

Suhajda Péter

Korszerű művészet ≠ Esztétikai kultúra

A vitázó Kassák

„A helyzet adva van, a belső úgy, mint a külső;
nem lehet tehát azt kérdezni, hogy jöhet-e valami más,
sem azt, hogy jöjjön-e, és azt sem, hogy mi?”
[Lukács György]

„Nem hasonlít. Nem más, nem akar, és nem tud más lenni, mint ami.”
[Kassák Lajos]

Az új művészet él című „tanulmány” Kassák Lajos avantgárd gondolkodásának központi szövege. A húszas évek eleji nagy konstruktivista fordulat után készült, a kolozsvári *Korunk* kiadásaként jelent meg 1926-ban.¹ Értékelhető egyrészt egy – a modernség szempontjából mindenképpen – kiemelkedő időszak összegzéseként; másrészt kiindulópontként is. Elméleti kijelentései a későbbi évtizedek alkotói gyakorlatában csengenek tovább. Jelentőségének kétségtelen bizonyítéka, hogy harminc esztendővel később, 1956-ban, apró változtatásokkal és némileg módosított címmel – *A korszerű művészet él* – ezt helyezte Kassák *Az izmusok története* elejére. A rendhagyó bevezetés igazi felütés [amely egyes részleteiben még a tízes évek aktivista kiáltványainak megszólalásformáit működteti], maga a szöveggé lett avantgárd: valóságos „előőr”, amelyet a csapatok [azaz a további fejezetek] élén küldtek harcba. A késői ismételt közlés célja egyértelmű: „Ez a tanulmány mind ismeretanyagában, mind véleménynyilvánításában ma is megállja a helyét...”² A húszas évek közepéig kialakított poétikai alapelvek és értékek tehát az életmű további szakaszaiban is vállalhatók voltak Kassák számára [persze az alkotói részletkérdésekben történtek még változások]. Az „érett” kassáki gondolkodás lényege, hogy a művészetet megfosztja jól ismert korábbi attribútumaitól, és élettel telíti meg a deszemiotizáció retorikai aktusa által. A megújuló [vagy inkább egészen új] művészet már nem másodlagos, valami későbbire utaló előjelzés, jóslat, a majdani megvalósulás ígérete, hanem a jelenben létező önazonos valóság: „A művésznél, aki alkotó karakterénél fogva új egységek hordozója, nem a majd megcsinálendő magyarázatára, hanem a kész alkotásra vagyunk kíváncsiak. A mű kell, hogy dokumentálja önmagát, jelenvalóságával kell, hogy aktív szerepet vállaljon a környező világban.”

1 Önálló, 24 oldalas kis kötetben, a *Korunk* könyvtára sorozat második részeként. Eredeti helyesírással: Kassák Lajos, *Az új művészet él*, *Korunk*, Cluj-Kolozsvár, 1926, 3–18.

2 A külön nem jelzett idézetek forrása: Csaplár Ferenc által gondozott kiadás: Kassák Lajos, *A korszerű művészet él* = Uő. – Pán Imre, *Izmusok – A modern művészeti irányok története*, Napvilág, Budapest, 2003, 9–28. Ehhez Kassák rövid előszót illesztett, amely ugyanitt, a 7–8. oldalon található.

Csaplár Ferenc, az *Izmosok – A modern művészeti irányok története* 2003-as „rekonstruált szöveghű” kiadásának utószavában³ vitacikként határozta meg a kötet bevezető írását. S a gondolat egyáltalán nem elvetendő. Elegendő ennek szemléltetésére teljes egészében idézni a következő bekezdést:

