiáltvány*ból 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 dezemiotizáció 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 dezemiotizáció 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.”⁴⁷ 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 deszemiotizációs 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.”⁴⁸ És ez nem egyszerű recepciótörténet, a kassáki életmű kívülálló méltatása. Fajó János alkotóként és emberként is átvette az avantgárd géniusz gondolatait, vizuális és verbális munkáiban egyaránt eggyé 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 deszemiotizálódott”; 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*.⁴⁹

Később pedig: „*Belülről láttam, ahogyan élt, ahogyan harcolt, vitázott-küszködött abban a lezárt-elszigetelt, reménytelen világban.*”⁵⁰ 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-mokkal⁵¹) 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 eldőlt –, 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 kezdve⁵²) 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!”⁵³ 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.”⁵⁴ 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.”⁵⁵

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*.⁵⁶

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.⁵⁷ 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 bújított retorziókkal kell szembenéznie.”⁵⁸ 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).”⁵⁹

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 érzéletes 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 – izlése, műveltsége, egyéni beállítódása szerint – önmagára vonatkozathat, szubjektív élettartalmakkal (is) feltölthet.⁶⁰

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 manifestumaiban) 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”.⁶¹ 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 önazonos. 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...”⁶² 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.⁶³

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*.”⁶⁴ 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.”⁶⁵ 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.⁶⁶

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.”⁶⁷ 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.”⁶⁸ 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.”⁶⁹ 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.”⁷⁰ 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).⁷¹

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.”⁷²

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.⁷³ 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 vonatkozásokon 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)”.⁷⁴ 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”.⁷⁵ 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, Helbnjikovtól és Krucsonijtól ered.” Később: „A *zaum* az a nyelv, amely tökéletesen elvesztette kapcsolatát a jelentéssel, a valamire való vonatkozással, tiszta formává vált; zenévé lett.”⁷⁶ A deszematizációs elv egyértelmű kapcsolat a magyar konstruktivista és orosz avantgárd-formalista fogalmazásmódok között, mindkettőnek jellemzője a jelentésség és konkrét elemelhetőség elvesztése (vagy legalábbis annak szándéka). A *zaum* (mint legfőbb cél) különleges kérdéseket vethet fel, ám kétségtelen, hogy Kassák alkotott a Hlebnjikovéihoz hasonlatosan elvont-absztrakt kifejezéseket, mondat-töredékeket, teljes mondatokat, amelyek valóban hangzásukban nyerik el értelmüket (lásd: szavalókórusok⁷⁷) – 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”⁷⁸ – 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).”⁷⁹ 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.”⁸⁰

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, eszme-futtatásaikkal, 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 összművészeti teret (és időt) hoztak létre tevékenységeikkel. G.
Komoróczy Emőke tárgyalt kötetének külső borítójára példának okáért Papp
Tibor térkép-verse 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, összművészeti – 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 márványszobrot emeltek s jeltelenül hagyták ötszáz bárd tetemét”*.

Többek között – s úgy általánosan – a történelmi emlékezet (legfinomabban fogalmazva is zavaros) működésének plasztikus és talán parodisztikus, de mindenképpen abszurdnak tetsző kifejezése Papp Tibor térképverse, ez 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 vonatkoztathatóan. 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. Rádásul 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 mondva), 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 művészetten keresztül embertársaival kommunikál, még ha csak virtuális közösségben van is velük! Ugyanakkor a művészet lényegi elemei, vonatkozásai valóban csak individuálisan élhetők meg, még ha a társadalom intézményesített keretek közé tereli is.” Érthetőnek tűnik az individuális szemlélet, 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/.⁸¹ 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 Székárosi Endre oktatási segédeszközként is bátran forgatható kötete⁸², 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” írások 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 SZÉKÁROSI 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.”⁸³ 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 újító 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.”⁸⁴ 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.⁸⁵

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 kifejtett 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”⁸⁶ 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.⁸⁷ 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.⁸⁸ 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.⁸⁹ 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).⁹⁰

Az alkotói megnyilvánulás kilép tradicionális „szövegközi” keretei közül, s „létrejön egy új interdiszciplináris, műfajközi, verbi-voko-vizuális művészi nyelv” – állítja Szkárosi.⁹¹ Ebben az új létre ébredő dimenzióban felértékelődik a látvány, a hanghatások, a technikai újdonságok⁹² s az emberi tevékenységek, többek között a gesztikuláció (és az egyéb nonverbális kommunikációs eszközök) szerepe: fluxus, akció, performansz, happening.⁹³ 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.⁹⁴ 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”.⁹⁵ 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).⁹⁶ 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”) téglaformájú 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 megjelenése 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.”⁹⁷ 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?”⁹⁸

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 örömet 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.*⁹⁹

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 polihisztorja (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 bevezetőrészlet – 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.”¹⁰⁰

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

Látások és láttatások

Vizuális narráció Ottlik Géza *Iskola a határon*
című regényében¹

Absztrakt. Kutatásomban három irányvonal rajzolódik ki: (1) a szövegben megjelenő mindennapi látásmetaforák és képi-reflexív elemek megfigyelése, (2) a beemelt képzőművészeti alkotások és egyéb grafikus képek szerepének kimutatása (különösképpen a *Las Meninas* rejtett üzenetének viszonya a páli mottóval) és (3) az elbeszélők egyes ekphrasztikusan képszerűvé összeálló szakaszainak (kiemelten a trieszti öböl képszerű gondolathalmazának és a főallé lerajzolásának) elemzése. A tanulmány érvein keresztül a regény intenzív vizuális voltát és egy lehetséges képi olvasat jelentőségét kívánom megvilágítani, amely nagyban gazdagíthatja a kultikus és kanonikus értelmezéshorizontot, hiszen az *Iskolát* többek között látványvilágának ritmikája, a beékelődő képi szférák esztétikai és tartalmi árnyalatai és az ezekre való gyakori reflexiók teszik „botrányosan modernné”.

Bevezetés

Közel a művészetekkel egyidős a különféle művészeti ágak kölcsönhatása és párbeszéde. Ezt jelzi az antik görögségből eredeztethető ekphraszisz (ἔκφρασις) szó, mely mind a mai napig széles körben jelen van az irodalomtudományi diskurzusban. A „vizuális narráció” („képi elbeszélés”) részben művészettörténeti, részben irodalomelméleti értelmezések életre hívta fogalma szintén rámutat a különféle médiumok keresztmetszeteiről, átfedéseiről való beszéd szükségességére. A hermeneutikai², fenomenológiai³, művészetelméleti⁴ és narratológiai⁵ szakirodalom hangsúlyozza, hogy a végső soron képi formában testet öltő művészeti alkotások (főként a festmények) leválaszthatatlanok a szövegről (az előzetes textusról). Létező és lényeges jelenség ennek inverze is, ahol a narratív sík (például az irodalmi szöveg) a grafikai

-
- 1 Jelen tanulmány nem jöhetett volna létre konzulensem, Bengi László lelkiismeretes lektorálása és támogatása nélkül. – M. D.
 - 2 Lásd pl. Gottfried BOEHM, *A kép hermeneutikájához*, ford. EIFERT Anna, *Athenaeum*, 1993, I/4, 87–111.
 - 3 Lásd pl. Max IMDAHL, *Ikonika*, ford. HEGYESSY Mária = *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest: Kijárat, 1997, 254–273. Lásd még Maurice MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, Budapest: L'Harmattan, Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2007.
 - 4 Lásd pl. Erwin PANOFKY, *Ikonográfia és ikonológia* = *Uő, A jelentés a vizuális művészetekben*, Budapest: Gondolat, 1984, 252–273.
 - 5 Lásd pl. THOMKA Beáta, *Képi időszerkezetek = Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat, 1998, 7–18.

kép⁶ (legtöbb esetben egy képzőművészeti alkotás) nyomán bomlik ki. Ilyenkor vizuális intertextusokról beszélhetünk, melyek legtöbbször deskriptív, ekphrasztikus módon öltenek testet. Ez a szövegbe ágyazott intermedialitás megfigyelhető a 20. századi magyar epika egy emblematikus művében, Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében is.

Álláspontom szerint az *Iskola a határon* az irodalmi értelemben vett vizuális narráció válfajainak számtalan típusát foglalja magában: szövegvilágának felépítésében a metaforák hangsúlyos és reflektált szerepet játszanak, gazdag megjelenített belső (mentális) és külső képekben, valamint felidézett képzőművészeti alkotásokban. Tanulmányomban az *Iskola* képfogalmának sokféleségét narratív megjelenítésükön és szerepükön keresztül vizsgálom.⁷ Az olvasó (befogadó) előtt megjelenő képi elemeken túl az elsődleges szemlélő (az ábrázolt szereplő vagy a narrátor) nézőpontját és látását is megfigyelem, hiszen ezeket lehet a láttatások előzményeiként értelmezni. Ennek megfelelően dolgozatom a davosi látképet ábrázoló tollszár megcsodálásának jelenetétől a *mise en abyme*-ként⁸ jelenlevő *Las Meninas* olajnyomat strukturális és szimbolikus jelentőségének elemzéséig széles skálán kívánja felvonultatni az ottliki nagyregény képi vetületeit. Az Ottlik-kutatásban már fölmerült megközelítéseken és értelmezéseken túl új megvilágításban vizsgálom az *Iskolába* beépített képzőművészeti alkotásokat, önállóan tárgyalom a művön belül létrejövő vizuális alkotásokat és külön elemzem a metajelenségek körébe sorolandó ekphrasztikus szakaszokat, melyek talán legszebb illusztrációi kép és szó találkozásának. Céloom továbbá annak bemutatása, ahogy a különféle percepciók azonnali kritikai reflexiója és az időtávlat következtében módosult emlékképek rámutatnak a narrátorok érzékelt elsődleges valóság és az olvasat leképezte képi világ közötti résekre.

Dolgozatomban tehát az ottliki képfogalom sokféleségének kibontását kísérelm meg. S habár a képiség kérdése átszövi az életművet, az *Iskola* képzőművészeti alkotásai mellé odagondolhatjuk a *Budában* keletkező *Ablakot*, a *Hajnali háztetők* versengő kép-szó dinamizmusa pedig sokat hozzátehet az

6 Mitchell kifejezése, a képek családjának leírásakor használja ezt a gyűjtőfogalmat a festményekre, szobrokra, tervrajzokra. Dolgozatomban ide sorolom a rajzokat, mintákat is. Vö. W. J. T. MITCHELL, *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai: tanulmányok, szerk. SZAUTER Dóra, SZÖNYI György Endre, Szeged: JATE Press, 2008 (Ikonológia és Műértelmezés, 13), 17.

7 Ezen aspektus lényegességére már az 1987-es Kulcsár Szabó-tanulmány is felhívja a figyelmet, csoportosításában virtuális képeket, reális emlékképeket és a „játéktér” egyes pontjait idéző képeket különböztet meg. Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A regényfikció három modellje = Uő, Műalkotás, szöveg, hatás*, Budapest: Magvető, 1987, 212.

8 Heraldikai szakkifejezés, a címerbe sülyesztett kicsinyített más megnevezése; irodalmi terminussá André Gide naplója nyomán avatódott, klasszikus példája a *Hamlet* egérfogó-jelenete, itt: a velázquezi többszörös „kép a képben” kompozíció ágyazódik az ottliki szöveg a szövegben szerkezetű regényszövegbe. Narratológiai megközelítését lásd Dorrit COHN, *Metalepszis és mise en abyme*, ford. Z. VARGA Zoltán = *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Budapest: Kijárat, 2007, 113–122.

Iskola megértés-deficiteinek és nyelvválságának értelmezéséhez⁹, a dolgozat kereteit figyelembe véve ezek diskurzusba emelésére nincs lehetőségem. Bemutatásom alapjai az életmű gyújtópontjában álló és a többi művet is valamilyen módon összekötő *Iskola a határon* képi reflexiói mentén kirajzolódó elbeszélői eljárásai és vizuális struktúrái lesznek.

Látások és észlelések

*a szavak, az ideák mögötti, végső referencia az elmében
– a kép, a külső tapasztalat benyomása, amely
a tudat felszínébe nyomódik, erre festődik vagy ezen tükröződik*
W. J. T. Mitchell¹⁰

Szemben a nagy, alvó épület közeledett, a fasor alagútjából látszott egy szeletje.
(*Iskola a határon*, 247.)¹¹

A legközvetlenebb képi világot a szereplők fizikai közegének elemei képezik, ezek percepciójának elemzése azonban a recepcióban mind ez idáig kifejtetlen maradt. Ezért elsőként az alrealistákat körülvevő világ érzékelésekor születő benyomásokat és azok különféle artikulációját elemzem. A leginkább tettenérhető befogadói érzék a látás. A fejezet elején fényjelenségek érzékelése mentén kibomló látásleírásokat értelmezek, majd más érzékekkel, elsősorban a hallással való ellentétező kapcsolatára hívom fel a figyelmet. Végül az idő térszerű leképezését megmutató szöveghelyeket emelem ki, hiszen azok alapvetően a látás dominanciáját s ezen keresztül a térművészetek viszonyainak időművészetre való alkalmazásának¹² lehetőségét erősítik.

A hétköznapi „meglátások” emlékei az elbeszélésben felismerő megpillantások és kontemplatív szemlélődések jelenlétei lesznek. Az „esztétikai jelenségként” értelmezett hétköznapi látványok¹³ a Barthes-féle valóságbekeretezés-hasonlat nyomán érthetők meg, miszerint: „a beszélő, mielőtt hozzáfogna a leíráshoz, odalép egy ablakhoz, nem azért, hogy jól lásson, hanem hogy a

9 Vö. MILIÁN Orsolya, Verbális és vizuális összeütközései a *Hajnali háztetőkben*, *Tiszatáj*, 62 (2008), 9, 84–91.

10 MITCHELL, *l.m.*, 48.

11 OTTLIK Géza, *Iskola határon*, Budapest: Magvető, 1980. A regény idézeteit a továbbiakban is az ötödik kiadás szerint hivatkozom, és csak oldalszámmal jelölöm.

12 „Ha a lessingi hagyományoknak megfelelően elvlasztjuk egymástól az idő és a tér művészeit, akkor lehetetlennek látszik időkategóriák alkalmazása a térművészetekre.” KIBÉDI VARGA Áron, *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás*, ford. RÓZSAHEGYI Edit, *Athenaeum*, 1993, 1/4, 167. Ezt megfordítva az *Iskola a határon* nagyregény térkategóriák szerinti szemlélése is megkérdőjelezhető, azonban jelen esetben nem elemzői önkény vezet a tér felé, hanem az elbeszélői szemléletmód.

