

sche.) Nem magányosít el, nem löki ki olvasóját a légüres térbe. Megtartja.

tanulmány

SUHAJDA PÉTER

Változatok a kassáki deszemiotizációra

A deszemiotizáció a konstruktivista gondolkodás központi eleme, a kassáki mű identitását legmarkánsabban megképző eljárás. A művész különféle manifesztumokban, ars poeticákban kifejtett szándékának megfelelően nem csupán egy, a mű karakterét, milyenségét megalapozó alkotási módszer, hanem sokkal inkább sajátos „életelv”, amely túllép (illetve túl kíván lépni) az „egyszerű” művészeti termék határain.

A kassáki képarchitektúra nem egyenlő a valóságban eleve meglévő vonalak, 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, élnek önmaguk reális életét, ellentétben a szín és forma dekorációival – aminek a jó kritikusok majd nevezni fogják ezt a művészetet.”¹ A deszemiotizációs eljárás az egyértelműség (helyesebben írva: *egy-értelműség*) kifejezése. Deréky Pál hiánypótló munkájában így határozza meg a fogalmat, amikor annak jellemzőit irodalmi kontextusba helyezve a magyar avantgárd alkotók 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 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 *Képarchitektúra-kiáltvány* nem más, mint ennek a művészeti „életelvnek” a legplasztikusabb szövegi kifejezése: „Így a képarchitektúra sem az erős isten, a szörnyű háború vagy az idillikus szerelemnek a »megjelenítője«, hanem önmagát demonstráló erő.”⁴ Deréky megfogalmazása kísértetiesen hasonlít a kassáki gondolatra: „A képarchitektúra 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 képarchitektúra tehát nem kép többé a szó akadémikus értelmében.”⁵ Kassák összegzés gyanánt egyértelműen leszö-

gezi: „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. E kifejezések mindegyike szerepel a már emlegetett kiáltványban mint negatív példa. Kassák a művészeti alkotásokat mind ennek az elvnek megfelelően rangsorolja. Talán nem véletlen, hogy izmus-történeti 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.⁷ Az igaz és hamis ellentétének legkifejezőbb megfogalmazása talán nem más, mint az utalószó (szófaját tekintve mutató névmás: „olyanok”) és kötőszók (szófaji értelemben kötőszó: „mintha” és vonatkozó névmás: „amilyenek”) töredékére redukált, már-már a dada irányába mozduló kijelentés: „Képeink ezért nem olyanok, *mintha*, hanem olyanok, *amilyenek*.”⁸ Az „amilyenek” 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 deszemiotizáció egyértelmű elve. Olyannyira egyszerű, hogy megfogalmazni is csak így, egyféleképpen lehet. Talán nem véletlen, hogy a művész, Kassák Lajos s értelmezője, Deréky Pál – még hogyha nem is ugyanazokat a szavakat, ám – ugyanazt a szerkezetet használja, amikor tárgyát megnevezi. Kicsit továbbforgatva, amolyan matematikai képletté alakítva a kassáki játékot: a mű az, ami, s nem más. Megidézve a konstruktivizmus szellemiségét: $1 \times 1 = 1$. A definíció üres helyeit a felsorolás bármely szegmense s a valóság akármelyik fogalma kitöltheti (a sorozat végtelenül folytatható): az egyes szám, illetve a gyár, öröm, sárga, fa, ember és hegy – vagy akár képarchitektúra, művészet –, tetszés szerint, mindegy, hiszen az önálló létező szigorúan és kiszámíthatóan azonos önmagával. Illetve annak kellene lennie.

Az avantgárd központi szerzőjével s a magyar avantgárd „mibenlétével” már az 1990-es évek elején foglalkozó, azzal kapcsolatban megoldandó kérdéseket, problémákat felvető Deréky⁹ a Kassák-újraértelmezések „küszöbén”¹⁰ Kulcsár Szabó Ernő definíciójára utal vissza, amikor a szövegekben megjelenő (vagy éppen azokból eltűnő) lírai alany természetéről, s ezzel együtt, elkerülhetetlen módon, a deszemiotizációról ír. „A magyar avantgárd elméletével foglalkozó tanulmányok közül – tudtommal – Kulcsár Szabó Ernő vizsgálta először a műbeli alany, a költői én szituáltságát, „...*ki üdvözöl téged születő pillanat*» (*Alanyiség és deperszonalizáció a 20-as évek Kassákjánál*) című, meghatározó jelentőségű tanulmányában”. Deréky 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 poetikus kiáltványában (s több munkájában): „Az eszközjellegű nyelvvel szemben abszolúttá függetlenített jel, az