Az új művész érzi, hogy itt van, és felteszi magának a kérdést: mit tudsz csinálni az előtted lévő anyaggal? Nem az „anyagban rejlő isteni szellem” kifejtésén dolgozik (mint ahogyan azt még Rodin is gondolta, s a művésztől mint az alkotás principális elvét megkövetelte), hanem az ellenállással telített anyagba bele akarja erőszakolni tulajdon életének egy esszenciális csöppjét. Az elcsodálkozó és hasonulni akaró impresszionista után megjelent az ember, aki a dolgok belső összefüggéseit keresi, hogy velük s a „rendkívüliekkel és véletlenekkel” szemben érvényesíteni tudja önmagát. Elhelyezkedése a világban nem a feltétel nélkül beolvadó, hanem állást foglaló. Lehetséges, hogy a nyersanyagban benne lakik isten, s a művész kifejtheti azt belőle, ahogyan „Michelangelo is kifejtette a kőből Dávidot”, de engem az az „elrejtőzött” szellem csak annyiban érdekel, amennyiben ellenálló erőt fejt ki az ellen, hogy én a magam szellemét belezárhassam az anyagba. Mert, mint mondtam már, a mai művész nem elégszik meg azzal, hogy a képe egy tájhoz hasonlítson, vagy hogy verse egy témát kellőképpen kidomborítson, hanem egyenesen és minden közvetítő nélkül (ilyen közvetítők például egy modell formái vagy az életben lejátszódó történetek) önmaga megsokszorosítására törekszik. Hogy hiszen a klasszikus művész festményében is maga a művész fejeződik ki, és a kép sohasem valami természeti tájnak a kópiája! – ez iránt nekünk sincs semmi kétségünk. De ha ez így van, ha a művész maga akar kifejeződni a műben, miért kell ahhoz, hogy valaki tájat vagy emberi arcot fessen le?

A hosszan citált szövegrészlet támaszthatja alá leghatározottabban azt a vélekedést, amely szerint Kassák bevezetője erős hangú vitacikként is értelmezhető (többek között). De kivel száll szembe vajon ebben az esetben az a bizonyos egyes szám harmadik személyű „új művész”? Bizonyára nem Isten létét támadja. Az érvelés semmiképpen (és semmilyen értelemben) sem olvasható hitvitázó, avagy bármiféle hittal vitázó iratként. Kassák a szakrális, szellemi dimenzió létezésével kapcsolatban elfogadó. Mi több, annak a lehetőségét sem zárja ki, hogy Isten valóban benne rejtőzik a megformálandó anyagban. Ám ezt a szempontot egyszerűen figyelmen kívül hagyja, mivel nem Isten léte vagy nem léte áll az írás középpontjában. Bizonyára a humanista platonikus filozófia sem kiemelkedő értékű tényező a számára. Kassákot minden bizonnyal hidegen hagyta a letűnt reneszánsz eszmei vonulatai (legalábbis nem igazán találhatók meg a tárgyban való elmélyülés nyomai kiterjedt munkásságában). Mint ahogyan az is kizárható, hogy egy csaknem négyszáz esztendeje halott hatalmas mesterrel (vagy annak kőbe zárt szellemével) akart volna szimbolikus küzdelmet folytatni a modernizmus hőskorában.

3 Csaplár Ferenc, *Utószó az új kiadáshoz* = Kassák Lajos – Pán Imre, *Izmosok*, 265–279. A meghatározás a 272. oldalon található.

Michelangelo ficinói platonizmusa [s márványszonettje] jelen esetben tökéletesen érdektelen, és amint látható, a szobrász könnyen felcserélhető, behelyettesíthető – példának okáért Rodinnel. De hogyha nem a neves szobrászok vagy firenzei reneszánsz filozófusok állnak a „támadás” fókuszában, akkor mégis kicsoda?