13 Lásd KORDA Eszter, *Képek az Iskola a határonban = PILLANATKÉP a hazai irodalomtudományról*, szerk. KENYERES Zoltán, GINTLI Tibor, Budapest: Anonymus, 2002, 340.

keret által létrehozza a látványt – a keret csinálja tehát a látványt”.¹⁴ Ily módon esztétizálódik a krétás táblatörlő rongy odakucorodott kismacskává¹⁵, az első század pedig kikötőbe befutó gályává.¹⁶ Arra a kérdésre azonban, hogy ezek a gyermeki benyomások felidéződése nyomán felnőtt fejvel megalkotott metaforák vagy az emlékkép megszületése pillanatában rögzített képzettársítások, nem tudunk minden kétséget kizáróan válaszolni. A képek érzékletességének és költőiségének kettőségén alapul a regényt mozgásban tartó oszcilláció. A kőszegi három évet érzékletesen és pontosan felidéző szakaszok¹⁷ a közelség illúzióját keltik, míg a retorikai-poétikai műgonddal megformált passzusok¹⁸ reprezentációs távlatot kölcsönöznek a műnek. Kulcsár Szabó Ernő ez utóbbi nyomán a felnőtt metaforaalkotás mellett érvel.¹⁹

A szereplők pontosabb elképzelhetősége, az atmoszféra létrehozása és fenntartása céljából, az antik eposzhagyományt követve²⁰, a narrátor nem csupán egyszeri leírással, majd egy tartalmatlan jellel (névvel) illeti regényalakjait, hanem állandó jelzőket rendel hozzájuk.²¹ Ezek a láttató megnevezések állhatnak a tulajdonnevek nélkül is, sőt olykor megelőzhetik azok felbukkanását; Merényinek például már részletesen ismerjük álmos tekintetét, mikor Varjú kimondja a nevét.²² Azonban a hagyományos eposzi jelzőktől eltérően itt

- 14 Roland BARTHES, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Budapest: Osiris, 1997, 78. Vö. „Egy vaslámpa feje látszott, a túlsó sétány, őszi bokrok és a park, hegyek, ólmos ég ablakkeretbe foglalt darabja.” (224.)
- 15 „[A] szivacstartóból kissé lelógó krétás törlőrongy, amely a szivacs mögött felpúposodott, és egy falnak forduló, sértődött fehér kismacskához hasonlított.” (165.)
- 16 A szakaszban közlekedést többször is a gálya-metaforával írja le: „Lassan, hintázva közeledett a fasorban az első század első szakasza, mint a kikötőjébe befutó gálya, halálos biztonsággal.” (46.); „Az első tagpár második sorában álltam, vagy meneteltem a fél századunkkal, mintha egy vonatnak lennék bizonyos kereke vagy egy gályának valamelyik bordája; így utazgattunk ide-oda.” (266.)
- 17 Lásd pl. „Délelőtt, a felvételi vizsga befejeztével az egyik földszinti szobában el kellett vonulnunk egy orvosezredes előtt, anyaszült meztelenül. Az orvos ránk pislogott csipetítője mögül, megnézte a torkunkat; egy két részre osztott fatartóból kivett egy kávéskanalat, a nyelvél lenyomta az eléje lépő fiú nyelvét, aztán a kanalat visszadobta a tartó másik rekeszébe.” (34.)
- 18 Lásd pl. „Az első tagpár második sorában álltam, vagy meneteltem a fél századunkkal, mintha egy vonatnak lennék bizonyos kereke vagy egy gályának valamelyik bordája; így utazgattunk ide-oda.” (266.)
- 19 Vö. „A gyermekhősök a tapasztalatokat akkor nem élhették át drámaként. [...] az elbeszélő így csak utólag, az elbeszélő aktusban dramatizálhatja az akkori ént.” KULCSÁR SZABÓ, *l.m.*, 220.
- 20 HORVÁTH Kornélia, *Realitás, imagináció és elbeszélői nyelv Ottlik regényében. Még egyszer a trieszti öbölről*, *Kortárs*, 2010/4, 69.
- 21 Néhány jellegzetes példa: cigányképű Czakó, sűrű szemöldökű Formes, álmoszemű Merényi, kefebajszú Schulze, puha Orbán Elemér, himlőhelyes Varjú, vándorszínészképű Zsoldos, csúcsfejű Inkey, hórihorgas tábornokné, seprős pillájú Tóth Tibor (a „kis szűz” megnevezés is rá vonatkozik), tömpe orrú Szeredy. Ezekon túl láttató megnevezés a Marcell Karcsira vonatkozó „púderes páviánülep”.
- 22 „– Vesd csak le a cipőd – mondta az álmos fiú nyugodalmas hangon. [...] Fekete szeme tele volt csillogással, de sűrű pilláit egészen leeresztette, s mindig készen állt, hogy még jobban leeressze, elrejtieni áruló tekintetét: ezért látszott örökké álmosnak.” (54.)

csupán a szereplők külsejére, tehát látható valójukra vonatkozó melléknevekkel találkozunk, a megnevezések nem hordoznak időbeli vagy térbeli dimenziókat, nem befolyásolják a szereplők lélektani megítélését, tehát általuk az elsődleges szemlélő nézőpontjába helyezkedhet bele az olvasó. Így ez a megnevezési rendszer nem a szereplők távlati, reflektált és tömörített utólagos leírásához, hanem a gyermekkori képalkotáshoz áll közel.

A látás leírásának ottliki szöveghelyei mindig a reflektáló tudat és tudat reflektált jelenlétét jelzik, amelyek egyik gyakori allegóriája a fényesség: „A szeme már előbb leragadt, s most kezdte kikapcsolni gépiesen tudatának különböző élességű fényszóróit. Már hét reflektort eloltott az agyában, s akkor vette észre meghökkenve, hogy még mindig nappali világosság van a fejében: teljesen éber.” (39–40.)²³ Jellemző a különféle térletapogatások és emlékartikulálódások fényjelenségek tükrében való leírása: a napkelte, a naplemente vagy a köd megváltoztatta fényviszonyok²⁴, a hóesés sugárzó fehérségének hatása a tanterem színeire.²⁵ Egyes megélt-megtapasztalt helyzetek visszahatnak az érzékekre, az érzékelés és megtapasztalás olyan körét alkotva, amelyben egyikről sem lehet azt mondani, hogy előbb lenne a másiknál, s részben ez adja az elbeszélés nehézségét.

A látás a másként látás és nem látás, az észlelések élessége és tompasága mentén is árnyalódik. A katonaiskolai közegbe beleszokva a fiúk érzékei elváltoznak, és így a világot a korábitól eltérő módon észlelik. Ottlik két jellegzetes metaforát használ erre: a leszálló ködét és a dupla rácsét.²⁶ „Ezzel kezdődött életünk igazi zűrzavara. Ha eddig nem értettem egyet-mást, hát most aztán olyan sűrű köd szállt le – igaza van Medvének –, hogy ettől fogva minden összezavarodott; s napokba, hetekbe telt, amíg annyira tájékozódni tudtam, hogy megtaláljam a saját orromat.” (73.) „A teljes bizonytalanság, a világgal való ismerkedés ideje ez. Később a köd semleges lesz, sőt barátságos.”²⁷ A köd egyfelől „eltakarja” a világot és átláthatatlanná teszi azt, másfelől a valós hajnali, a csuklózásokkor tapasztalt köd a szereplőket is eltakarja, kartávolságnyi magánteret, védelmet ad nekik, a szabadság motívuma lesz, mely kivételesen mindkét narrátornál megjelenik.²⁸ A leszálló ködhöz azonban

23 Az idézet előtti szakasz a külső fényviszonyokat is leírja, így a belső metaforikus világosság mintegy arra rímel.

24 Lásd pl. 102, 122, 177, 250, 423. A főallé lerajzolásakor is a különféle fényjelenségek leírásával kezdi a jellemzést Bébé (lásd a *Függelékben*).

25 Lásd „A hóesés vakító fehérsége beszivárgott a tanterembe, és a zöld festést alig észrevehető kis hideg csillogásokkal szórta tele.” (270.)

26 „M.-et olyan undok félelem fogta el utána, hogy dupla rács ereszkedett a szemére, és hiába könyökölt vissza az ablakba, jó ideig nem látta, amit néz. Vagy egy negyedóraig nem érezte a messzeséget, a távlat összeszűkült, egyszerűen nem látta se a hegyeket, se a parkot, se a levegőget, vagyis mindazt, ami ott volt előtte.” (30.)

27 ZEMPLÉNYI Ferenc, Regény a határon. Megjegyzések Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényéről, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1982/4, 483.

28 Lásd „De ha leszállt néha ez a vastag, ólmos köd, a kedvünkért szállt le és nem a rajparancsnokok kedvéért. Ezt én is megtanultam azon az őszön; s azóta soha nem érzek pánikot sűrű ködökben, általános zűrzavarban, világfelfordulások idején, bombázott, sötét városokban és vesztett háborúban, hanem csak zsebre

hamar hozzáidomult tekintetük, s miként megtanulták a kapcsás bakancsot viselni, az étterem előtti felakasztott egyforma sapkáikat megkülönböztetni, úgy vált ez a tompult látás természetes perspektívájukká. „Eloszlott a köd és nyomban romlani kezdett a látásom.” (388.) Bébé azt követően tapasztalja ezt, miután Merényiék bevették fosztogató körútjaikba és focicsapatukba, ennek nyomán a ködöt és az idézetet követő mondat „távlatát” tekinthetjük a szakadatlan szűkülés és a görcsös figyelem²⁹ a látás szintjén való artikulálódásának. A ködmetafora mellett (az alapvetően a kegyelem asszociációs mezejébe tartozó³⁰) hó motívuma is megjelenik egy észlelési hasonlatban is: „Aztán mégis leesett a hó, kirajzolódott a jéghideg világ némely kontúra.” (334.) A körvonalazódás a homályosság ellenpólusa, a kontúrok segítenek az eligazodásban, az új világ megszokásának és normálisként értelmezésének lépcsője ez. A hó tehát a fizikai síkon a sártól, a bakancskeféléstől hoz megmenekedést, elvontan, a vizuális metaforák szintjén pedig a tisztánlátás visszanyerését hordozza.

A fentiekén túl Medve eltompulása a lát–néz³¹ és a lát–hall párok szembeállításán keresztül mutatkozik meg: „Ahogy az érzékei lassan-lassan mégis ocsúdtak, először a gyakorló kürtöst kezdte hallani újra.” (30.) Ugyanilyen érzékhierarchia tapasztalható Medvénel a zsíros kenyerre elvesztésekor, mikor Varjú gyomorszájon vágja őt: „Látta a képeket, aztán elkésve, messziről, észlelte a hangokat is, melyek egy fokkal tompábban, mintegy fáziskéséssel érkeztek a tudatába, lehasadva a látottakról.” (165.) „Az érzéki tapasztalat döntő mértékben képi”:³² a hallással való szembeállításán túl érdekes, hogy a szagok ábrázolása is olykor látványszerűen ölt testet: „Beáradt a hűvös, éles hegyi levegő és patakvíztisztaságával szinte pásztákat radiózott az átható ammóniákibúzbe.” (112.) Itt a képi észlelés csak részben tulajdonítható a gyermeki nézőpontnak és az emlékképiségnek, sokkal inkább a széppróza képi megfogalmazásai felé törekvése dominál.

A vizuális észleléssel szorosan összefügg az idő térszerű megélése és leképezése, tehát a megfoghatatlan, időben kiterjedt konkrét térbelivé transz-

vágom a kezem, és nyugodtan ácsorgok egy helyben, az egeből alábocsátott ólomfüggönyök alatt.” (190.) Lásd még: „Medve nem hagyta ki; örült, hogy nem látják, és a ködben nem tudják róla, hogy végrehajtja a vezényszót. Ez sokkal könnyebb volt. Engedelmeskedni sokkal könnyebb. Fáradtság nélkül, erélyesen és vidáman csuklózott, s nem úgy, mint amikor látták. Kényelmes volt szót fogadni, és szinte jólesett kipróbálnia rendszeren a gyakorlatokat. Nem fenyegette az, hogy félrevezető lesz a viselkedése, hiszen nem látták.” (262.)

29 Vö. *Uo.*, 73.

30 Vö. „A hó mindig ujjongást, szorongással teli élet-boldogságot zúdit szereplőinket életébe; nem kétséges, hogy a legrózaibb, anyagi ajándékként hull alá. Legjellegzetesebb, és nem véletlenül legendás esete ennek az *Iskola...* említett, természetű, kompozicionális, atmoszferikus csúcspontja, ami közvetlen kilendülése egyben a mű mélypontjának, a teljes, reménytelenül sáros Második résznek, „amelyen” már csak a hó könyörületessége segíthet.” BALASSA Péter, *Ottlik és a hó = Ottlik (Emlékkönyv)*, szerk. KELECSÉNYI László, Budapest: Pesti Szalon, 1996, 168.

31 Vö. „Közel kilencszázszor fog még így leszállni a nap az Alpok nyúlványai mögé, de ő soha többé, vagy legalábbis rettenetesen sokáig nem fogja látni, amit néz.” (30.) Lásd még a 28. lábjegyzetet.

32 SÜMEGI István, Képirás. Képek és festők Ottlik prózájában, *Tiszatáj*, 62 (2008), 9, 53.

ponálása az illusztrálás vagy egyszerűen a megértés céljával. Ez az észlelés és kifejezés pragmatikai oldaláról közelítve nem tűnik kivételesnek, hiszen hétköznapi, metonimikus fordulataink is efelé tendálnak, például: öt óra magasságában, éjfél tájban. Az *Iskola a határon*ban azonban az olvasó érzekelte idő a hagyományosnál erőteljesebb térillúziót közvetít³³, ami az időmetaforáknak és az elbeszélés ritmusának köszönhető.³⁴ Míg az első rész három napot ír le, a második már három hónapot, a harmadik pedig a három alreáli év utáni nyárral ér véget. Így az elbeszélés tempója egyrésztől igazodik a növendékek által megélt időhöz, másrészt a lassú, több nézőpontú és körkörös ismétléseken alapuló szerkezet térszerűvé transzponálja a leírtakat.

„Mint meghódított birodalmat, nyeglén járom széltében hosszában a letelt időt.” (148.) Az *Iskola* elbeszélője az időt irány nélkülinek kezeli³⁵, azt a történetmondásnak alávetve alakítja, ezzel azt az illúziót váltja ki, hogy a három év anyaga és a különféle elbeszélési síkok nem elkülönülnek egymástól vagy lineárisan követik egymást, hanem összezsúsznak és egymásra rétegződnek.³⁶ A körkörös³⁷, egymásra rétegzett és egymást felülíró történetmondás szimultaneitást teremt. „Az előre- és visszautalások, »kölsönös vonatkozások és kapcsolatok« szövedéke arra ösztönzi az elsődleges történetmondót, hogy a megélt időt térszerűen ábrázolja.”³⁸ Továbbá, ahogy a tér- és időbeliség viszonya mentén elkülöníthető a történet elbeszélése és az elbeszélés története, „a felidézés meghatározóvá válása egy több irányban átjárható asszociatív térré változtatja az elbeszélést”.³⁹

33 Az egybeírt tér-időről lásd Fűzfa Balázs monográfiájának *Temporalitás a határon* című fejezetét. FÜZFA Balázs, „...sem azé, aki fut...”. *Ottlik Géza Iskola a határon című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében*, Budapest: Argumentum, 2006 (Irodalomtörténeti füzetek, 158), 138–149.

34 Vö. ZEMPLÉNYI, *I.m.*, 484–485.

35 Például ezzel hatott Ottlik Esterházyra és számos kortársára. Vö. „a posztmodern az a szellemi magatartás, amely komolyan veszi az idő iránynélküliségét”. KIBÉDI VARGA Áron, *Posztmodern/magyar posztmodern. Válaszok Pethő Bertalannak = Uő, Szavak, világok*, Pécs: Jelenkor, 1998, 95.

36 Lásd „A három év például egyáltalán nem telt el, hanem van; minden pillanata áll egy helyben, kivéítve a mindenség ernyőjére, szélesen, mint egy divergens sugárnyaláb metszőpontjai sferikus felületen.” (145.)

37 A „körkörös narráció” Korda Eszter kifejezése. KORDA Eszter, *Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Budapest: Fekete Sas, 2005, 35. Lásd még „a keretes szerkezettel pedig, amelyet többszöri idősíki- és nézőpontváltások differenciálnak szinte végtelenül koncentrikussá, elrugaszkodva a megszokott kompozíciós formáktól és normáktól, Ottlik fellazítja a lineáris tér- és időviszonyokat, az »egymás után következőség«, a hierarchizálás alapelvárásait már a regény legelején.” FÜZFA, *I.m.*, 207.

38 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony: Kalligram, 1994, 82.

39 PAPP Ágnes Klára, *Város és határ, térkép és labirintus. Az Iskola a határon és a Buda között végbemenő váltás térpoétikai megközelítésben = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 222.