abszolút forma esztétista elve voltaképpen az eszközjellegűségen aratott »látszatgyőzelemmel« hívta ki az avantgarde történelmi válaszát. S ez a jel, a formák és a nyelv visszavezetésének igénye volt, abba a világba, ahonnan származnak: a dologi, abszolút és konkrét valóságba. Legáltalánosabb értelemben ezt jelentette a jel materializálódása, dologiasítása, valószerűsítése – az irodalomtudomány mai fogalmával: a költői nyelv deszemiotizálása.¹¹ Deréky némi kritikával él a teljes deperszonalizáció és deszemiotizáció avantgárd természetével kapcsolatban, s konstatálja azok megvalósíthatatlanságát: „A valóság közölhetőségébe, a közérthető jelentés félremagyarázhatatlanságába vetett hit ugyanakkor azt is mutatja, hogy az alkotó bizonyos értelmi vagy érzelmi tartalmakat közölni szeretne az olvasóval (hallgatóval). Csakhogy minél konkrétabb és egyértelműbb ez a közlendő, annál kevésbé valósulhat meg a mű avantgárd jellege.”¹² 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), megfosztva 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, 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!”), 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: $a = b \dots$).¹³ Deréky kritikája a deszemiotizáció problematikus voltára, sőt (közvetett módon) a módszer illetlen tarthatatlanságára figyelmeztet. A műalkotás (beleértve a művészi szöveget is) mint eljeltelenített, a jelöléstől megfosztott valósággrészlet egy önmagában, semleges dimenzióban létező, minden (alkotói vagy befogadói) gondolattól, beleéléstől gondosan elkerített egység, amelynek semmilyen mögöttes értelme 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 végpontja: innen már csak visszafordulni lehet – a jelentésadás felé. (Talán nem véletlen, hogy a futurista-dadaista karakterű avantgárd tendenciák lecsengtek a harmincas évekre.¹⁴) 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 – poétikai kifejezéssel élve –, amely bármelyik művészeti ágra alkalmazható: a fehér négyzet mint fehér lap, s a fehér lap, mint a betölthetőség szimbóluma.

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”.¹⁵ A gondolat *Az új versről* szóló érteke-

zésében (manifesztumában) is előkerül: „Az új vers szavai nem az értelem szűrke teherhordói, hanem nyers, a költő érzései szerint alakítható anyag.”¹⁶ Ezeket a kijelentéseket elemzi Kulcsár Szabó 1987-es, a definíciónak nevet adó tanulmányában. Deréky 1998-as kételyei, idézett sorai nyilvánvaló módon fókuszba helyezik a problémát, viszont nem a deszemiotizáció tényleges megvalósíthatóságára (vagy annak lehetetlenségére) helyezik 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.”¹⁷ Úgy tűnik, mintha csupán eljelteltelenítené 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 eljelteltelenítéssel (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? Képes-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, amennyiben ki tudja iktatni mögöttes gondolatait, létező sémáit: az egyenes vonalat semmiképpen sem vonja párhuzamba az egyeneséggel és tartással, a kört nem tartja tökéletes formának, a végtelen, ama „ördögi” megfelelőjének – s a színeknek sem tulajdonít szimbolikus jelentőséget, a fehér négyzetről nem asszociál havas tájra. Befogadói intencióit nem befolyásolja semmiféle számmisztika, a hármas nem mesei és egyáltalán nem biblikus stb.

Pedig 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 szimbolikus – beléhatolni, benne élni stb.). Esetleg a ‘rendszer, szerkezet’ kifejezések megfelelőbbek volnának, mert igaz és való: egy kassáki kép rendszert alkot, szigorú szerkesztés eredménye. Ám ezek a 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. Amennyiben a deszemiotizáció kinyilatkoztatássá válik, azaz nyelvi karaktert ölt, elveszíti azt a jelleget, amely önnön lényegét meghatározza. A „*művészet – Művészet*” definíció kijelentése 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: értelmezhető lesz. Le kell szögezni, hogy a kassáki konstruktivizmus legfontosabb alapelve retorikai természetű. Lehet mellette érvelni, ám így is, úgy is ki van téve a jelölők (adott esetben végtelen) játéknak. A deszemiotizáció már-már toposszá vált, több évtizedes szakkifejezését érdemes lenne „technikai értelemben” felváltani egy másik, a jelölés szempontjából használhatóbb fogalommal úgy, hogy közben az eredeti is megőrződik egy magasabb szinten. A tautológia alakzatának bevezetése jóval érdekesebbé teszi

Kassák Lajos „alkotásmódszertanát”. Hogyha van szemiotizáció, akkor a folyamatát jelentő tényezők vizsgálata elkerülhetetlenné válik. A művészet = 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 egyértelműség. A jeltárgy (valóság) maga a művészet, erről van szó, ezt kell kifejezni nyelvben, képből, 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. A dada felé mutató, mondatcsonkító formában: a műalkotás csak és kizárólag azt jelentheti, ami... Nem lehet máshogy magyarázni, nincs helye a félrebeszélésnek és félreértéseknek. Erkölcsi, logikai értelemben szólva: nem hazudik, megfelel a valóságnak, vagyis helytálló kijelentés. A tautológia ebben az esetben 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.