Kassák és Lukács György kapcsolata közismerten érdekes módon indult a 20. század első évtizedének végén. Személyes konfliktusuk többek által jól dokumentált. Az érintettek is többször nyilatkoztak egymásról – mindenféleket. Angyalosi Gergely már az 1980-as évek végén tanulmányt⁴ szentelt a furcsa – és barátinak egyáltalán nem mondható – „viszonynak” [hogyan alakult ki és változott az esztendők folyamán, milyen motivációk irányították az ellenfeleket]. Mindezek ellenére Lukács véleménye *Az izmusok történetének létjogosultságáról* egészen pozitív volt 1956-ban. Csaplár Ferenc szerint a „különleges történelmi pillanatban különleges helyzet jött létre: az a Lukács György érvelt Kassák és Pán Imre avantgárdról szóló ismertetésének közlése mellett, aki évtizedeken át a polgári dekadencia elleni harc jegyében kevés nyitottságot, empátiát tanúsított a modern irányzatok törekvései, a szellemükben létrejött alkotások iránt.”⁵ Vándorútjaik összefutásának és szétválásának tehát számos pillanata ismert. Angyalosi szerint az „első időszak, amikor törekvéseik találkozhattak volna, a tizes évek közepe. 1915-ben jelent meg Kassák első verseskötete, az *Eposz Wagner maszkjában*, és ez év novemberében indította meg az első magyar avantgardista folyóiratot, a *Tettet*. Lukács egyik legközelebbi barátja és irodalmi szövetségese, Balázs Béla ugyancsak 1915 decemberében kezdte megszervezni az úgynevezett Vasárnapi Kör találkozót.”⁶ Ám hogyha már elképzelt: „volna-jellegű” találkozásról van szó, érdemes megemlíteni azt is, hogy Lukács *Esztétikai kultúra* című esszékötete már 1913-ban a könyvesboltok polcaira került,⁷ ezt pedig az „ébredező” ifjú Kassák biztos forgatta, és mint minden olvasmányból, sokat tanult és merített belőle. [Hogy előbb vagy utóbb, s egészen pontosan mikor, annak itt most nincsen jelentősége.]

Seregi Tamás így vélekedik a filozófus törekvéseiről: „Lukács György korai művészetelméletéről sok mindent szoktunk gondolni, de azt biztosan nem, hogy konstruktivista lenne. Miközben éppen ő volt az, aki az esztétizmus legnagyobb belső ellentmondására, az alkotás és a kontempláció, a műalkotás képződmény jellege, önállósága és közvetettsége, és az esztétikai élet állandó változása, perspektivikussága és közvetlensége közötti feloldatlan feszültségre először világított rá a rá jellemző kíméletlen radikalitással.”⁸ A két alkotó [filozófus és művész] kiindulópontja tulajdonképpen azonos volt: az esztétizmus kritikája – és annak meghatározó szerepe munkásságukban. Seregi Lukács konstruktivizmusáról tett megjegyzése első hallásra furcsának tűnik, ám egyáltalán nem ördögötől való gondolat. Az ifjú tudós lényegében ugyanazt hiányolta korának művészetéből [kultúrájából], mint Kassák: „A művészet még csak a kifejezés síkjára vetített minden életet, és csak itt nem túrt meg a dolgok között semmi más különbséget,

4 Angyalosi Gergely, *Kassák Lajos és Lukács György viszonya*, ItK, 1987–1988/4., 462–471.

5 Csaplár, *Utószó*, 271.

6 Angyalosi, *Kassák Lajos és Lukács György*, 462.

7 A benne szereplő írások pedig már 1908–1910-ben olvashatóak voltak különböző folyóiratokban. A címadó szöveg például a *Renaissance* 1910. május 15-i számában látott napvilágot. Részletek: Lukács György, *Esztétikai kultúra*, Napvilág – Lukács Archívum, Budapest, 1998.

8 Seregi Tamás, *Művészet és esztétika*, Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2017, 113.

mint a hangulat-lehetőségek, a szép kifejezésre való alkalmasságok különbségeit. Az élet, az valahol máshol volt; távol; kívül azon, ami fontos és érdekes.”⁹ *Esztétikai kultúra* című esszéjében Lukács kíméletlen kritika alá veszi önnön jelenének pillanatkultuszát, a hangulatcentrikus, passzív világszemléletet,¹⁰ a l’art pour l’art „formagyilkos” formaközpontúságát, a felületességet.¹¹ Velős ténymegállapítása akár Kassáktól is érkeztetett volna: „Ez a pillanatokhoz tapadt kultúra el kellett, hogy veszítse minden összefüggését az étellel.”¹² A konklúzió egyszerűen kiábrándító: „Van művészet, mert vannak emberek, akik olyan szerencsétlen testi-lelki konstitúcióval születtek, hogy semmi másra széles e világon nem lennének használhatók, csak erre [Thomas Mann határozta meg egyszerűen – komolyan és keserűen – a mai művészetet]. A művész: a hasznavehetetlen ember; a művészi kultúra: stílust csinálni ebből a semmire alkalmasságból.”¹³