Ezt az időkezelést értelmezhetjük a katonaélet és az alreáli szorongatottság, a tejsav és gyanta korszak⁴⁰ motívumhálójának részeként is: „a hetek, hónapok, évek fénytelen vizein mindig valamelyik szünidő szigetecskéje felé hajóztunk. Egyiktől a másikig. A háborgó, parttalan szürkeségben sokáig nem volt más igazi fényünk, mint ezeknek a húsvéti, nyári, karácsonyi szabadságoknak a világítótornyai.” (304.) Ebben az idézetben találkozunk a fentebb tárgyalt fényérzékelés (ezúttal metaforikus formája) és a térszerűen kezelt idő. A „háborgó parttalan szürkeség” kifejezheti a nem látást és a másként látást, a hajózás és a világítótorony-hasonlat pedig a menetelő szakaszok gálya-metaforájával hozható kapcsolatba.⁴¹

A struktúra szintjén az egyes epizódok többszöri (olykor több szemszögű) történetbe szövésével, elmesélésével⁴², az idő kimerevített olvasása mentén éri el az elbeszélő a mindenkori bekeretezettség érzetét. Ez a keretesség az *Iskola a határon* elbeszélői szintjén is vezérelv: a *Sem azé, aki fut* vége felé (a 23. fejezetben) visszatér a kiinduló szituációhoz (Szeredy és Bébé Lukács fürdőbeli párbeszédéhez), annak teréhez és időben továbbhaladt jelenéhez.

A látás és a vizuális megragadás fontosságát a metaforákon és a mű motívikáján túl a következő fejezetben tárgyalt, regénybeli képzőművészeti alkotások is alátámasztják, ugyanis ezek mindegyike valamilyen szálon kötődik a látás–nem látás, láttatás–elrejtés problémájához.⁴³

40 Vö. *Uo.*, 194.

41 Lásd a 15. lábjegyzetet.

42 Lásd „[A]z egyszer már elkezdett jelenetek kivétel nélkül egy közbeiktatott fázis után teljeseznek ki.” KULCSÁR SZABÓ, *I.m.*, 204. Lásd még „Gyakran ír le Ottlik kompozíciós köröket: egy-egy eseményt mintegy függőben hagyva, a körülötte történtek, közvetlen előzmények elbeszélésébe fog, úgyhogy csak jóval később derül ki, miről is van szó, mikor hirtelen visszakapcsol a félbehagyott eseményhez, új nézőpontba, más megvilágításba helyezve a már korábban is leírt jelenetet.” ZEMPLÉNYI, *I.m.*, 476.

43 Vö. KORDA, *Képek az Iskola a határonban*, 343. és KÁLDI Katalin, *Keserű Ilona és Ottlik Géza „képei”*, ELTE Művészettörténeti Tanszék BA szakdolgozat, 2003, 21.

Iskola a tükörben – a regény a grafikus képek felől

*Olyasmit kívánnak közölni, amit
nyelvünk szavaival nem lehetséges elmondani.*
Ottlik Géza⁴⁴

A megjelenő képeket lehet önkényesnek, díszítő jellegűnek, atmoszférateremtőnek értelmezni, vagy a motívumháló egy specifikus elágazásaként.⁴⁵ Azonban minden képi elem jelentést hordoz, Ottlik minden egyes képleírással, képi hasonlattal vagy a kollektív vizuális memóriába rögzített kép megidézésével a vizuális reprezentáció sajátosságaihoz közelíti a verbális reprezentációt. „Képei” az implicit plurimedialitás⁴⁶ alakzataivá és az intermediálitás árnyalataivá válnak a műben. „A kép itt nem művészettörténeti, hanem nyelvi tényként szerepel.”⁴⁷ A fejezet célja a grafikus képek olyan megközelítése, amely eddig a szakirodalomban nem kapott hangsúlyt, illetve kiemelten a *Las Meninas*-önembléma szerepének bemutatása egy párhuzamos elemzésen keresztül.⁴⁸

A mitchelli kategóriák⁴⁹ mentén értelmezve: a regény verbális, észlelési és grafikus képekkel dolgozik.⁵⁰ Nem szabad elfelejtkezni azonban arról, hogy az *Iskola a határon* (az egyes kiadások borítóképeit leszámítva) nem tartalmaz grafikus képeket, nincs benne semmiféle illusztráció⁵¹, valójában minden, amit a „kép” szóval illetünk, az a kép leírása, a valós grafikus kép a művön kívül

-
- 44 OTTLIK Géza, *Fák és festők* = Uő, *Próza*, Budapest: Magvető, 1980, 211.
- 45 Ugyanígy, a műfajok és a tematika felől közelítve, nem lehetetlen nevelődési regényként vagy gyermekkori visszaemlékezésként, a katonaiskola borzalmainak leírásaként olvasni az *Iskolát*. Ezek mind igazak is korábbi változatára, a *Továbbélőkre* (OTTLIK Géza, *Továbbélők*, Pécs: Jelenkor, 1999.) és részlegesen a nagyregényre is.
- 46 „Mihelyt valamilyen formában érzékelhető egy másik műfaj vagy művészet jelenléte a műalkotásban, implicit plurimedialitásról beszélhetünk.” KIBÉDI VARGA Áron, *A műfajok multimedialitása* = Uő, *Szavak, világok*, Pécs: Jelenkor, 1998, 171.
- 47 KORDA, *Ecset és toll*, 6.
- 48 A párhuzamra Szegedy-Maszák Mihály mutatott rá először (SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 125.), majd KORDA Eszter külön elemzést szentelt neki: *Ottlik és Velázquez, Velázquez és Ottlik = Változatok a modernítésra. Tanulmányok a Nyugatról*, szerk. GINTLI Tibor, Budapest: Anonymus, 2001, 245–258.
- 49 A képek osztályozását összefoglaló ábrát lásd *Képmelléklet*, 1. kép.
- 50 Ez utóbbi kettő a Sümegi-féle csoportosításban a részleges képek alosztályába tartozik, így nevezi a másodlagosan beszivárgó képi szférát, tehát azt, amit nem a közvetlen valóságukban, elsődleges érzékelőkként látnak az alreál növendékei, hanem vagy belső szemükkel (álmok, látomások, emlékek) vagy másodlagos megfigyelőkként (térképek, ábrák, festmények). Lásd SÜMEGI, *I.m.*, 60.
- 51 Egyetlen részlegesen illusztrált *Iskola a határon* jelent meg, az is egy angol nyelvű egyszerűsített olvasmány. OTTLIK Géza, *School at the Frontier*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011 (Bluebird Reader’s Academy). Az illusztrációit Rontó Lili készítette.

található, vagy még ott sem (a növendékek rajzai az olvasat nyomán, az olvasó képzeletében születnek meg).

Az *Iskola* kétféle festményt, rajzot, ábrát jelenít meg: a műben létrejövőt (a szereplő művét) és a szövegvilágon kívülről érkező alkotást. Az előbbieket közé sorolandó a főallé rajza (melyet az elbeszélhetetlenség hív életre)⁵², Zsoldos hernyószerű lakásrajza, Medve fekete kézlenyomata vagy akár a bevonuláskor készült fényképek⁵³ is. A leírt műalkotásokon belül érdemes két csoportot létrehozni: a tartalmi vonatkozásukban fontos képeket és az önnön autotextusaikkal és recepciótörténetükkel együtt megjelenőket. Előbbibe a következőket sorolnám: Ferenc József portréja, a Monarchia falitérképe, a davosi tollszár látképe⁵⁴, Savoyai Jenő képe, (a gondosan leírt, de egy híresebb művel sem beazonosítható) *Szent Ágnes*⁵⁵ vagy a szintén nem tisztázott eredetű sötét *Emmausi vacsora*⁵⁶, sőt idetartoznak a különféle ábrák (a szekrényrend, a körte keresztmetszete Colalto tankönyvében) és fényképek is (a Michigan Avenue földrajzkönyvi felvétele és az újságkivágás a színésznőről, aki nem Czákó anyja). A második csoportba az egyértelműen azonosítható képzőművészeti alkotások tartoznak: a *Las Meninas* (*Képmelléklet*, 2. kép), a *Tulp doktor anatómiája* (*Képmelléklet*, 3. kép) és a *Mona Lisa*.

Ahogy a középkori templomok üvegablakai egy előzetesen ismert elbeszélésre (legtöbbször hallott szövegre) emlékeztettek, úgy szolgálják az előzetesen ismert, látott képek felidézését az *Iskolában* megjelenő képcímek, illetőleg naív (gyermeki) kommentárok. Fontos, hogy egyikről sem kapunk részletgazdag képleírást, hanem csupán kulcsmotívumaik érintőleges említésével kerülnek a narratívába. Így ezek a festmények „megfoghatatlan rétegükkel” hatolnak a regénybe, nem képi valójuk a hangsúlyos.⁵⁷ Korda szerint „a képek motívumként, emblémaként vagy fiktív intertextusként vannak jelen”.⁵⁸

A recepció eddig részben azért emelte ki a *Tulp tanár anatómiáját*, mert a szereplők a mű kulcspontjainál tekintenek fel a képzőművészeti remekről készült olajnyomatra. Azonban én legalább ennyire hangsúlyosnak vélem, hogy a szereplők gondolkodásának szerves részévé válva két hasonlatban is megjelenik: „A puffadt hulla, amelyet a kalpagos németalföldi sebészek körülvesznek, egy kicsit emlékeztetett Orbán Elemérré.” (92.) „[Formes] nyilván nem volt hajlandó önként odaadni a cipőjét, mert azt láttam, hogy rövid szóváltás után ketten lenyomják hanyatt az ágyára, Merényi pedig ügyesen és higgadtan, mint egy boncoló sebész, kifűzi és lehúzza a lábáról a szép, kap-

52 Lásd a dolgozat *Az eltérő látószögek ekphrasztikus kivetülései* című fejezetét.

53 Ezek a mitchelli csoportosításban az optikai képek közé sorolhatóak, ám jelen felosztásban a készítésük ideje és eredménye a fontos, a módja a vizsgálaton kívül esik.

54 Lásd a *Függelékben*.

55 Korda Eszter Ribera egy festményével azonosítja, de ez nem bizonyított. Lásd KORDA, *Képek az Iskola a határonban*, 340–342.

56 A sötétségre hivatkozva Korda Rembrandt egy festményével azonosítja, de ez, amint azt ő maga is elismeri, nagyon vitatható. *Uo.*, 343.

57 Vö. KORDA, *Ecset és toll*, 6.

58 KORDA, *Képek az Iskola a határonban*, 336.

csos cipőket.” (96.) Ebből is látszik, hogy a festmény a szereplők gondolataiba beépülve saját közegük vizuális síkjába simul.

A regény legfontosabb megidézett festménye a *Las Meninas* (*Udvarhölgyek*), mely az *Iskola a határon*-ba emelkedve nem csupán intermedialis idézet, de egyúttal a regény mise en abyme-ja is.⁵⁹ A *Las Meninas* önreflektív és állandóan keletkező szerkezete⁶⁰, mélyrétegzettsége és kiszámíthatatlan, csavaros perspektívaváltásai ugyanis sok szempontból megfeleltethetők az *Iskola a határon* elbeszélői és szereplői síkjainak, azok ritmikus egymásutánjának, „besüllyesztéses” rendszerének: „Az öntükrözés teszi lehetővé, hogy a képen a láthatatlan láthatóvá, a regényben az elbeszélhetetlen elbeszélhetővé legyen.”⁶¹ A perspektíva kötöttségei és az egyes képterek lehatároltsága⁶² hasonlatos az én-elbeszélőjű regény korlátaihoz. A tükör Velázqueznél egy eredetileg láthatatlan képsíkot mutat meg, Ottliknál pedig – a mindentudó narrátor hiányát kijátszva – a medvei kézirat a Bébé számára megélhetetlen perspektívákat is beengedi a regénybe. A tükrözéses alkotói folyamatok az adott médium szabta határokat kísérik meg átlépni, legyen szó akár optikai tükrőről, mely a képteret nyitja meg, akár a metanarratíva jelenlétéről, mely az ént felülnézetből szemlélve közelít annak a perspektívájához, „aki nézi mindezt”. (12.)

Szerkezeti szempontból központi képsíknak az udvarhölgyeket magába foglaló síkot tekintem, a regény központi szálának – és így elsődleges idősíkjának – pedig az alreálban töltött három évet. A strukturális középponthez képest a festményt úgy nyitja meg az ajtó, a vászon és a tükör⁶³, mint a regényt a növendékek 1923 előtti élete, 1923–26 nyarai, az 1944-es *Kémmők Nagyváradon* és az 1957–59-es Lukács fürdői idősíkok. De ugyanígy a terek: Budapest, Szombathely, Nagyvárad, a trieszti öböl, a Balaton, mind az ajtón túl és a tükrön innen vannak. Az ábrázolásban tehát mindkét esetben benne rejlik az előtte és a mögötte, illetőleg az utána.

59 Vö. „A kép utóbb irodalomra is vonatkoztatott eljárás iskolapéldája lett, annak a megfigyelésnek alapján, melyet Gide 1893-ban így rögzített a naplójában: »Meglehetősen kedvelem, ha egy műalkotásban ugyanennek a műnek a tárgya újra megtalálható a szereplők síkján (à l'échelle des personnages). Semmi nem világítja meg jobban az arányokat, semmi nem ad ennél szilárdabb alapozást nekik.«” SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 123.

60 Vö. „E reprezentáció ténylegesen arra vállalkozik, hogy a képben önmagát jelenítse meg.” Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, Budapest: Osiris, 2000, 25. Vö. még: „A *Las Meninas* formális szerkezete a képi önreferenciák enciklopédikus labirintusa.” MITCHELL, *I.m.*, 173.

61 SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 125.

62 Vö. „A tükör biztosítja a láthatóság metatézisét, ami egyszerre kezdi ki a képben reprezentált teret és a reprezentáció természetét; látni engedi a vászon középpontjában azt, ami a képben kétszeresen is szükségszerűen láthatatlan.” FOUCAULT, *I.m.*, 27.

63 Chastel szerint a tükör olyan motívum (a nyílások és a képbe applikált festmény mellett), amely képes arra, hogy megbontsa a homogén és zárt teret. Vö. André CHASTEL, *Kép a képben = Uő, Fabulák, formák, figurák*, Budapest: Gondolat, 1984, 230.

A festmény szerkezeti elemzése során a térben legközelebb jelenlévő képektől (helyesebben bekeretezett képsíkoktól, hiszen az ajtót és a tükröt is elemzem) haladok a legtávolabbiig. Ennek értelmében a nekünk háttal, a központi képsíkban álló vászonnal kezdem. „A képen Velázquezt látjuk, amint éppen egy képet fest, de hogy ezt a képet festi-e, vagy egy másikat, azt sosem tudjuk meg, mivel a képnek mindig csak a hátulját látjuk.”⁶⁴ Ez a *Las Meninas* legtitokzatosabb képe, méreteit tekintve akár maga a *Las Meninas* (318 cm x 276 cm) is lehet, a nézőpontot tekintve azonban azt kell feltételeznünk, hogy a tükörben látott királyi pár portréja készül. Ez utóbbi értelmezés egyértelműen az *Udvarhölgyek* életkép volta mellett szól, azonban a tükörben lévő kép elkészültéről nincs történeti adatunk, és (ma legalábbis) nem létezik ilyen portré.⁶⁵ Amennyiben a készülő mű maga a *Las Meninas* lenne, megfeleltethetjük az *Iskola* metanarratívájának, metaregény⁶⁶ voltának.