A deszemiotizáció és tautológia kifejezések megkülönböztetése egyszerű s talán fölösleges (szó)játéknak tűnhet, valóságos „szószaporításnak”, hiszen a kassáki 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 tautológia pedig ezen elv verbális megvalósítását (valamint annak problematikus voltát), a szövegben megnyilvánuló módszert, eljárást jelenti: lehetővé teszi az érthetőséget, s egyben figyelmeztet az avantgárd idea elvont (absztrakt) természetére. De a teremtés aktív volta, az alkotás módzatainak állandó és folyamatos megújulása egy másik, a deszemiotizáció filozófiájával ellentétes eljárásra hívja fel a figyelmet. A *Képarchitektúra-kiáltvány*, a teljes önazonosság, elvárt egyértelműség kifejtése, retorikus kifejezése mellett egy másik útra is rálépteti a szöveg befogadóját. Ez az irány ugyanúgy leírható a jelölés aktusával, s némileg ellentmond a tautológia jelöltet és jelölőt (illetve a folyamat többi résztvevőjét) egy az egyben azonosító alakzatának. 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 kassáki manifesztumot. Ez pedig a „jelek túlfuttatásának” módszere, amelynek alapját immáron nem a tautológia, hanem a metonímia költői eszköze jelenti, biztosítva a kassáki 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 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 gondolatrítmus. 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 Dádán.” Az igei megszemélyesítések többségben vannak, ám megjelennek ezekkel együtt más fontos névszói változatok is: „A képarchitektúra ellensége minden művészetnek, mert csak őbelőle indulhat ki a művészet.” Található a szövegben még néhány egyszerű(nek mondható) metafora is, például az előbbinek bibliikus, vallásos intertextusba való áthelyezése: „A képarchitektúra az alfa.” Illetve a deszemiotizáció elvének legfontosabb, sokat emlegetett konstruktivista-matematikai összegzése: „A képarchitektúra: $2 \times 2 = 4$.” A költői képek mozaikja tetszés szerint alakítható, bármelyik megjegyzés fontos, így akármelyik kiemelhető példa gyanánt.

Árulkodó viszont két alapvetés: egy állítás – és annak az ellentéte. „A képarchitektúra nem akar semmit.” – „A képarchitektúra 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 képarchitektúra művészet, a művészet pedig teremtés, és a teremtés minden.” A korábbi állítások igazolása és summázata egyetlen mondatban. A képarchitektúra így nem a művészet egy produktuma, megjelenési formája, hanem maga a művészet. 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 mindenség 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. S ezzel akár a deszemiotizáció ideája is visszahelyezhető a képbe (kiiktatva a kezdő ellentmondást), mint a létazonosság és egység tökéletes megvalósulásának alapgondolata (szimbóluma). A kassáki 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”.¹⁸ Tehát önmagában és önmagától létezik.