A felvázolt problémák megoldására Lukácsnak vannak javaslatjai természetesen – mégpedig az esztétika körein belül maradva: „Mert most is az »esztétának« egy új típusa van keletkezőben. Mert azon, hogy a művészetben élő gyökértelen, hogy csak a művészet lehet eleven valóság a számára, és erre kell vonatkoztatnia mindent az életből, hogy a lélek atmoszférájában játszódik le az egész élet, és minden csak anyaga a lélek szuverén formáló erejének, és egyformán az minden: ezen nem lehet többé változtatni senkinek. De arról van szó: kell-e, hogy ebből csak lelki ürességek és anarchiák, elgyengülések és terméketlenségek, meddő panaszok és bús gögősségek származzanak?”¹⁴ A felvetett költői kérdés továbbiakat hoz létre azért, hogy megállapodhasson egy – kassákinak is tekinthető – tetőponton: „Vajon ezekből az elemekből nem lehet-e a hangulatok szétfoszló légvárai helyett a lélek erősen megalapozott, keménykövű várát megépíteni? Vajon az, hogy minden lélek gyengítése kell, hogy legyen a léleknek? Hogy mindent meg tudunk érteni, és a maga csak magából merített jogosultságában átlátni, el kell, hogy temessen minden küzdelmet? Vajon nem létezik-e semmi azért, mert mi építeni akarunk (és tudunk) belőle valamit?”¹⁵ Lukács a konstruktivistákhoz hasonlóan az építés eszköztanát használja gigászi keresésében. Ám Seregi nem éppen szimbolikája miatt tartja konstruktivista szerzőnek Lukácsot, illetve bizonyára nem csak ezért. „A művészet lényege a formálás, ellentállások leküzdése, ellenséges erők igába törése, egységet teremtés minden széthúzóból, egymásnak addig és rajta kívül örökre mélyen idegenből. A formálás: az utolsó ítélet a dolgok felett; olyan utolsó ítélet, amely megvált minden megváltathatót, és isteni erőszakkal kényszeríti rá mindenre a megváltást” – vallja az ifjú filozófus. A végső válasz tehát a formában rejlik, amely „egy adott helyzet adott lehetőségei között a maximális erő kifejtés; ez az igazi etikája a formáknak” – vonja

9 Lukács György, *Esztétikai kultúra* = Uő., *Esztétikai kultúra*, 19.

10 „Ez az esztétikai kultúra alaphuzásága, vagy [kevés igazán komoly képviselőjében] tragikus paradoxona: ez a kultúra kizár minden igazi lelki aktivitást, mert egyedüli életmegnyilvánulása az odaadó hozzásimulás a pillanatokhoz; mert éppen azért, hogy minden csak belülről jön, igazán belülről nem jöhet semmi: hangulatot csak a külső világ dolgai hozhatnak, és ha a saját lelkének egy megnyilvánulását élvezni valaki szép hangulatként, akkor is csak passzív szemlélője valaminek, amit a véletlen jó szerencse útjába hozott.” Uő., 20.

11 „A »forma« tisztelői megölték a formát; a l’art pour l’art papjai megbénították a művészetet.” Uő., 21.

12 Uő., 22.

13 Uő., 24.

14 Uő., 28.

15 Uő.

le a roppant tanulást. Hévízi Ottó összegzése segíthet megérteni (és megérezni) a formák jelentőségét: „A forma aktivitásának lényege *egyneműsítő* erejében rejlik, amennyiben a köznapi élet heterogén anyagából átlátható, rendezett, világosan körülhatárolt, egységes korpuszt hoz létre.”¹⁶ S végül ez az avantgárd természetű, alakító dinamizmus lehet az, amiért Seregi konstruktív, konstruktivista gondolkodónak meri nevezni Lukácsot: „Amire tehát a forma funkciói valók, az korántsem a tárgyképzés, sokkal inkább annak a már idézett hatalomnak és erőszaknak az érvényre juttatása, amely a teljesen formátlan és teljesen passzív anyaggal szemben a semmiből teremtő aktivitásra, az *alkotásra* teremt lehetőséget. Mi más ez, ha nem egy tisztán konstruktív művészetszemlélet?”¹⁷ A semmiből való teremtés, illetve az aktív (sőt aktivista) alkotás a manifesztumíró Kassáknak is elengedhetetlen „szakkifejezései” voltak.