Nem elhanyagolható, hogy a festő kezében ecset és egy az infánsnő színeit tartalmazó paletta van.⁶⁷ A festő maga Velázquez, akinek ez egyetlen hiteles önarcképe is. Önábrázolása tiszta öntudatosságról és reprezentációs szándékról árulkodik. A királyi pár homályos és kicsinyített képe szemben a festő méreteivel és kidolgozott voltával szinte felségsértésnek tűnhet, az utólag odafestett Szent Jakab-lovagrend keresztje (melyet a nem nemes Velázquez előtt még nem kapott meg) szintén az önreprezentáció jele. Ottlik esetében nincs szó ilyen jellegű magamutogatásról, az író finoman megbújik az elbeszélő mögött, Szegedy-Maszák szerint a festőség is ezt az eltávolítást szolgálja.⁶⁸ Azonban míg a vásznon látható festő egybeesik alkotójával, a keletkező regényben két teremtő-elbeszélő is van: Medve, aki M.-ként önportrét ír és Bébé, aki Medve kéziratát „körülírva” szintén megírja önmagát is.

Mind a festményen, mind a regényben autodiegetikus narrációt⁶⁹ találunk: a narrátor egyben az egyik főszereplő is, tehát önarckép is szerepel a művekben.⁷⁰ A *Las Meninason* megjelenített festő Velázquez, az *Iskola* festő-narrátorának a pendant-ja.⁷¹ Míg Bébé felfedi, hogy a kézirat M.-je nem teljesen

64 MITCHELL, *I.m.*, 173.

65 HARRIS, *I.m.*, 172.

66 Vö. „Az *Iskolát* metaregénynek is mondják, úgy érteve, hogy önmagáról is szól.” ODORICS Ferenc, „...Látta is, amit néz”. Az *Iskola* a határon *tradicionális irodalomszemlélete* = „...ami biztosan van...”. *Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2012, 51.

67 Vö. Leonhard SCHMEISER, A *Las Meninas* tükrében, ford. VARGA Koppány, *Enigma*, 1994/4, 79.

68 SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 59.

69 Gérard GENETTE, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca–New York: Cornell, 1980, 245.

70 „A látható – a látvány teljes részeként – a látványban önmagát is látja: íme a látás alapvető nárcisztikus természete.” MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, 157.

71 Vö. „Hilbert Kornél kérdezte egyszer tőlem, hogy én is tűzér leszek-e? »Dehogy.« - Hát mi? - »Festő. « Festő!? Milyen festő? »Spanyol« – mondom. Medvéhez fordult: Hát te? – »Én? Mi leszek? Természetesen költő és hadvezér!« (Ha nem lehetek bodzafa, gondolta Medve.) OTTLIK Géza, *Buda*, Budapest: Magvető, 1993, 17.

felel meg Medvének és azt egy teóriával alá is támasztja⁷², addig saját regényében mindvégig egyes szám első személyű elbeszélést folytat, és semmiféle eltávolító gesztust nem alkalmaz a narrátor és az elbeszélő Bébé alakja között. Ennek tükrében tehát a festő helyzete és alakja inkább Bébével látszik párhuzamba hozhatónak, semmint Medvével.

A vizualitás kérdéskörét fókuszba helyező Ottlik-szakirodalmak valamilyen módon mind foglalkoznak a festő-elbeszélő jelenséggel, hiszen a szövegtestben fellelhető erőteljes képiségen túl meghatározóak az erre való folyamatos utalások is.⁷³ Míg egyes értelmezők ezek mentén indulnak el, ennek tulajdonítják a képzőművészet–irodalom párhuzamokat, és összhangban érzik a narratívával (így Korda Eszter⁷⁴ és Káldi Katalin⁷⁵), mások az ennek ellenére és ezzel párhuzamosan meglevő szakadékot emelik ki Ottlik Géza és a képzőművészet között (így Kovács Ida⁷⁶ és Sümegi István⁷⁷).

A narratíva erőteljes vizuális voltát valóban magyarázhatnánk a (*Budában* is intenzíven jelenlevő) festő-narrátorral, vagyis azzal, hogy a fiktív elbeszélő a történet szerint egy kontár csupán az irodalomban, valójában képzőművész, így elsődleges kifejezőeszköze nem a szó, hanem a kép. „Én azonban nem vagyok regényíró, hanem festő, és csak a magam módján tudom kiegészíteni és kikerekíteni Medve kéziratát. [...] Nem jó az arckép.” (33.) A festői szerephez való belehelyezkedés nem csupán a deklaráció szintjén történik meg, a Bébé mint elbeszélő a valóságot olykor a festőléhez illő szókinccsel interpretálja. Káldi szerint „az írónál a festő-szerep és a képzőművészet hatása egy újfajta regénymodell megalkotásához nyújt segítséget”.⁷⁸

A vászon után a *Las Meninas* terében szintén fizikai kiterjedésében jelenvaló ajtóra fókuszálok. A festményen mindössze három valós fényforrás található: a hátsó ajtó és a jobb⁷⁹ falon lévő két ablak (a maradék ablakok be vannak deszkázva). Az *Iskolában* ugyanez a zártság jelenik meg, a községi alreál kertjét téglafal veszi körül, a városba való kijárási vagy az országúti menetgya-

72 „Kénytelen vagyok megszakítani M. kéziratát. Vagyis Medve Gáborét, hiszen már úgyis elárultam a nevét. Persze lehetséges, hogy nem egészen önmagáról beszél, amikor M.-nek nevezi, harmadik személyben, a főszereplőjét. Szebek Miklós magyarázta egyszer nekem, hogy a regényírók milyen bonyolult módon kotyvasztják össze hőseiket önmagukból és még egy csomó más, eleven vagy holt ismerősükből.” (33.) Lásd még a *Prózában* kibontott ars poeticát: OTTLIK, Könnyen futó színes kréták. Szebek Miklós. *Törless és Rilke* = Uő, *Próza*, 271–273.

73 Lásd pl. „Márpedig az én festőszememnek nagyon hűtlen ez a portré.” (34.) Lásd még „Engem talán egy életre megtévesztett mindez, s lehet, hogy azért mentem el festőnek, mert azt képzeltem, hogy a festészet ilyen kellemes kupleráj, mint a szerdai két rajzóránk volt.” (151.)

74 KORDA, *Ecset és toll*.

75 KÁLDI, *I.m.*

76 KOVÁCS Ida, *Bébé, a festő. Ottlik Géza és a képzőművészet = Kultusz, mű, identitás*, szerk. KALLAI Zsuzsa, TAKÁTS József, TVERDOTA György, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2005, 269–288.

77 SÜMEGI, *I.m.*

78 KÁLDI, *I.m.*, 22.

79 Az irányok mindig a befogadó szemszögéből értendők.

korlatok ritka alkalmak. „A Las Meninas című képen mindig idegesítette őt az a gyerek vagy törpe, vagy mi a lópikula. Meg hátul a nyitott ajtó.” (282.) A festmény háttérében megjelenő fényforrás, a nyitott a lépcsősorhoz vezető ajtó kiemelt jelentőséget kap.⁸⁰ Miként a *Las Meninas* lépcsősora kivezet a képből, úgy az *Iskola* lépcsősorai egyenesen a képhez vezetik a befogadót: „A lépcsőn jobbra fordultunk, aztán balra, ott lógott a »Las Meninas«” (154). A Medve a képhez való viszonyát leíró mondat szökése éjjelén „hangzik el”, a nyitott ajtó a kecsgetető szabadulás szimbólumává lesz, egyúttal a fizikai kiszabadulással meginduló lelki megmenekedésé. Különbőség azonban, hogy Medve előtt zárt ajtók állnak, szökését alternatív utakon viszi véghez. A konkrét fizikai bezártságon túl a történelmi elszigeteltség metaforikus síkja is jelen van az 1920-as évek friss Trianon-traumájával⁸¹ és az '50-es évek vasfüggönyével szoros történelmi összefüggésben.⁸²

Velázquez festményének elemzését a hátsó falon látható képekkel folytatom, melyek az ajtókerettel azonos síkban találhatók, azonban nem fizikailag, hanem szellemi kiterjedésükben nyitják meg a teret. Körülbelül tizennégy kép jelenik meg a spanyol festő művén, ebből a szemben lévő fal felső harmadában lógó két kép különösen jelentős (kiemelésüket lásd: *Képmelléklet*, 4–5. kép). Az alig kivehető hátsó festmények valóban ott lógtak a falon Velázquez műtermében⁸³, pontos attribúciójukat Emmensnek köszönhetjük.⁸⁴ A jobb oldalon lévő festmény Apolló és Pán versenyét és a gúnyolódó Midász király számárfüleinek történetét ábrázolja (a *Metamorphoses* tizenegyedik könyvének második része alapján), a bal oldali pedig Athéné és Arachné mítoszát és benne ez utóbbi pókká változtatását beszéli el (a *Metamorphoses* hatodik könyvének első része alapján).⁸⁵ Az isteni szféra felé törekvés összefüggésbe hozható az akarással és a futással (vö. „Non est volentis...”), ugyanígy a mitológiai hősök fizikai átváltozás-története az *Iskola* gyermekhőseinek kisgyermekből növendékké, gyermekből felnőtté, katonává válására rimel. A felszín alatt lezajló lélektani folyamatok egyetlen külső jele vonásaik megváltozása:

76

80 Lásd az erre a motívumra nagy hangsúlyt helyező tanulmányokat: André CHASTEL, *Alak az ajtó keretében Velázqueznél* = Uő, *Fabulák, formák, figurák*, ford. NÉMETH Lajos, Budapest: Gondolat, 1984, 258–267. és SCHMEISER, *I.m.*

81 A Monarchia hagyatéka átítatja a regényvilágot: a falon még ott lóg a Trianon előtti állapotot tükröző térkép és Ferenc József portréja, Schulze (a közös hadseregből maradt) német vezényszavakon kiabál és magát a határszéli iskolát is abban az érásban alapították. Zemlényi a Monarchia utolsó nagyregényeként aposztrofálja a művet. Vö. ZEMPLÉNYI, *I.m.*, 485.

82 Vö. N. PÁL József, „...védeni egy kis várat...” (Ottlik Géza: *Továbbélők*), *Kortárs*, 2000/2, 101–109.; STURM László, *Ottlik hagyomány Karátson Gábor Ötvenhatos regényében* = „...ami biztosan van...”, 97–108.

83 Vö. Javier PORTÚS, *Connecting Threads: Meninas, Spinners and a Music Fable = Velázquez's Fables: Mythology and Sacred History in the Golden Age*, ed. Javier PORTÚS, Madrid: Museo Nacional del Prado, 293.

84 J.-A. EMMENS, *Les Ménins de Velázquez, miroir des Princes pour Philippe IV, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1961/12, 51–79; idézi VASÁK Benedek Balázs, *Ábrázolás és reprezentáció. A Las Meninas utóélete, Enigma*, 1994/4, 92.

85 Ezt a történetét adaptálta Velázquez is a *Las Hilanderas* (*Szövőnők*) című 1660-ban befejezett vásznan.

„Medve is pisze orral érkezett szeptemberben. Elég hamar megváltoztak az arcvonásaink, a puha orrok és az arcizmok önfeledt mozgékonyága...” (177.)

A hátsó két festmény közül strukturálisan Arachné történetének ábrázolása jut nagyobb szerephez. A történet szerint Arachné szövőtudományától felfuvalkodva kihívta az istennőt egy versenyre, aki öregasszony képében (lásd Velázquez, *Las Hilanderas*) megjelenve versenyre kelt az önhitt földivel. A festmény háttérében Arachné versenyműve, egy Európé elrablását ábrázoló szőttes van felfüggesztve, amivel a „kép a képben” gondolat tovább bonyolódik. Ezt a komplikált rendszert az *Iskola* „regény a regényben” alapproblémájával együtt szeretném tárgyalni. Külön csavart jelent az is, hogy a két hátsó festmény alapjául Ovidius műve szolgált; s ahogy a *Las Meninas*on, az *Iskolában* is a cselekmény van az előtérben, de a háttérrel, a témát a nézetváltások, az átváltozások, a „világ fokozatos elérvénytelenedése”⁸⁶ nyújtja. Fontos, hogy a *Las Meninas* Medve kézirata (regénye) nyomán emelkedik be a műegészbe. Ezzel együtt tehát az egymásba ágyazottság a következő komplexummá bővül: „regény a regényben”-ben a „kép a képben” a kép a szövegben. Otllik tehát regénye fűszerét (a kettős narrációt és a beemelt kéziratot) Velázquez képrendszerét is megidézve tette még izgalmasabbá.

A két mitológiai kép a festményen a *Las Meninas*hoz és a *Tulp tanár anatómiájához* hasonlítható a regényben, amennyiben recepciótörténetük, konkrét kilétük is jelentős, nem csupán a tartalmi vetületeik. A két festmény Juan Bautista Martínez del Mazo, Velázquez szintén az udvarban festő vejének alkotása, nem eredeti képek azonban, hanem Rubens és Jordaens műveinek *másolatai*.⁸⁷ Ezzel elérkeztünk az összehasonlítás kulcsponthoz: a másolat(ok) másolata(i)ról szeretnék ugyanis szólni. A korábban kifejtett egymásra rétegzettséggel párhuzamban elmondhatjuk, hogy Rubens és Jordaens lemásolta, adaptálta Ovidius írását, majd Mazo lemásolta Rubens és Jordaens festményeit, majd Velázquez bemásolta Mazo műveit saját alkotásába, így tehát a falon megjelenő képek a másolat másolatainak a másolatai. Ezzel a szerkezet felidézheti bennünk, ahogy az *Iskola a határon* mottója beépül a történetbe: eredeti szöveghelye Pál levele a Rómabeliekhez (9,16), ezt a Sgraffittós ház készítője kiírta a kőszegi ház homlokzatára, majd Medve ezzel kezdte a kézirátát, amit Bébé átvett. A „Non est volentis neque currentis sed miserentis Dei” mondat az *Iskola* mottójaként, egyben szerkezetének gerinceként csupán a *másolat másolatának a másolata*. Az ovidiusi szöveg képpé adaptálását szintén tekinthetjük a szöveg lefordításával párhuzamos mozzanatoknak. Az idézet élettörténetébe még egy felbukkanási hely beletartozik: I. Rákóczi György *Fejedelmi parainesis* című művének a vége, a család mottója.⁸⁸ A Rákócziak Otllik távoli ősei⁸⁹, ahogy tehát a homlokzatról való „leeme-

86 Juhász Andor kifejezése. JUHÁSZ Andor, *Az Iskola a határon kompozíciós elemzése = Mélylégzés: adalékok Otllik Géza Iskola a határon című regényének világához*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 1997, 37.

87 IV. Fülöp az 1630-as évek közepén egy nagyszabású megrendelés keretében Rubens-t és műhelyét egy több mint 50 képből álló mitológiai sorozat megfestésével bízta meg a Torre de la Parada számára. Velázquez és Mazo korában ezek a képek még helyükön voltak. Vö. HARRIS, *l.m.*, 176.

88 I. RÁKÓCZI György, *Fejedelmi parainesis, 1637 = Magyar gondolkodók. 17. század*, szerk. TARNÓC Márton, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 133–137.

lés-beemelés” helyszínindikátor, így egyúttal az író személyes történelmével való kapcsolatkeresés is.⁹⁰

Visszatérve a regény szintjeire, Velázquez festményén a másolatok szféráját gazdagítja a tükör, mely a szemlélő (így a képsíktól legtávolabbi valóság) irányába nyitja meg a teret; a képen a valóság másolatának a másolata jelenik meg.