A *Képarchitektúra-kiáltvány* tehát többféle olvasat lehetőségét magában hor-

dozza, s ezek mintha dialektikus viszonyban állnának egymással. Ráadásul az olvasatok további két szegmensre bonthatók: egy nyelvi természetűre és egy eszmei karakterrel bíró dimenzióra. Az első olvasat a tautologikus, amelynek egyértelműsége 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 indentitást, a hitelességet és tartást, mint annak alkotójától – azaz (olvasatról lévén szó) befogadójától. A második olvasat a metonimikus: ennek egyik fő vonása a jelek túlfuttatásában nyilvánul meg (antitézisként), amellyel a végtelenbe futó dinamizmust kockáztatja: a szöveg definiálhatatlanná, rögzíthetetlené, értelmezhetetlené válik általa. (Legálábbis 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 biztonságot sugallnak, szerkesztettek, ellentétben például a dadával vagy a bizonytalanságot sugárzó, látszólagos kuszaságban szét-tartó dekonstruktivista alkotásokkal.) A megvalósult eredmény nyelvi nem más, mint a kiteljesedett, sokszorosán részletezett, kifejtett, képekben, azonosításokban bővelkedő metonímia. S ezen elemek mindegyike létező valóság, valóságos létezés, ahol minden, ami él, a másikkal azonos, mert mindegyik maga az élet, szintézisben a legmagasabb lépcsőfokra emeli a kassági művészetet – már-már lét-filozófiává magasztalja azt retorikájában, kinyilatkoztatásai által. A deszemiotizáció visszaíródik az identifikációs játékfolyamatba, ám nem egyszerű eljárás-ként, költői képként vagy alakzatként (és ezek ellenfeleként), hanem gondolati bázisként, legfőbb létparancsként. Míg a tautológia az emberi önazonosság elvárása, addig a metonímiából kifejlő deszemiotizáció az igaz (tehát hamisságoktól mentes) művészi (s egyáltalán mindenféle) létezés alapkövetelménye. Itt már nem csak az egy, ami azonos az eggyel, hanem minden részlet azonos önmagával, a többi részlettel és az összességgel egyaránt. Így válik a képarchitektúra azonossá az alkotójával, a befogadójával, a művészzel, mi több, magával az étellel... Ezek szerint a konstruktivizmus kassági felfogásban, kifejezésben már nem csupán avantgárd irányzat. Nem egy művészeti-társadalmi mozgalom, illetve megformálási mód. Nem stílus a stíluson belül. Nem valamiféle izmus – egy a többi között. Azok leválthatók voltak, lecserélhetők, mint ahogyan azt a szerző számtalan alkalommal szemléltette is manifesztumaiban, esszéiben, tanulmányaiban vagy akár *Az izmusok történetében*. Az avantgárd konstruktivizmus alapvető elve a nyitottság. Nem zár le semmit, főleg a lehetőségeit nem, a jövő felé tekint.

A kassági 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 „mintha” jellegű, a már meglévőt mimelő s így a múltba tekintő produktumot. A deszemiotizáció az egyértelműsége

való törekvés „életre szóló” parancsolatává emelkedik Kassák Lajos szövegvilágában. A képarcitektúra „nem a síkba befelé, hanem a síkból kifelé építkezik”¹⁹ – állítja. Ennek alapján a műalkotás úgy válhat önazonossá, ha „kilép” a befogadói térbe, amennyiben a szöveg hatására az olvasó maga is alkotóvá lesz: „A művészet átformál bennünket, és mi képesekké válunk környezetünk átformálására.”²⁰ A mű által kiváltott hatás viszont csak abban az esetben lehet teljes körű, tehát a befogadói létet gyökeresen átalakító, hogyha kellőképpen meggyőző és tisztán érthető a tautológia, megfelelően kiterjesztett a metonímia, s összességében működőképes a konstruktivizmus retorikája.

JEGYZETEK

1. Kassák Lajos, *Képarcitektúra* = Uő., *Versék, tanulmányok*, szerk. Sík Csaba, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 844. (Kiemelések az eredetiben.)

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

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

4. Kassák, *Képarcitektúra*, 842.

5. *Uo.*, 843.

6. *Uo.*, 842.

7. *Uo.*, 840.

8. *Uo.*, 844. (Kiemelések az eredetiben.)

9. Lásd Deréky Pál, *A vasbetontorony költői*, Argumentum, Budapest, 1992.

10. Lásd az „*Újraolvasó*” kötetet az ezredfordulóról: *Tanulmányok Kassák Lajosról*, szerk. Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna, Anonymus, Budapest, 2000.

11. Kulcsár Szabó Ernő, „...*ki üdvözöl téged születő pillanat*”, *Alanyiség és deperszonalizáció a 20-as évek Kassákjánál*, Új Írás, 1987/5., 130. Valamint különös tekintettel *A jelviszony értelmezése a magyar avantgarde-ban* című fejezet: *uo.*, 128–132.

12. Deréky, „*Latabagomár...*”, 13.

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

14. Speciálisan a magyar avantgárral és Kassák művészeti paradigmaváltásával kapcsolatban 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, tárgyias közegű, de lényegében közvetlen valómáslírai beszédhelyzethez.” Kulcsár Szabó Ernő, „...*ki üdvözöl...*”, 127. A kassáki paradigmaváltás 1930-as évekbeli természetét, karakterét vizsgálja még részletesen tanulmányában Aczél Géza, „*szomorúságba enyhiült lázadás*”. *A klasszicizálódás első jelei Kassák harmincas évekbeli költészetében*, *Parnasszus*, 2007/3., 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. Lengyel Balázs = Uő., *Hagyomány és kísérlet*, Magvető, Budapest, 1972, 64–73.

15. Kassák, *Versék, tanulmányok*, 138.

16. Kassák Lajos, *Az új versről* = Uő., *Versék, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 591.

17. *Uo.*, 592.

18. A külön nem jelölt idézetek a *Képarcitektúra-kiáltványból* származnak.

19. *Uo.*, 843.

20. *Uo.*, 842.

FENYŐ D. GYÖRGY