Az anyag alakításának már-már mítoszi belső küzdelme egy ismétlésekben, halmozásokban bővelkedő szakaszban jut el a csúcspontjára. A spirális retorikai építkezés egyértelművé teszi, hogy ebben az esetben nincsenek más lehetőségek. Emelkedő szintjein ugyanaz a nyomatékositott kulcsszó tér vissza ciklikusan, folyton-folyvást. A lukácsi megoldás az esztétikai kultúra válságának kezelésére kizárólagos érvényű (legalábbis ebben az esszében), csak egyféleképpen vihető véghez. A szabadversekre emlékeztető szöveg stilisztikai elemeinek dinamikája a szó erejével történő életre keltés aktusát idézi: tehát a passzivitás, a mozdulatlanság – valamint a támadott művészi értékek – vereségét. S általánosan, a rend és világosság győzelmét a rendetlenség és sötétség felett: „Ismétlem: az esztéta a forma fogalmát alkalmazza az életre; az esztétikai kultúra a lélek megformálása. Nem felélénkítése, hanem megformálása; nem szép helyzetekbe való megmerevítése, hanem legigazibb lényegének a valóság, az események, az élmények káoszából való mindig tisztább és tisztább kimunkálása; nem formába öntése, hanem megformálása; nem eredmény, hanem út, végtelen út, amelyen megformált életdarabok jelzik a továbbhaladást.”¹⁸

A Lukács által vázolt rendszer eleddig nem sokban tért el a kassáki ars poeticától és alkotói szemlélettől. Ám ahol a nagy egység megrepedezni látszik, az éppen Michelangelo platonikus filozófiája. A fenti kifejtés ugyanis ekképpen folytatódik: „A lélek megformálása. A lélek ott szunnyad abban a zűrzavarban, amelyet egy ember lelki életének szoktunk nevezni, vagy könnyelmű szavakkal sokszor léleknek is. Ott szunnyad mindig elevenen, de csak a látók számára valóságosan és elevenen. Mint ahogy a márványszobrok, amelyeket Michelangelo márványsziklából látott ki, benne éltek már ezekben a sziklákban, de az ő emberfeletti küzdelmei kellettek, hogy életre ébressze őket, lezúdván körülök [sic!] minden lényegtelen, ami formátlan káoszába takarta őket. És ha kevés is talán egy emberélet ahhoz, hogy tiszta fenségben valósuljon meg, ami benne élt, ha csak rodini torzóként marad a lelke élete végén, csak félig kibontakozva sziklabörtönéből, az igazi valóság, a tragikus, a metafizikai valóság ez a szobor lehet csak, amely mindig elevenen benne élt ebben a sziklában; amelyet hogy tiszta vízióként olykor látnia megadatott, és hogy kemény munkában egy életen át törhette magát utána, egyetlen igazi élete volt az életnek.”¹⁹

16 Hévízi Ottó, *Az identifikáció kísérletei – Az ifjú Lukács önarcképei* = Lukács György, *Esztétikai kultúra*, 114. [Kiem. az eredetiben]

17 Seregi, *Művészet és esztétika*, 117. [Kiem. az eredetiben]

18 Lukács, *Esztétikai kultúra*, 30.

19 Uo.

Talán nem szükséges hosszas győzködésekbe fogni annak érdekében, hogy Lukács tényleges hatása Kassákra igazolást nyerjen [túl minden életrajzi vonatkozáson és ellenségeskedésen]. Hogyan lehetséges az, hogy az avantgárd teoretikus, aki igen ritkán emlegetett munkáiban régen holt itáliai reneszánsz művészeket, ugyanazzal a példával hozakodjon elő, mint Lukács; és hozzá hasonlóan Rodint emelje be a polihisztor mellé, egyazon bekezdésbe? Az avantgárd szerző biztosan ismerte [mégpedig jól] a filozófus 1910-es esszéjét, és 1925-ben beépítette annak kritikáját *Az új művészet él* című tanulmányba. Amely lévén vitairat, valójában nem Michelangelóval, a firenzei platonikusokkal vagy Rodinnal száll szembe, hanem régi ellenfelével, Lukács Györggyel. Ő pedig kétségtelenül szakértője volt mindenféle platonizmusból eredeztethető tanoknak és filozófiai iskoláknak.