Merleau-Ponty a tükröt az egyetemes mágia eszközeként tartja, mert az átjárhatóvá teszi a dolgok és a látványok szféráját: „A festők gyakran álmodoztak a tükrökről, mert ebben a »mechanikus trükkben« – hasonlóan a perspektívához – a látó és a látható metamorfózisára ismertek rá, amely saját testüknek és az ő hivatásuknak a definíciója.”⁹¹ Ebben a tükörben IV. Fülöp és Ausztriai Anna homályos kettősportréja látható. Ekkoriban Jan van Eyck Arnolfini házaspárja a spanyol királyi gyűjtemény részét képezte, tehát Velázquez feltehetően ismerte azt.⁹² A németalföldi mesternél a portrét álló pár a főszereplő, a festő megbújik a tükörben, a spanyol festőnél azonban ő maga áll a középpontban és a (feltehetően) modellt álló pár jelenik meg a tükörben, a néző helyén. Tehát, miként Medve kézírata, a Velázquez előtt, nekünk háttal álló vászon festménye is fiktív, ugyanakkor a nagyregény és a valós festmény a megjelenítés és a reflexió segítségével élővé, létezővé teszik azokat. A tükör pedig, ami a valóság-hű leképezés eszköze⁹³, itt egy festett képelem, s ahogy a kép elhomályosodik a többszöri másolás nyomán, úgy mosódik el a regényben az igazság a szavak nyomán.⁹⁴ Visszakanyarodva az elemzett regénnyel való párhuzamhoz, érdekes kiemelni, hogy a tükörben a néző helyén a pár, míg a regényben az olvasó helyén a másik elbeszélő jelenik meg.

89 Vö. ZEMPLÉNYI, *I.m.*, 485.

90 Ahogy Ottlik őse mottóját, úgy szellemi utódja Ottlik regényét másolta le. Ottlik hetvenedik születésnapjára (1982) Esterházy Péter az *Iskola a határon* szövegét egyetlen 55x77-es rajzlapra átmásolva képpé transzformálta. A szöveget a rituális ismétlés olvashatatlanná tette. Lásd „egy lineáris textus egyidejűvé tett látványa. Vetített kódex.” BALASSA Péter, *Egy regény mint gobelin. Ottlik és Esterházy – egyetlen lapon = Észjárások és formák*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1985, 309. Lásd még „Amikor EP egyetlen papírlapra lemásolta OG *Iskola a határon* című regényét, olvashatatlanná idézetet alkotott. Az értelmetlen művészi gesztus áldozatának megható tiszteletadásával rituálisan megölte irodalmi apját.” RADNÓTI Sándor, *Az ambivalens műbírálata = Diptychon*, szerk. BALASSA Péter, Budapest: Magvető, 1988, 93. Izgalmas, hogy a „gobelin” egy az *Iskolát* igazán tartalmazó képfelület, vizuális jelekkel mégis kevesebbet mond a regényről, mint egy-egy fénykép vagy borítórészlet.

91 Maurice MERLEAU-PONTY, *A szem és a szellem*, ford. VAJDÓVICH György, MOLDAVI Tamás = *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. Bacsó Béla, Budapest: Kijárat, 2002, 60.

92 Vö. HARRIS, *I.m.*, 174.

93 Lásd „...a tükörképben maga a létező jelenik meg képként...” Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Budapest: Gondolat, 1984, 109.

94 Vö. „Minél jobban ritkulnak a szavak, annál jobban sűrűsödik az igazság; s a végső lényeg a hallgatás táján van, csak abba fér bele.” (174.) Ezt a gondolatot bontja ki Esterházy Péter kultikus gesztusa, az *Iskola* teljes szövegének egyetlen lapra másolása Ottlik 70. születésnapjára (lásd 90. lábjegyzet). A szöveget a rituális ismétlés olvashatatlanná tette.

Külön problematikus, hogy amit tükröz, nem lehet valóságos, a tükrözött alakok mérete alapján azoknak vagy az infánsnő és a tükör között kellene állniuk⁹⁵, vagy két órással állunk szemben. S az a paradoxon is feloldhatatlan marad, hogy a tükör a vászonra kerülve képmezővé redukálódik, festett volta miatt nem tölti be hagyományos funkcióját:⁹⁶ a néző, aki vele szemben áll, soha nem tükröződhet benne. Bébé szövegrészei pedig hiába íródnak helyesbítőleg a szépírói szavahihetlenség vádjával többszörösen illetett kézirat köré, végeredményben ugyanúgy a regény részét képezik, az olvasó számára már semmivel sem igazabbak.

A *Las Meninas* képei és alakjai, de leginkább egymáshoz való viszonyaik tehát párhuzamba állíthatók az *Iskola a határon* tematikus és strukturális rendszerével. S bár minden intertextuális utalás (Biblia, Pascal, Verne...) és vizuális asszociáció újabb és újabb tartalmakkal gazdagítja a regényegészt, mégsem bír egyik sem olyan kulcsszereppel, mint Velázquez festménye. Ottlik valóságos mise en abyme-ként emelte e remekművet regényébe, a szemünk előtt testet öltő regény többszörösen rétegzett világának leleplezéseként. Mindkét műben jelen van egy az alkotás kiindulópontját, a mű létrejöttének „à propos-ját” adó motívum: a festményen a királyi pár modellt állása, a regényben pedig a paksaméta megkapása, valamint Szeredy kérdésföltevése. Ezen lehetséges értelmezés nyomán a *Las Meninas* tehát egy másik mű keletkezését megörökítő életkép, az *Iskola* pedig a „csinálj vele, amit akarsz, édes öregem” medvei „kikötés” teljesítése, egyúttal egy kifejtett válaszáadás a Lukácsban élete összekuszálódott szálai fölött „töprekedő” Szeredynek.

Különös paradoxon, hogy a természetéből adódóan dinamikus elbeszélés szerkezetével és időkezelésével statikus állóképszerűsége törekszik, az elvben statikus festmény pedig a tökéletes befejezetlenség, befejezhetetlenség, a mozgás felé tart, még hozzá a barokk dinamizmus legintellektuálisabb módján, nem csupán az alakok és a tárgyak képeret általi elmetszésével, de a tükör termegnyítő játékával is mozgásba hozva az állóképet.

95 Vö. SCHMEISER, *l.m.*, 79.

96 Az optikai tükörkép sajátosságait és a képmás és a tükörkép viszonyát lásd GADAMER, *l.m.*, 107–112.

Az eltérő látószögek ekphrasztikus kivetülése

A világ egyedül nincs, csak azzal együtt, aki szemléli.
Ottlik Géza⁹⁷

A néző nem maradhat teljesen kívül az általa nézett világon.
Maurice Merleau-Ponty⁹⁸

Ottlik Géza nagyregényének folyamatos metareflexív jellegét részben a megírás folyamatának tükröztetése, részben a talált kézirat motívuma mentén kibomló kétszólamúság adja. A szakirodalomban számtalanszor körüljárt kérdés a narráció szokatlansága⁹⁹, a különféle nézőpontok adta eltérő emléksorokból összetevődő szövegtest olvasatformáló ereje.¹⁰⁰ Az *Iskola a határon* elbeszélője a bábéi perspektívába behelyezkedve egyszerre olvasója is az elbeszéltek egy korábban leírt változatának, és írója is a valós (a könyvet tartó) olvasó szeméi előtt körvonalazódó új (végleges) történetváltozatnak. A regényszöveg pendant-ját adó képi világ vizuális és verbális forrásokból egyaránt táplálkozik: „Medve nem tudta pontosabban leírni a képszerűvé összeálló gondolatait és érzéseit.” (56.) Ennek következtében olvasatuk óhatatlanul is képolvasati aspektussal is bír. Ezen álláspontot erősítik a szövegben megjelent, a mindennapi gondolás-látás metafora keretein túllépő képi-reflexív elemek. A bábéi elbeszélő hivatására¹⁰¹ hivatkozva feloldhatjuk ezt a hangsúlyozott képiséget, a jelenetek olykor mozgóképpé, állóképpé formálódását. Merleau-Ponty fenomenológiai írásának tükrében azonban térolvasati és metatérolvasati benyomásainkat össze kell egyeztetnünk az eltérő elbeszélők (és eltérő nézők) adta eltérő látószögekkel. „Nemcsak a letapogató (kéz) és a letapogatott (tárgy) között van kölcsönös egymásba hatolás és átfedés, hanem a tapintható és a beléje ékelődő látható között is.”¹⁰² A látás-tapintás metafora a látással való intenzívebb találkozásra mutat rá, kiemeli, hogy a tekintet idomul a látványhoz, ezen folyamat kölcsönhatássá alakulása során pedig a látvány a tekintet formálója lesz. Ehhez hasonlóan Ottlik Géza is azt találja a jó festészet egyik ismérvének, hogy a „festő belefest a látásunkba”¹⁰³, amit Kovács Ida Imdahl újrafelismerő látásról alkotott elképzelésével hoz pár-

80

97 OTTLIK, *Rossz és jó kérdések; Menotti százados* = Uő, *Próza*, 264.

98 MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, 152.

99 Már a legelső, egyben mindmáig legátfogóbb Szegedy-Maszák Mihály-féle monográfia is külön fejezetként szentel a kettős narrációnak és a narrátorváltások különlegességének. SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 84–89.

100 Vö. KAMARÁS István, *Olvasó a határon: az Iskola a határon fogadtatásának és befogadásának vizsgálata*, Budapest: Pont Kiadó, Savaria University Press, 2002, 43.

101 Lásd még jelen dolgozat *Iskola a tükörben – A regény a grafikus képek felől* című fejezetét.

102 MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, 152.

103 OTTLIK Géza, *Szántó Piroska kukoricái = Az elbeszélés nehézségei. Ottlik olvasókönyv*, Budapest: Holnap, 2001, 201.

huzamba¹⁰⁴, Merleau-Ponty pedig a „képpel látás” kifejezését használja a látott műalkotás látásmódosító erejének leírására.¹⁰⁵ Utóbbi maga az ekphraszisz, mely egy újabb réteggel gazdagítja a nagyregény vizuális vetületeit.

Az ekphraszitikus irodalmi hagyományt tárgyalva ki kell hangsúlyoznom azt a fogalmi rést¹⁰⁶, amely az antik leírás és a modern irodalomtudományban újjáélesztett „ekphraszisz” között húzódik. „A fogalom körül mára kialakult hálózat három fő csomósodás között szövődött meg (és szövődik tovább): ezek szerint az ekphraszisz 1) műtárgyleírás; 2) vizuális reprezentációk verbális reprezentációja; 3) bármilyen – tehát nemcsak a verbális és vizuális közti – médiumközi átjárás.”¹⁰⁷ Tanulmányomban a második jelentéskörhöz igazodok, hiszen nemcsak a kanonizált képzőművészeti képek leírását sorolom ide, hanem a fiktív (csak a regénytérben létező) vizuális alkotásokat is, illetőleg a pusztán a narrátori tekintetben vagy elmében megszülető vizuális aspektusú (látvány, emlékkép stb.) kivetülések deskriptív megjelenítését is. Egy hasonló definíciót idéz az ekphraszisz tágértelműségéről Mitchell is George Saintsburytól, mely szerint ekphraszisz minden olyan a „konvencióknak megfelelő leírás, amely egy személy, hely, kép stb. elképzelését célozza”.¹⁰⁸ Az irodalmi vizuális narráció adta kereteken belül maradván talán világosabb és következetesebb mindennemű vizuális-verbális transzponálást az „ekphraszisz” kifejezéssel illetnünk. Annál is inkább, mert az ógörög szótőhöz visszanyúlva a φράζω (φράζειν) – többek között: elmondani, ~megvilágítani, kiejteni, megmutatni jelentésű¹⁰⁹ – igét találjuk.¹¹⁰ A latin ex- előtaghoz hasonló „εκ-, εξ-” előtagok a teljességre törekvést mutatják¹¹¹, az εκφράσσω jelentéseként Liddel–Scott a „to tell in full” definíciót adja¹¹², a magyar „leír” szónál pedig az „ír”-ral való szembeállításánál során találhatjuk ezt az árnyalatot. A szócikk elektronikus verziójában szerepel még a művészeti alkotások leírására való szűkítés¹¹³, ez a korlátozás azonban csak kontextuálisan fogadható el

104 KOVÁCS, *I.m.*, 270., 4. lábjegyzet.

105 „Inkább a kép szerint vagy a képpel látok, mint őt látom.” MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, 57.

106 Nem összekeverendő a fogalom történetében jelenlevő rés a megvalósulása során keletkező hézaggal. Vö. *Az ekphraszisztikus hézag* = MILIÁN-BOGYAI, *I.m.*, 53–62.

107 *Uo.*, 27.

108 MITCHELL, *I.m.*, 195.

109 „1. to tell, declare, pronounce [...] to make signs”. *Liddel and Scott’s Greek English Lexikon*, Oxford, 2004, 766–767. Érdekes lehet még a szó 3. és 4. jelentése: „3. to think, suppose, believe, imagine that. 4. to remark, perceive, notice: to come to know, see, understand”.

110 Vö. BOEHM, *A képleírás*, 32.

111 Vö. MILIÁN-BOGYAI, *I.m.*, 83., Liddel-Scott szerint: from, out of, away. *I.m.*, 202. Lásd még „Vannak mutató cselekvések, amelyeket már a »phrazein« ige is jelöl, ez az »ekphrazein« erősebb formájában olyan megmutatássá fokozódik, ami a teljes megvilágítást veszi célba.” Michael BAXANDELL, *Uraschen der Bilder: Über das historische Eklären von Kunst*, Berlin: Reimer, 1990, 31., idézi BOEHM, *A képleírás*, 32.

112 LIDDEL and SCOTT, *I.m.*, 212.

113 „title of works descriptive of works of art, as that of Callistratus” <http://stephanus.tlg.uci.edu/lisj/#eid=34231&context=Isj&action=from-search> (Letöltés: 2015.09.26.)

helyesnek, hiszen már az antik ekphrasziszok között is számos használati-tárgy-leírást találunk, ahogy azt az első fennmaradt példa (Homérosz Íliásának 18. éneke, az Akhilleusz pajzsát megjelenítő rész) is mutatja. Külön figyelmet érdemel még az „elgördíteni az akadályokat, ~kinyitni”¹¹⁴ jelentésárnyalat, ez a láthatatlan láthatóvá tevésével függ össze, akárcsak a latin illustratio (*fénybeállítás*). Fritz Graf is abban látja az ekphraszisz erejét, hogy az képes „a hallgatót nézővé tenni”¹¹⁵, tehát a (meg)látás előtt álló akadályokat leépíteni.

Az ekphraszisz nemcsak az *Iskolában* játszik kitüntetett szerepet, Ottlik más műveiben is komoly jelentőséggel bír. A *Hajnali háztető*kben a címadó festmény, a *Budában* pedig az *Ablak* csupán a műben található meg, tehát a mű fikcióján kívül nem létezik.¹¹⁶ Az *Iskola* esetén vagy primer képekről kapunk leírást, vagy a képszerűvé összeálló események, érzelem-lajstromok lesznek a másodlagos megfigyelő Bébé vagy a sokadlagos megfigyelő olvasó számára az ekphraszisz tárgyai. Ez utóbbi esetben teremtő erejű is a leírás, hiszen a leírás előtt nem állóképszerű az eseménysor, nem kapcsolódnak motívumai hálószerűen egymásba, pusztán hagyományos kronológiai linearitást követnek.

A letapogatott képi valósággal kapcsolatban érdemes felidézni a mitchelli képfelosztást (lásd *Képmelléklet*, 1. kép), majd az emlékképek alkategóriáját jelen vizsgálódás középpontjába emelni, hiszen emlékképeink a legkülönbébb vizuális benyomásokból tevődnek össze. Ezek narratív felidézése, leképezése a világ valóságosnak vélt vizuális bemeneti tartalmainak verbalizálása. A látószög pedig (amelyben a regénybeli befogadó szemléli a képi valóságot, majd látatja az olvasóval) az a távlat, elbeszélői perspektíva, amely az emlékezési stratégiák és elbeszélői nézőpontok (szemlélődési helyek) összességéből rajzolódik ki. Faragó Kornélia nyomán ezt az „érzéki, érzelmi viszonyok és gondolati tartalmak téries konfigurációjának”¹¹⁷ nevezhetjük. Nem egyszerűen a narrátori helyzetről van itt szó, Ottlik a narrátor távolságát követeli meg, a megismeréshez szükséges távlatot.¹¹⁸

A vizuális narráció és a képi világ erőteljes beemelésével elbeszélte irodalmi mű olvasói befogadását akkor érthetjük meg, ha végigtapogatjuk a világ látványa (a valós vagy fiktív elbeszélő valós vagy elképzelt bemeneti „valósága”) és az olvasói percepció mentén az elmében születő kép közé ékelődő rétegeket. Nem szabad elfelejteni azt sem, hogy nem közvetlen percepció leírásait olvashatjuk, hanem harminc év távlatából való visszaemlékezéseket, így az

114 „remove obstacles, open” (*Uo.*)

115 Fritz GRAF, *Ekphrasis: „Die Entstehung der Gattung in der Antike” = Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, hg. von Gottfried BOEHM, Helmut PFOTENHAUER, München, 1995, 141–154., idézi BOEHM, *A képleírás*, 31.

116 Vö. SÜMEGI, *I.m.*, 63.

117 FARAGÓ Kornélia, *Térrányok, távolságok. Térdinamizmus a regényben*, Újvidék: Forum, 2001, 43.

118 Vö. „A megismerés Ottlik felfogása szerint elválaszthatatlan a perspektíva mibenlététől. A festőnek el kell távolodnia magától, hiszen az általa látottak csakis így válhatnak az érékelés tárgyává, az író pedig voltaképpen az értelmező távlatát alakítja történéssé.” SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 18.

emlékezés folyamata közbelép mint torzító elem. Medve így kommentálja egy alreáli délutánjának leírását: „Ma sem emlékszem rá, és nem tudom, hogy igaz-e, így történt-e. Ahogyan elmondtam, az csupán az emlék emléke.” (126.) Azonban ennél konkrétabb reflexiót nem kapunk a medvei emlékezésről, hiszen perspektívája erőteljesen az 1923–26 közötti időszakra tolódik, míg Bébé esetében intenzívebben jelenvaló az idővel való számvetés és a távlati értelmezés.¹¹⁹

Kiemelendő a befogadói perspektíva ama sajátossága is, hogy az elsődleges látvány gyermeki nézőpont(ok)ból rögzítettett. A látásleírások megfigyelése során azt tapasztaljuk, hogy talán hitelesítő gesztusként, talán az elbeszélők homloktérben tartása végett, majdnem minden egyes epizódjelenet végigvezethető a meglátás, megpillantás mozzanatától (tehát a megélés kezdőpontjától) az évtizedekkel későbbi szövegbe ágyazásig.¹²⁰

A medvei kézirat megidézte közös gyerekkor képei másodlagosak Bébé emlékképei mellett, ráadásul leírt szöveggént, tehát verbális formában állnak rendelkezésére. Így tehát elmondhatjuk, hogy a bébéi regénynek az íródás közben születő szövegteste mediálisan összetettebb forrásokból épül. Rendelkezésre áll a paksaméta és abban Medve emlékképeinek, képzeteknek, látomásainak és írói leírásainak verbális foglalata, vagyis a kézirat, és rendelkezésre áll saját gyerekkorának száz meg százféle maradványa, egy benyomáshalmaz (kép-, gondolat-, illat- és tapintáshalmaz), egy gubanc¹²¹, amelyből a medvei emlékek felidéző ereje mentén kibomlik saját gyerekkor-emlékmontázsa, képsorok bonyolult és manipulált egésze. Hiszen Bébé eredeti emlékképsorait nem ismerjük, csupán azt tudjuk, hogy folyamatosan keresi az igazságot, ahogyan tényleg történt, azt az emlékréteget, azt az emlékszűrleményt, amely mentes mindenféle hamis-torzító illúzióktól, utólagos szépírói toldásoktól. S ehhez tekinti megoldásnak saját festő-voltát, befogadói tekintetének tisztább képi fókuszálását, mely az emlékképekhez közvetlenebb hozzáféréssel bír. Azonban a tiszta emlékezés folyamata helyére, a gondolatok és emlékképek közé egy asszociációkat keltő szövegtest ékelődik, mely azonnal kifejti hatását, egyúttal a regény megszületéséhez vezet. Bébé emlékeihez érintetlen formában semmiképpen sem férhetünk hozzá, hiszen a medvei kézirat nélkül nem körvonalazódtak volna, nem kerültek volna a regénybe.

119 Vö. „A mentális világ megkonstruálása szempontjából annak van különös jelentősége, hogy amíg a gyerek Bébé tudati folyamatainak rekonstruálását meghatározza az emlékezés, addig a gyerek Medve gondolatainak közvetíthetősége nem válik, nem is válhat a reflexió tárgyává. A Medve-kézirat történetmondója a narratív világteremtésnek alapjaiban más lehetőségét aknázza ki, mint a három év történetét közvetlenül a saját világára vonatkozó Bébé. Ám ennek következményeivel a fiktív elsődleges történetmondó a regény előre haladtával egyre kevésbé számol, és a tudatosság szubjektumaként lényegében ugyanúgy kezeli a két szereplőt.” TÁTRAI Szilárd, *Az Iskola a határon perspektivikussága: kognitív poétikai megközelítés = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézaról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 123.

120 Lásd pl. „A tanszerládám zöld fedelét néztem, mégis láttam, hogy Czakó Medvével beszélget az ablaknál szürke zubbonyban.” (132.)

121 Vö.: „Ebből a hiányból támadt a színes gubanc – ebből is.” OTTLIK, *Buda*, 245.

Az érzékelés-lépcsőket Bébénél tehát a következőképpen írhatjuk le: adott a kép, amely a szemlélő tudatában látvánnyá formálódik, kap róla egy képzetet, ennek intenzitásának megfelelően emlékezetébe vési azt, aztán következhetne a verbális rögzítés, de itt ez nem valósul meg. Az írásos rögzítés előtt még belép két irányból a másodlagos belső látványvilág, vagyis az emlékképiség, és belép egy már leképezett verbális valóság, a medvei kézirat. Fontos, hogy a medvei kézírathoz is hasonló érzékelési-leképezési lépcső vezet, így a bébéi regénybe belépő leírások számos metamorfózison mentek keresztül Medve megpillantás-aktusától Bébé a kézirat olvasása közbeni asszociatív képi világnak megjelenésén át. Ugyanígy Medve szépiro volta is visszakövethetetlen megmásítását jelenti az elsődlegesen látottaknak, tehát annak az „igazságnak”, amit a hitelesség jegyében Bébé folyamatosan számon kér, és aminek jegyében harcot folytat a tiszta, eredeti benyomás megtalálásáért.

A fentiekben leírt érzékelési, egyúttal színreviteli szinteket Palkó Gábor a Luhmann-féle elsődleges és másodlagos megfigyelők Medvével és Bébével való azonosítása mentén mutatja be: „Az elsődleges megfigyelés a világot direkt módon, abban a hitben szemléli, hogy azt látja, amit lát. A másodlagos megfigyelő ezzel szemben bizonyos távolságot vesz a világtól, ahonnan nézve annak egysége, teljessége és egységessége szertefoszlik. Ennek módja az a dinamikus, visszatérő folyamat, amely megfigyelések folyamatos megfigyelésére támaszkodik.”¹²² Ez megfelel annak, ahogy Bébé folytonosan felülírja a medvei korpuszt.¹²³ Az elsődleges megfigyelés korrekciója azok igaz(i) látvánnyá való kiegészülését célozza, a kiegészítések azonban már nem tisztán a látványt kerekítik ki, hanem az elsődleges megfigyelő motivációt, a másodlagos megfigyelő által hibásnak ítélt szakaszok forrását keresi.

84

A Medve és Bébé leírta terek, személyek, saját testek eltérő képi artikulálódásai az észlelési és reprezentációs attitűdök különbségeire vezethetők vissza. A két elbeszélő feltételezett poétikai különbözősége az eltérő nézőpontokon túl, a megfigyelői pozíciójukból is fakadhat. „Az egymásra toluló látványok tehát, hogy Husserl találó kifejezését idézzem, nem »törlik«, hanem folyamatosan »átírják«, »felfüggesztik«, vagyis korrigálják egymást.”¹²⁴ Az *Iskolában* ez az egymásra íródás adja a korábban már tárgyalt állóképszerűséget.¹²⁵ Izgalmas, hogy olykor a két (vagy több) megfigyelés leírása a regényben egymástól távol helyezkedik el. Így például az Ötvenévi-ügy először a fényképkiosztásnál, neve tévedésből való felolvasása kapcsán kerül szóba (a *Sár és hó* 10. fejezetében), majd a 12. fejezetben tér vissza a gyümölcsíz meg nem evésének kapcsán.

A látványok ekphrasztikus leképezése többszörösen is akadályokba ütközik, hiszen a látásra való reflexió és a látás hitelességének elbizonytalanodása lassítja és megakasztja a leírásokat. A hagyományos ekphraszisz esetében

122 PALKÓ, *I.m.*, 134–135.

123 Vö. „A »regény a regényben« megoldás [...] a másodlagos történetmondó (Medve) szövegét alárendeli az elsődleges történetmondó (Bébé) értelmezői tevékenységének.” TÁTRAI, *I.m.*, 120.

124 MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, 158.

125 Fűzfa Balázs koncentrikusságról és (Németh G. Béla kifejezését kölcsönözve) gerezdserűen növe szerkezetéről beszél. Vö. FÜZFA, *I.m.*, 113.

adott egy fizikai valójában „ott” levő tárgy vagy műalkotás, és adott egy befogadó, aki verbalizálja a látottakat. Nincs tehát másodlagos megfigyelő, van azonban sok (másodlagos) befogadó, a hallgatók és olvasók, az ő befogadásuk pedig már nem megfigyelői, az ekphraszisz a leírt tárgyra szegezteti a tekintetet. Korábban már idéztem a műalkotás látásalakító szerepéről szóló Merleau-Ponty- és Ottlik-passzusokat, nem érintettem azonban a nézés látványformáló hatását. „Ahogy a látható megszállja az őt feltáró, ám ugyanakkor az ő részét képező tekintetet, a jelentés is túlcsoportul és visszasugárzik a saját kifejezőeszközeire.”¹²⁶ Az elsődlegesen látott valóság tehát a szöveggé alakulás-alakítás előtt ezen dinamikus egymásra hatás folyamatában többszörösen módosul. Ráadásul „ez az élményvalóság még csak nem is olyan lezárt egész, mely nyugton tűri, hogy különféle nézőszögekből tanulmányozzuk.”¹²⁷ A husserli fölülíró, korrigáló látványok az *Iskola* esetében élménylenyomatok, tudatképek, emlékképek.

A központi kérdés az ekphraszisz „működtetésének” módja, az elbeszélő jelenlétének mértéke a leírásban és a leírtak képszerűvé alakításának eszközei. Ha szeretnénk összevetni egy bébéi és egy medvei ekphrasztikus jelenetet, leírást, gondosan kell kiválasztani két olyan szöveghelyet, mely bizonyosan köthető egyikükhöz vagy másikukhoz. Korda Eszter vizsgálta a metalepszis jelenségével kapcsolatban, hogy a regénybe egyre beljebb haladva egyre inkább összegubancolódik a kéziratból beemelt idézet és az eleinte köré írt, majd azt kiszorító kiegészítésből regénnyé növekvő szövegtest.¹²⁸ Ezért a három választott ekphrasztikus jelenet három nagyon eltérő tájleírás: Czákó tollszára és annak davosi látképe, a „trieszti öböl” és a főallé rajza.¹²⁹ A legelső egy egészen konkrét ekphraszisz, különlegessége, hogy ekphraszisz az ekphrasziszban jelenséggel találkozunk, egyszerre szegeződik a tekintet konkrétan a tárgyra és a tárgyon megjelenő tájképre. A tollszárban a kép csak a fény felé fordítva válik láthatóvá, így – akárcsak a kaleidoszkópok esetében – a valódi szépség a felületes megfigyelő számára rejtve marad. A davosi tollszárral kapcsolatos idézetek mindegyikében megtalálható a nézés-látás gesztusa is. Az ekphraszisz egyik jellemzője a rövid és érzékletes leírás, a tökéletes kifejező szó megtalálása¹³⁰, ilyen pontosan eltalált szókombináció a „Davos behavazott körképe válik láthatóvá”. (76.) Erről a leírásról nem tudjuk azonban, hogy melyik narrátortól származik, de valószínűsíthető, hogy bébéi passzusról van szó.

A következő szakasz a trieszti öböl képszerű gondolathalmaza, melyről egészen bizonyos, hogy a kéziratból való, hiszen Medve belső képeinek, álom- és emlékképeinek egyvelege. Bébé számára nem hozzáférhető, így nem korrigálható. Meghökkenítő a részletek pontossága, illetőleg az, ahogy a

126 MERLEAU-PONTY, *A látható és a láthatatlan*, 175.

127 SÜMEGI, *I.m.*, 51.

128 Lásd KORDA Eszter, *Ki mit Ottlik szövegeiben? A Mutató és a metalepszisek az Iskola a határonban* = „...száz év múlva is emlékezett dolgokra...”. *Ottlik Géza első évszázada*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2015, 39–58. Lásd még SZEGEDY-MASZÁK, *I.m.*, 139.

129 A kiemelt szövegeket lásd a *Függelékben*.

130 Vö. BOEHM, *A képleírás*, 32.

táj és szereplői megmozdulnak. Amint a tollszárnál két leírás ágyazódott egymásba, itt két szemlélő jelenik meg. A trieszti árkádsoros téren egy kazettás mennyezetes szobában áll valaki és nézi onnan a teret, ez a néző az „ő” személyes névmással van jelölve, tehát feltételezhetjük, hogy Medvéről van szó. Így a belső képek pergését érzékelő „néző” egybeesik a képsorokon feltűnő „nézővel”. A részletgazdag térleírás nem látszik összeegyeztethetőnek a gondolatképekből, merengésekből való kirajzolódással, ugyanakkor épp emiatt az alapos letapogatás miatt tekinthetjük a kikötőváros tengerparti piacát ekphraszisznak. A leíró megjelenése a térben (a téren) zavarba ejtő, hiszen a tekintetet a megjelenítőre is irányítja, ami ebben a formában nem szokványos ekphraszisz-geisztus, ezért is lehet szükséges a jelenlét „mintha” szóval történő benyomássá szelídítése. Ugyanígy a vám felirat az elbizonytalanító „esetleg” módosítószóval szerepel. Helyesebb talán, ha a trieszti öböl képét tájleírás helyett annak kezeljük, ami: egy szuggesztív benyomás vizuális (majd verbális) lenyomatának.¹³¹ Majd a regény egy későbbi pontján felidéződve éri el szellemi kiterjedését és térpoétikai helyét a műegészben: „Csak az a lovas! Az a Trieszt felé ügető lovas. Utolérte őt a hágón, és nehéz parancsot hozott. Egyetlen szóból állt: Él!” (285.) Ez felel a kazettás mennyezet alatt álló várakozására, és hoz megnyugvást a fogdában agonizáló Medvének. Farkas Edit a Michigan Avenue tankönyvi képével párhuzamba állítva a belső szabadság képeként értelmezi a trieszti öblöt.¹³² Ezt azért is teheti, mert mindkét esetben irányított gondolatfolyamatot találunk, hiszen ahogy Medve a „trieszti öböl”-re gondolva, abba (illetve egy így aposztrofált emlékképmontázsba) transzponálva szeretett volna valami fontosat végiggondolni, úgy Bébé a chicagói sugárutat és járókelőit szerette volna maga elé idézni egy szorongatott helyzetben.¹³³

A harmadik táj a főallé, melyet Medve a színdarab címlapjára rajzoltat le Bébével. Művészi ars poeticaként is értelmezhetjük Bébé kommentárját a rajzról, egyúttal biztosak lehetünk benne, hogy Bébé emelte a regényvilágba ezt a közös emléküket. „Egyetlen vén fatörzset próbáltam megcsinálni” – mondja Bébé, majd mintegy magyarázatként kiegészíti a főallé kronotopikus atmoszférájával, az ott megéltéssel és a sétány valós fizikai elágazásai mentén történő fiktív sétával és „körülnézéssel”. Az érzékelt képi valóságot a fényjelenségek percepciója mentén tapogatja le a szemlélő, a magával ragadó valósze-

131 Sümegi is ezzel indokolja többletértelem-közvetítő erejét: „A »trieszti öböl« azért lehet több mint a szorongás, a vágyakozás és a remény fogalmainak ötvözete [...], mert a képeket intuitív módon megformálva valamilyen érzésekből fakadó többletértelemhez ugrottunk át.” SÜMEGI, *I.m.*, 62.