A két részlet közötti különbség talán abban ragadható meg leginkább, hogy amíg Lukács a lélekről [tehát az alkotó benső aktivitásáról] értekezik, de a michelangelói hasonlat beemeléseével átlép a platóni „külső” általa is „metafizikai valóság”-nak nevezett dimenziójába, addig Kassák kívül rekeszti azt [bár létét nem veti el]. Nála a belső működés, a szobrász gyötrelme kerül fókuszba. Tehát az a tényező, amely Lukácsnál is fontos szerepet tölt be, viszont a filozófus esetében egy „magasabb” célt szolgál: „A lélek útja: letörni magából mindent, ami nem igazán az övé; a lélek formálása: igazán individuálissá tenni a lelket, de a megformált túlnő a pusztán individuálison.”²⁰ Illetve: „Ami igazán mélyen, a lélek legmélyéig individuális, az messze túlmegy a pusztán individuálison: talán meg is mondtam már ezzel a mondattal mindent.”²¹ Számára a tevékenység egész életen át tartó aktus, amelyet nem lehet félbehagyni [ezzel bizonyára Kassák sem vitakozott volna]: „Mai idők tudományának egyik legnagyobb hazugsága [ha tűnőben van is már végre], hogy csak mennyiségi különbségek vannak a dolgok között; hogy hasonló körülmények között hasonlóan történő dolgok igazán hasonlóan is egymáshoz: csak éppen az egyik több, szebb vagy nagyobb a másiknál. Ez a legmélyebb hazugságok egyike: nincs mélyebb, nincs elválasztóbb különbség, mint a »majdnem« és a végigvitel különbsége, ha egyirányúak is az elindulások. Olyan mély, hogy hozzá képest szinte csekélynek látszik két egészen különböző végigjelenés [vagy »majdnem«] egymás közötti különbsége.”²² Kassák számára ebben az esetben nem a jövő cél [hol van már az „époszi” aktivizmus eljövendő nietzschei embere!] az iránymutató, hanem a megformálás folyamatos jelen ideje – és a tett, amely sorsdöntő: „e küzdés maga”. Az én anyagba való belezárodása [azaz materiává válása], az önazonosság nagy csatája – a lefejtendő „szellem” [a kassáki szöveg is idézőjelesen említi] nem a végső szobor, egy elérendő idea [ha van egyáltalán], hanem [szimbolikus] ellenség, aki nem engedi az ént önmagává formálódni. Ez nem az aktivizmus kollektív megszólalójának csoportvezetői attitűdje, s bizonyos [formai, stilisztikai, „izmustani”] szempontból már nem is avantgárd sajátosság. Viszont rendkívül izgalmas [már-már posztmodern?] intertextuális játék. Kassák itt egy többezer éves szöveghagyományra támaszkodik [akarva-akaratlan], amelynek Platóntól kezdve rengeteg „szereplője” van: többek közt Ficino, Michelangelo, a

20 Uo.

21 Uo., 28.

22 Uo.

firenzei filozófusok, Lukács stb. A vakmerő avantgárd lakatoslegény viszont mit sem törődve mindezekkel, egyetlen durva kalapácsütéssel – s igen bátran – formálja saját képére az ősi tradíciót. Ahogyan már számos esetben megcselekedte ezt a „blaszfémiát” más korstílusokkal (romantika) vagy stílusirányzatokkal (szentimentalizmus, impresszionizmus). Az is lényeges különbség lehet a két alkotói mentalitás között, hogy amíg a platonikusok és Lukács a kő feleslegének lefaragását helyezik a művészi tett középpontjába, addig a kassáki ember nem „termel” felesleget: ő alakít, mi több, önmagát zárja bele az anyagba [amely „megmarad”]. Avantgárd diskurzusba helyezve a kérdéskört: a futurizmus és a dada „szétszerelő” módszerei régen múlttá lettek a húszas évekre: „Hogy majd eljövünk mi, új költők, és így teszünk, meg úgy teszünk, hogy bizonyísten leromboljuk a régi és felépítjük az új világot – ez lehet jó retorikai gyakorlat, de nem maga a művészet a szónak abban az értelmében, ahogy ezt ma értelmezni kell.” Ráadásul a konstruktivista Kassák már egyértelműen a szintetikus művészet zászlóhordozója volt. „A művészet aktív jelenvalósága pedig az élet szintézisét jelenti! Ma már szó lehet a művészet és élet ilyen szintéziséről. Az új művészet, túl az iskolák részleteredményein, az életegység megteremtésén kell, hogy dolgozzon” – vallja a jelen korszerű művészetéről.

A kettejük közötti különbség ott válik mérvadóvá, ahol Lukács a „szimbolikusról” kezd értekezni, mert ezzel a „következménnyel” száll vitába Kassák. A filozófus számára az alkotónak példává kell válnia – vagyis önmagán kívül kell kerülnie. Ennek alátámasztására szolgál a Michelangelo-analógia: „Ez az élet példaadó élet, szimbolikus élet – és minden szimbólum rokona a másíknak. Ez a legmélyebben és legigazabban szimbolikus élet a legigazabban egyéni élet: mert a szoborban a márvány lelke válik szoborrá, annak az egy, határozott márványtömbnek a lelke, ha szoborrá válásával elválik is a testvér márványsziklától, és minden szobornak testvérévé születik. A lélek útja: letörni magából mindent, ami nem igazán az övé; a lélek formálása: igazán individuálissá tenni a lelket, de a megformált túlnő a pusztán individuálison. Ezért példaadó az ilyen élet. Példaadó, mert az egyik ember megvalósulása ennek lehetőségét jelenti minden ember számára.”²³ A kassáki alkotó nem egy szellem „kiszabadítója” – számára nem a „márvány lelke” a lényeg, valamiféle transzcendens, a kőbe kívülről plántált idea elérése, hanem saját küzdelme. Nem a példamutatás ebben az esetben a fontos, a passzív szimbólummá válás, hanem az aktivitás: mindenki járja végig a saját útját, mégpedig egyedül. Lukács záró gondolatai bizonyára rendkívül távol állnak az avantgárd kórusból kilépő első művésztől: „Az ilyen emberek nem teremtenek kultúrát, nem is akarnak teremteni; az ő életük szentsége a minden illúziótól való megfosztottság. Nem teremtenek kultúrát, de úgy élnek, minthogyha kultúrában élnének; nem teremtenek kultúrát, de úgy élnek, hogy azt kiérdemeljék. Egész életüknek atmoszféráját a Kant [sic!] egyik legmélyebb kategóriájával, a »mintha«, az »als ob« kategóriájával lehetne talán legjobban meghatározni.”²⁴ Immanuel Kant ide vagy oda, Kassák véleménye ismeretes a „mintha-jellegű” művészetéről: „Képeink ezért nem olyanok, *mintha*, hanem olyanok, *amilyenek*” – állítja a *Képarchitektúra*-kiáltványban. Az 1921-es manifesztum részlete a deszemiotizáció elvének kifejtése. Így folytatja gondolatmenetét: „Közvetlenül hatnak, s hatásuk sohasem lehet

23 Uo., 30.

24 Uo., 31.

olyan, *mintha* a másolt portré vagy tájkép, vagy a legújabb gépillúzió-szerkesztés meg akarna szólalni, ki akarna virágozni, vagy el akarna indulni.” Ám az iv lezárása értelmezhető a lukácsi, kívülre helyezett cél kritikájaként: „És ezért a mi művészetünk primer teremtés, és mi, hasonlóan minden építészhez, elindulunk a magunk területéről, a sikről mint alapról a térbe, úgy, mint akik többé nem kiszolgálni, hanem saját képükre átformálni akarják a világot.”²⁵ A kassáki alkotás „primer” – a művésztől ered, s nem kívülről oltották bele az anyagba. Ráadásul „teremtés” – a lukácsi esztéta viszont „nem teremt”. Legalábbis kultúrát nem. S talán éppen ezért: az avantgárd teoretikus teremtő alkotója nem esztéta. Lukács művésze egy magasabb – tehát külső – célt szolgál, Kassáké – amint az idézet utolsó egységében látható – erre nem hajlandó. A világ „saját képre” való formálásának elve már a húszas évek eleji kiáltványban megjelenik, igaz, itt még az avantgárd csoport [a „mi”] céljaként. A platóni – transzcendens – ideaszint egyértelműen meghatározza a lukácsi esztéta tevékenységét. A kassáki alkotó ezzel szemben az immanens szférán belül marad, s ő maga válik meghatározóvá. Az 1925-ös szöveg kijelentése szerint „az új művészet már nemcsak az esztétika merev törvényei alól szabadította föl magát, de ami erejét, elhivatottságát, időszerűségét leginkább bizonyítja, nagy hatással van életünk egész stílusára, a mesterember munkái, a tömegárúk, mindennapi használati tárgyaink sem tudták kivonni magukat a hatása alól.” A művész – s egyáltalán: az ember – tehát alkotó, egyedi, minden vonásában önmaga, aki nem valamiféle transzcendens erők tervét valósítja meg. Autonóm személyiség: önmagát és a világot formálja. A lukácsi esztéta antitézise.