132 FARKAS Edit, *A főallé „csak úgy”. Ottlik Géza Iskola a határon című regénye egy részletének (III. rész 10. fejezet, A főallét lerajzolni) szemantikai vizsgálata = Kontrasztív szemantikai kutatások*, szerk. GECSŐ Tamás, Budapest: Tinta, 2001, 119.

133 „Elég homályos fénykép volt a chicagói Michigan Avenue Formes földrajzkönyvében, de látszott néhány felhőkarcoló, köztük egy földszintes kis ház, az előtérben pedig egy hangárszerű, majdnem rozoga építmény meg vastraverzek, bódék, mintha még épülne az utca, miközben sűrögnek-forognak a járókelők, járművek a kora délelőtti, csípősen hideg, márciusi napsütésben. Ezekre a szalmakalapos chicagói járókelőkre akartam gondolni alighanem, azért suttoztam olyan rendületlenül Szeredynek, amit a hétfő délelőtti eseményekről utóbb megtudtam.” (225.)

rútlen látvány a pillanat szüleménye csupán, azonban a térélménybe íródva végtelenné tágul.¹³⁴ Az egymásba ágyazottságot pedig a létrejövő műalkotás és a körje csoportosuló megidézett idősíkok vizuális artikulálódásának változása adja: kiindulópontként adott a rajz (illetőleg annak emléképe, hiszen tudjuk, hogy a kockás füzetet később Medve megsemmisítette¹³⁵, így a rajz sem maradhatott meg), majd egyetlen ekphrasztikus mondat, amellyel Bébé összefoglalja. Eztán a hozzá tartozó tapasztalatok¹³⁶ leírása az emléképek szféráját aktiválja, majd a szakasz végén visszakanyarodik a lerajzolás problematikusságához, és reflektál önnön alkotására. Meg kell említeni a rajzoltatás indokát is: ez egy leendő borítókép¹³⁷, egy illusztráció, tehát funkcióját tekintve a szövegnek alárendelt kiegészítő kép.

Mindkét utóbbi tájleírás biztosan köthető az elbeszélők egyikéhez, így ezek nyomán következtetéseket vonhatunk le a két elbeszélő belső látványvilágáról és azok vizualizálódásáról. A művészeti felosztás (Bébé – festészet, Medve – irodalom, Szeredy – zene) annyiban megvalósul, hogy Medve, aki a „szó” művésze, trieszti leírása során a tér feliratait kiemelve teremti meg atmoszféráját, valamint a megkapott üzenet is merőben nyelvi, Bébé pedig a kép primátusát vallva¹³⁸ itt egy rajzból kiindulva vonultatja fel a helyhez tartozó valósággrétegeket. Medve az elvonthoz, az álomszerűhöz közeledik, közben pedig egyre távolodik a kezdőponttól, azaz a fogdában gondolkodástól; Bébé azonban egy nagyon is konkrét, a közös világukhoz tartozó térből indul ki. Ezt tekinthetnénk a kézirat és a regényegész metaforájának is, hiszen a medvei szövegben sok az olyan szakasz (például Veronikára való visszaemlékezések), melyek a kézirat nélkül Bébé számára hozzáférhetetlenek lennének. Azonban ugyanígy a külön bébéi világrész szereplői (a gyermekkori Halász Petár és Júlia) mitikus kiterjedésükben¹³⁹ Medvétől örökre elzárva maradtak.

A két narrátor látószögét részben a szemlélt világtól vett távolságból ismerjük meg: a megörökítésre érdemesnek tartott részletek kiválasztásából és az

134 Ezt és az ehhez hasonló szöveghelyeket nevezi Dobos István a „teremtő jelenlét” pillanatainak. Vö. Dobos István, *A teremtő jelenlét poétikája. Ottlik Géza: Iskola a határon = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 274–285.

135 „Azt hittem, Medve örülni fog neki. Felugrott, rámeredt. Mint az örült, tépni kezdte szét. A vastag füzet nehezen szakadt, hát laponként tépte, gyúrte, a szemem látára; nem vártam meg a végét.” (385.)

136 Vö. „Bébé nem a főálléna egy bizonyos pontból a semleges szemlélő elé táruló látványát akarja rögzíteni, hanem sokkal inkább azt a tudást, tapasztalatot, amit számára, számukra a főállé jelentett.” FARKAS, *l.m.*, 118.

137 Érdekes, hogy az első kiadás címlapjára Balogh T. Istvánnal a főállé rajzoltatták, azonban a főkapu felől, tehát abból az irányból, ahonnan az olvasó érkezik a regény terébe.

138 Ez az elsődlegesség azonban illúzió, hiszen az ekphrasziszban bár a tekintet a vizuálisra szegeződik, a verbális van előtérben, hiszen azzal érintkezik a befogadó.

139 Azért csak mitikus kiterjedésükben, mert a valóságban a katonaiskolai Halász Pétert Medve is megismeri, illetőleg később, ezt a *Budából* tudjuk, Júliával is jobban megismerkedik.

azokra való reflektálásból. A tájak és terek ekphrasztikus leírása rendszerint kiemelkedő szereppel bír az *Iskolában*. Ennek során a néző helyét a kiinduló perspektíva és a tér bemozgása rajzolja ki. Míg a dolgozat első fejezetében tárgyalt metaforikus társítások inkább a felnőttkori, szépírói képalkotás sajátjai, addig az ekphrasztikus passzusok érzéletes látványvilága erőteljesebben a gyermekkori képzetekből és emlékképekből bomlik ki és tárul elénk.

Befejezés

Tanulmányomban Ottlik Géza *Iskola a határon* című nagyregényének képi aspektusait, az úgynevezett vizuális narráció megvalósulásait vizsgáltam. Ezt a regény különféle „képein” keresztül tettem, azokat a pontokat kerestem, ahol az olvasó nézővé válik.¹⁴⁰ A képi elbeszélés megjelenik többek között a motívumok, a szóképek és alakzatok szintjén, a grafikus képek megidézésével, valamint az ekphrasztikusan leképezett látványokon, látomásokon keresztül. A dolgozat mindhárom fejezetének következtetése a szereplők érzékelésének és identitásképzésének világához viheti közelebb az olvasót és értelmezőt.¹⁴¹

Az első fejezetben a különféle észleléseket és benyomásokat leíró szöveg-helyekre fókuszálva azt találtam, hogy azok elsősorban természeti metaforák mentén szerveződnek. A köd és a hó motívumai összefüggésbe hozhatók a látás élességének problémájával. A látás ugyanúgy megmutatkozik a hiányban, mint a más érzékekkel való oppozícióban. A vizualitás a struktúrák szintjén is jelen van: a cselekmény kronológiája (az események kompozíciós körökbe rendezése¹⁴²), a páli mottóra épített regényszerkezet¹⁴³, illetőleg az idő térszerű leképezése mind a regény állóképszerűvé transzformálását erősítik.

A második részben először a regényben létrejövő és a beemelt grafikus képeket vizsgáltam, amelyek ekphrasztikus emlékképek, valamint metaforák révén hatolnak a szövegbe, és a növendékeket egykor körülvevő táji világról tanúskodnak. A regény rétegeit és szerkezeti stratégiáit a *Las Meninasszal* való összevetés során és annak struktúrája tükrében értelmeztem. A spanyol barokk egy emblematikus alkotását és a 20. századi magyar irodalom egy kulcsfontosságú regényét állítottam párbeszédbe.

A záró fejezetben három jellegzetes képleírást, ekphrasztikusan megjelenő szöveghelyet emeltem ki: a davosi látképet tartalmazó tollszárét, a trieszti öbölét és a főallé lerajzolását. Az ekphraszisz-hagyományt átgondolva és az adott leírások kontextuális és szemantikai síkjait elemezve Bébé és Medve látásmódjának eltéréseit kerestem. Érdeemes megemlíteni, hogy a *Látások és észlelések* című fejezetben idézett két látásmódosító metafora – a Medvéhez tartozó dupla rács és a Bébé távlatát befolyásoló köd – tetten érhető a két, egyértelműen valamelyikükhöz társítható ekphrasztikus lenyomatban is: Medve belső világába záródva egy gondolatfolyamban keres és talál kiutat, Bébé pedig megtanulva másként látni, távlatát kihasználva a környező világot képezi le.

140 Vö. 114. lábjegyzet.

141 Vö. „Ha arra vagyunk kíváncsiak, mit tükröz a kép, akkor a válasz az, hogy nemcsak a mű önnön tükörképét nyújthatja, hanem egy-egy szereplő s rajta keresztül a szerző és a befogadó énjét is megjelenítheti. Ezen elbeszélői képkezelés esetében a kép dramaturgiai funkciója az, hogy a szereplő önmegértésének eszköze legyen.” HORKAY HÖRCHER Ferenc, *Ottlik kadét történetei*, Budapest: Kortárs, 2010, 123–124.

142 Vö. 36. lábjegyzet.

143 ZEMPLÉNYI, *I.m.*, 481.

Az *Iskola a határont* a képi szféra szokatlan intenzitású és széles skálán mozgó reprezentációja jellemzi. Ennek ellenére a kanonikus és kultikus *Iskola*-olvasatok marginálisan kezelik a vizualitás kérdéskörét. A dolgozat érvein keresztül azt igyekeztem bemutatni, hogy a képi olvasat nagyban gazdagíthatja a hagyományos értelmezéseket, hiszen az *Iskolát* többek között látványvilágának ritmikája, a beékelődő képi szférák esztétikai és tartalmi árnyalatai és az ezekre való intenzív reflexiók teszik „botrányosan modernné”.¹⁴⁴

¹⁴⁴ ESTERHÁZY Péter, *Zakóink legtitkosabb szerkezete = Uő, A kitömött hattyú*, Budapest: Magvető, 1988, 57.

Irodalom

- BAL, Mieke, *Látvány és narratíva egyensúlya*, ford. HARTVIG Gabriella = *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat, 1998, 155–181.
- BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press, 1997.
- BALASSA Péter, *Egy regény mint gobelin. Ottlik és Esterházy – egyetlen lapon = Uő, Észjárások és formák*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1985, 308–321.
- BALASSA Péter, *Ottlik és a hó = Ottlik (Emlékkönyv)*, szerk. KELECSÉNYI László, Budapest: Pesti Szalon, 1996, 162–174.
- BARTHES, Roland, *A régi retorika*, ford. SZIGETI Csaba = *Az irodalom elméletei III.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs: Jelenkor, 1997, 69–169.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, ford. MAHLER Zoltán, Budapest: Osiris, 1997.
- BOEHM, Gottfried, *A képleírás. A kép és a nyelv hatáiról*, ford. RÓZSAHEGYI Edit = *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat, 1998, 19–36.
- BOEHM, Gottfried, *A kép hermeneutikájához*, ford. EIFERT Anna, *Athenaeum*, 1993, 1/4, 87–111.
- CHASTEL, André, *Alak az ajtó keretében Velázqueznél = Uő, Fabulák, formák, figurák*, ford. NÉMETH Lajos, Budapest: Gondolat, 1984, 258–267.
- CHASTEL, André, *Kép a képben = Uő, Fabulák, formák, figurák*, ford. NÉMETH Lajos, Budapest: Gondolat, 1984, 217–238.
- COHN, Dorrit, *Metalepszis és mise en abyme*, ford. Z. VARGA Zoltán = *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Budapest: Kijárat, 2007, 113–122.
- CSERPES Attila, *Barangolások Tyranniában: Az Iskola társadalmának mikrostruktúrája = Mélylégzés: adalékok Ottlik Géza Iskola a határon című regényének világához*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 1997, 27–33.
- DOBOS István, *A teremtő jelenlét poétikája, Ottlik Géza: Iskola a határon = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 274–285.
- ESTERHÁZY Péter, *Zakóink legtitkosabb szerkezete = Uő, A kitömött hattyú*, Budapest: Magvető, 1988, 57–63.
- FARAGÓ Kornélia, *Térrányok, távolságok: Térdinamizmus a regényben*, Újvidék: Forum, 2001.
- FARKAS Edit, *A főallé „csak úgy”. Ottlik Géza Iskola a határon című regénye egy részletének (III. rész 10. fejezet, A főallét lerajzolni) szemantikai vizsgálata = Kontrasztív szemantikai kutatások*, szerk. GECSŐ Tamás, Budapest: Tinta, 2001, 115–121.
- FOUCAULT, Michel, *Az Udvarhölgyek*, ford. ULMANN Tamás = Uő, *A szavak és a dolgok*, Budapest: Osiris, 2000, 21–34.
- FÜZFA Balázs, *„...sem azé, aki fut...”. Ottlik Géza Iskola a határon című regénye a hagyomány, a prózapoétika, a hipertextualitás és a recepció tükrében*, Budapest: Argumentum, 2006 (Irodalomtörténeti füzetek, 158).
- GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest: Gondolat, 1984.
- GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca–New York: Cornell, 1980.
- HARRIS, Enriqueta, *Velázquez*, Oxford: Phaidon, 1982.
- HORKAY HÖRCHER Ferenc, *Ottlik kadét történetei*, Budapest: Kortárs, 2010.

- HORVÁTH Kornélia, Realitás, imagináció és elbeszélői nyelv Ottlik regényében: Még egyszer a trieszti öbölről, *Kortárs*, 2010/4, 67–73.
- IMDAHL, Max, *Ikonika*, ford. HEGYESSY Mária = *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest: Kijárat, 1997, 254–273.
- JUHÁSZ Andor, Az Iskola a határon *kompozicionális elemzése = Mélylégzés: adalékok Ottlik Géza Iskola a határon című regényének világához*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 1997, 35–40.
- KÁLDI Katalin, *Keserű Ilona és Ottlik Géza „képei”*, ELTE Művészettörténeti Tanszék, BA szakdolgozat, 2003.
- KIBÉDI VARGA Áron, *A műfajok multimedialitása = Uő, Szavak, világok*, Pécs: Jelenkor, 1998, 161–175.
- KIBÉDI VARGA Áron, *Posztmodern/magyar posztmodern. Válaszok Pethő Bertalannak = Uő, Szavak, világok*, Pécs: Jelenkor, 1998, 95–96.
- KIBÉDI VARGA Áron, Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás, ford. RÓZSAHEGYI Edit, *Athenaeum*, 1993, 1/4, 166–179.
- KORDA Eszter, *Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja*, Budapest: Fekete Sas, 2005.
- KORDA Eszter, *Képek az Iskola a határonban = PILLANATKÉP a hazai irodalomtudományról*, szerk. KENYERES Zoltán, GINTLI Tibor, Budapest: Anonymus, 2002, 336–348.
- KORDA Eszter, *Ottlik és Velázquez, Velázquez és Ottlik = Változatok a modernítésra. Tanulmányok a Nyugatról*, szerk. GINTLI Tibor, Budapest: Anonymus, 2001, 245–258.
- KOVÁCS Ágnes, 250 óra az hány mondat?, *Irodalomismeret*, 2012, 4, 64–70.
- KOVÁCS Ida, *Bébé, a festő. Ottlik Géza és a képzőművészet = Kultusz, mű, identitás*, szerk. KALLAI Zsuzsa, TAKÁTS József, TVERDOTA György, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2005 (Kultusztörténeti tanulmányok, 4), (A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei, 13), 269–288.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A regényfikció három modellje = Uő, Műalkotás, szöveg, hatás*, Budapest: Magvető, 1987, 197–249.
- Liddel and Scott's Greek English Lexikon*, Oxford, 2004. Online: <http://stephanus.tlg.uci.edu/>
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *A látható és a láthatatlan*, ford. FARKAS Henrik, SZABÓ Zsigmond, Budapest: L'Harmattan, Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *A szem és a szellem*, ford. VAJDVICH György, MOLDAI Tamás = *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest: Kijárat, 2002, 54–78.
- MILIÁN-BOGYAI Réka Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói. Elméleti, történeti és diszciplináris ártrendeződések az ekphraszisz teoretikus diszkurzusaiban*, PhD értekezés, Szegedi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Program, Elmélet és Interpretáció Doktori Alprogram, 2009.
- MILIÁN Orsolya, Verbális és vizuális összeütközései a *Hajnali háztető*kben, *Tiszatáj*, 62 (2008), 9, 84–91.
- MITCHELL, W. J. T., *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai: tanulmányok*, szerk. SZAUTER Dóra, SZÖNYI György Endre, Szeged: JATE Press, 2008 (Ikonológia és Műértelmezés, 13).
- ODORICS Ferenc, „...Látta is, amit néz”. Az Iskola a határon *tradicionális irodalomszemlélete = „...ami biztosan van...”. Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2012, 51–55.
- OTTLIK Géza, *Buda*, Budapest: Európa, 1993.
- OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Budapest: Magvető, 1959. (Első kiadás)
- OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, Budapest: Magvető, 1980. (Ötödik kiadás)
- OTTLIK Géza, *Próza*, Budapest: Magvető, 1980.

- OTTLIK Géza, *School at the Frontier*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011 (Bluebird Reader's Academy).
- OTTLIK Géza, *Szántó Piroska kukoricái = Az elbeszélés nehézségei. Ottlik olvasókönyv*, Budapest: Holnap, 2001, 201–204.
- OTTLIK Géza, *Továbbélők*, Pécs: Jelenkor, 1999.
- PALKÓ Gábor, *Másodlagos megfigyelés és megértésdeficit az [I]skolában = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 128–150.
- N. PÁL József, „...védeni egy kis várat...” (Ottlik Géza: *Továbbélők*), *Kortárs*, 44 (2000), 2, 101–109.
- PANOFSKY, Erwin, *Ikonográfia és ikonológia = Uő, A jelentés a vizuális művészetekben*, Budapest: Gondolat, 1984, 252–273.
- PAPP Ágnes Klára, *Város és határ, térkép és labirintus. Az Iskola a határon és a Buda között végbemenő váltás térpoétikai megközelítésben = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 220–238.
- PORTÚS, Javier, *Connecting Threads: Meninas, Spinners and a Music Fable = Velázquez's Fables: Mythology and Sacred History in the Golden Age*, ed. Javier PORTÚS, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, 279–297.
- RADNÓTI Sándor, *Az ambivalens műbírálát = Diptychon*, szerk. BALASSA Péter, Budapest: Magvető, 1988, 58–93.
- I. RÁKÓCZI György, *Fejedelmi parainesis, 1637 = Magyar gondolkodók. 17. század*, szerk. TARNÓC Márton, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979, 133–137.
- SCHMEISER, Leonhard, *A Las Meninas tükrében*, ford. VARGA Koppány, *Enigma*, 1994/4, 76–88.
- SÜMEGI István, *Képirás. Képek és festők Ottlik prózájában*, *Tiszatáj*, 62 (2008), 9, 48–66.
- STURM László, *Ottlik-hagyomány Karátson Gábor Ötvenhatos regényében = „...ami biztosan van...”. Itt kezdődött a posztmodern?*, szerk. FINTA Gábor, FÜZFA Balázs, Szombathely: Savaria University Press, 2012, 97–108.
- SZEGEDY- MASZÁK Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony: Kalligram, 1994.
- TÁTRAI Szilárd, *Az Iskola a határon perspektivikussága – kognitív poétikai megközelítés = „Próza az, amit kinyomtatnak”. Tanulmányok Ottlik Gézáról*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, HORVÁTH Csaba, PALKÓ Gábor, WERNITZER Julianna, Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2013, 108–127.
- THOMKA Beáta, *Képi időszerkezetek = Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat, 1998, 7–18.
- VASÁK Benedek Balázs, *Ábrázolás és reprezentáció. A Las Meninas utóélete*, *Enigma*, 1994/4, 89–96.
- ZEMPLÉNYI Ferenc, *Regény a határon. Megjegyzések Ottlik Géza Iskola a határon című regényéről*, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1982/4, 473–485.

Függelék

Davosi látkép a tollszárban

„Volt egy díszesen kifaragott tollszára, a végében, a cirádák közt ügyesen elrejtve parányi nagyítólcence bújt meg. Ha a világosság felé emelve belenézett az ember, Davos behavazott körképe vált láthatóvá. Délelőtt Orbán Elemérnek mutogatta ezt a tollat.” (75–76.)

„Megint zsúfolva volt a helyiség. Czakó a díszes tollszárát mutogatta valakinek. A növendék a villanykörte felé tartva nézte Davos havas látképét.” (112.)

„Nyilvánvaló volt a veszély, hogy Merényi, miután megnézte Davos látképét, nem adja vissza a tollszárát. [...] Burger és Homola is belekukucskált a tollszárba, aztán visszaadták Merényinek, ...” (113.)

„A trieszti öbölként lajstromozott benyomáshalmaz”

„Pedig máson járt az esze. Egészen máson.

A trieszti öbölre gondolt. Illetve igyekezett végiggondolni egy fontosnak vélt dolgot, ami valami módon kapcsolatban volt a trieszti öböllel. Hogy milyen módon, az végül sosem derült ki; hiszen éppen ezért szerette volna végiggondolni rendesen az egészet, hogy megtudja, mi köze van ennek a dolognak a trieszti öbölhöz; de ismételten megzavarták, s hovatovább úgy kiverték a fejéből a gondolatait, hogy három évtized múlva, amikor újra megpróbálta megkeresni az összefüggést a dolgok között, még annyira sem jutott talán, mint az első alkalommal ott a hálóteremben.

Már délután, sőt már tegnap alkonyatkor felmerült gondolatai közt egy képele, ahogy elábrándozott az ablakba könyökölve. Egy ismeretlen kis kikötőváros tengerparti piaca. Három oldalról palotaszerű, árkados házak szegélyezték a kövezett teret, közepén magas talapzaton egy szobor állt, s a tengertől és a mélyebben fekvő rakparttól csak egy kőkorlát választotta el. Persze nem a trieszti öbölről volt szó okvetlenül, csupán ezzel a névvel jelölte meg magának, jobb híján, minthogy Triesztben sem járt soha, és ennek a városkának is az volt talán a legdöntőbb jellegzetessége, hogy számára teljesen ismeretlen. A tér két belső sarkán két-két szűk mellékutca futott össze derékszögben.

Az emeletes paloták közül az egyikben vámhivatal működött, s a földszinti árkádsor alatt esetleg ki is volt írva franciául: DOUANE; a középső viszont bankház volt vagy hasonló, emeleti ablakai alatt aranybetűs felírás futott végig: CASA BOCCANERA; de a régi cég fölött lakások voltak, súlyos brokátfüggönyökkel, s mintha ő az egyik ilyen óriási, kazettás-mennyezetes teremben fel-alá topogva várakozott volna, hajóra, futásra, üzenetre.

Mindez, tegyük hozzá, nem volt ilyen világos és egyértelmű; de harmincegynéhány év múlva Medve nem tudta pontosabban leírni a képszerűvé összeálló gondolatait és érzéseit - mindazt, amin a zászólalj megérkezésekor éppen tűnődött. Nem is lett volna különösebb jelentősége az egésznek, hiszen máskor is, jóformán mindig járt valami hasonló az eszében, ahogy minden tíztizenegy éves gyereknek el-elkalandozik a képzelete; de bosszankodott, hogy

megzavarták, s ezért kezdte előlről, és ezért érezte talán fontosabbnak ezt a megszakadt gondolatsort a szokásos akármilyen álmodozásainál.

A tengerparti piac – vagy pontosabban, a trieszti öbölként lajstromozott benyomáshalmaz - megfogható adatait nyilván olvasmányjaiból merítette, a hangulat azonban, amelyből az egész kép létrejönni igyekezett, két saját emlékével, illetve egy kettős emlékével volt közvetlen összefüggésben.” (55–56.)

„Amikor a hálóterem ablakában könyökölve Eynatten Vincéről eszébe jutott Dégenfeld, majd Dégenfeld gyors kikapcsolásával a régi piarista ház előtti Duna-part s egyben a kis balatoni fürdőhely; akkor merült fel előtte valahogyan, mintegy megoldásként, a trieszti öböl. Négyszögletű tér, árkádsoros barokk paloták, szobortalapzatok, kőkorlát, tenger; faburkolatos,

mozaikparkettás termek, francia ablakok, földig érő brokátfüggönyök; egy lovas üget a hegyeken át, a hágókon át, aztán lovat vált egy fogadónál, s meg nem pihen, sőt hosszú vágtaiba csap a csillagos homlokú, pihent kancán, s valaki várja, valaki füleli, mikor hangzik fel a szűk utcácska kövein a ló patája, a patkók csattogása; mert a futár titkos, nehéz parancsot hoz. Vagy mégis hajót vár, narancsszín vitorlával?

Medve nem tudott jobban mélyére hatolni az összefüggéseknek mert több ízben megzavarták. A boldog és önfeledt havas délelőttjébe belemocskoló félelem éppen úgy, mint a gyűlölködővé torzuló németkisasszony jelensége egy teljes, tréfát nem ismerő, ízetlen világ létezéséről tanúskodott. Medve nyilván igyekezett ebből a megrontott levegőből visszatalálni a jóízű valóságba, s a trieszti öböl esetleg útmutogató volt már, talán egy fontos lehetőséget rejtett magában. De harmadszorra is másra terelődött a figyelme. Ahogy az álmos szemű fiú mozdulatlan fejtartását nézte, úgy döntött, hogy ráér majd később végiggondolni ezt a dolgot. Érdekelte őt az álmoszemű.” (60–61.)

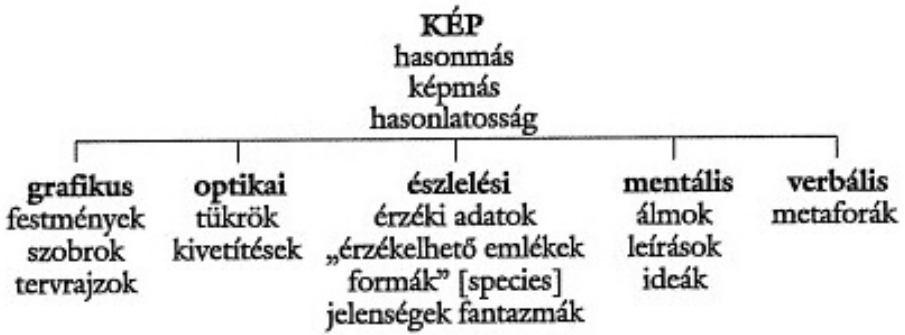
„A főallét lerajzolni”

„Igaz, hogy mindjárt lerajzoltatta velem a főallét és a vesztibült a cím alá. Elégedetlen voltam az első rajzzal, de nem szóltam semmit, mert Medvének tetszett. Bámulta, hogy én egészen másképp rajzolom, mint ahogy ő rajzolná. Egyetlen vén fatörzset próbáltam megcsinálni, a kiálló, vastag gyökereivel. Nehezen ment. Könnyű azt mondani, rajzoljam le a főallét, csak úgy. De szeretném tudni, hogy hogy a lópikulába?

Volt ott lámpaoszlop, pad, a középtáján egy kőből rakott kis emlékoszlop-féle. Télen hó borított mindent, nyáron áttört a napfény a lombokon, úgyhogy az úttest két oldalán, a magas töltéstől jobbra-balra, bent a park öln, fogollyá vált önálló fényöblök keletkeztek, önmagukba visszavert, opálos zöld izzással, amit nem lehet lefesteni, mert csak a világítás játéka volt, csak annyi, mint egy könnyecsepp párájának az emléke a feltekintő pillantásunkban, volt is meg nem is, s mégis benne porzott a tágra nyílt égbolt minden káprázata, és ahogy szomjasan itta, szívta, nyelte magába az ember, tisztán lehetett érezni a földi létbe áramló végtelenség erejét. Májusban, júniusban néha délelőtt egyik-másik óránkat kint tartották meg a kertben, így a szabadkézi rajzot többnyire. Zsámolyokkal, rajztáblákkal vonultunk le, és a főallé platánjai, hársai alatt az emlékmű kis gúláját rajzoltuk.

Akkor zsávolyruhában voltunk, és nem tudom, miért, a sapkát legtöbben megfordítottuk a fejünkön a rajzoláshoz. Most hűvösödő szél fúj lent, a szőkőkút be volt deszkázva, lobogtak a zászlók. Az emlékoszlop mögött egy elvesztett gyalogösvény indult lefelé, már benőtte a fű. Lejjebb, a tenispályákhoz egy kicsit be lehetett látni. Meneteltünk a főalléban hóban, sárban, szabadságra, gyakorlatra. Fekete hajnalokon szállingóztak be a tiszték a városból. Délajt, másodnaponként, ment Schulze kifelé. Tavasszal vonult végig rajta a menetoszlopunk egész napos gyakorlatra, ki a hegyekbe, a Hétforráshoz, az Őzforráshoz, lépegettem, mint a hintázó gálya egyik bordája, verődtek a kulacsok a csípőnkhez. Jártuk ezt az utat tizenhatezer éve: úgy szerettem volna lerajzolni, ahogy tizenhatezer évvel ezelőtt őseink rajzoltak a barlangjuk falára: mélyen bevéssett vonalakkal. De nem ment. Nem mertem végleges vonalakat húzni. Nagyon elégedetlen voltam a rajzzal és mégis nagyon elégedett.” (346–348.)

Képmelléklet



1. kép: W. J. T. MITCHELL, *A képek családja*.
(MITCHELL, *l.m.*, 17.)



2. kép: Diego Rodriguez de Silva y Velázquez, *Las Meninas (Udvarhölgyek)*, 1656, olaj, vászon, 318x276, Madrid, Prado.



98

3. kép: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Tulp doktor anatómiája*, 1632, olaj, vászon, 170x217, Hága, Mauritshuis.



4. kép: Peter Paul Rubens, *Athéné és Aracnhé*, 1636–37, olaj, fa, 267x381, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts.



5. kép: Jacob Jordaens, *Apolló és Pán*, 1637, olaj, vászon, 181x223, Madrid, Prado.

Visions and visualizations. Visual Narration in Géza Ottlik's novel School at the Frontier

Abstract. My research treats one of the most important works of Hungarian literature in the 20th century, Géza Ottlik's novel *School at the Frontier* (1959). My study has three main aspects: (1) the everyday sight-metaphors and the examination of the textual elements of visual reflexion, (2) the presentation of the role played by the invoked paintings and other graphic images (especially the hidden message of the *Las Meninas* in relation with the motto from Saint Paul), and (3) the analysis of three passages where the narration shows ekphrastic features. Through the arguments of my essay I aim to demonstrate that a visual reading could enrich the traditional interpretations. The *School at the Frontier's* "scandalous modernity" consists (among others) in the rhythm of its aesthetic and pictorial spheres and in the intense reflections made on the whole novel's visuality.

Keywords: image and language, narratology, Velázquez, mise en abyme, ekphrasis

Mosa Diána
egyetemi hallgató az ELTE BTK-n
ELTE BTK
H-1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A
mosadia@gmail.com