Kassák végkövetkeztetésében egy újabb középkori-reneszánsz festővel példalózik: „Összegezéssül: az abszolút kép követelése tehát nem azt jelenti, hogy Giotto nem volt művész, mert a természetben meglevő alakzatokon át tudta és akarta magát kifejezni; hanem azt jelenti, hogy az a művész, akinek a mértan megadta az alkotás formaelemeit, s mégis még mindig Tonelli úr portréján akarja kifejezésre juttatni kokoschkaságát, az nem azon az értékfokon művész, mint például Giotto volt a maga idejében. A naturalizmus és impresszionizmus árnyékába se kerülhet [még a legjobbjaiban sem] Giotto realizmusának. Mert míg Giotto kölcsönvett formái az ember fejlődési fokának még megkerülhetetlen tartozékai voltak, addig ugyanaz a mai ember alkotásában nem egyéb a belső tartalom hiányánál, a jó megfigyelőképesség eredménye, merő formalizmus.” A mondanivaló egyértelmű: Giotto „a maga idejében” korszerű és kiemelkedő művész volt. Milyen érdekes, hogy Lukács is éppen a nagy mestert emlegeti 1910-es esszéjében [igaz, más kontextusban]: „A korai kereszténység művészetüldözése kellett, hogy Giotto és Dante, Meister Eckehart [sic!] és Wolfram von Eschenbach művészete megszülessék: a korai kereszténység bibliát [sic!] teremtett, és sok századok művészete táplálkozott annak gyümölcséből. És mert igazi vallás volt, bibliát teremtő erejű, nem kellett neki a művészet; nem kívánta meg, és nem tűrte meg maga mellett, egyedül akart uralkodni az ember lelkén, mert képes volt rajta uralkodni.”²⁶ Lehet talán némi köze az esszének ahhoz, hogy Kassák éppen Giottót vette elő érvelésének tetőpontján, ám kétségtelen, hogy Lukács szövege

25 Idézetek a *Képarchitektúra*-kiáltványból: Kassák Lajos, *Képarchitektúra* = Uő., *Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 844.

26 Lukács, *Esztétikai kultúra*, 23.

itt másról beszél. Talán annyi közvetett ellentét felfedezhető a kassáki okfejtésben, hogy a „realista” Giottót igenis különleges, önálló alkotónak tartja, s nem egyszerű, kizárólag a Biblia után dolgozó, szorgos keresztény munkásnak.²⁷

Kassák számára az igazi művész legfőbb ismertetőjegye nem a „majdnem” és a „végigelmanés” filozofikusan homályos lukácsi dichotómiájában keresendő, hanem a termékeny vagy terméketlen „jelenlét” összeférhetetlenségében: „Ahhoz azonban, hogy valaki megérthessen, szellemében, igényeiben és világszemléletében velünk egy síkon élő embernek kell lennie. Kell, hogy velünk együtt a mában éljen, s csak produktív vagy improduktív voltunk az, ami bennünket a művészet kérdésében megkülönböztet.” Lukács véleménye némileg lehangoló a művészek hatóerejével kapcsolatban. Szerinte az alkotók nem produktív módon formálják jelenüket [jelenbéli kultúrájukat], hanem éppen az irányítja őket, legyenek bármennyire is avantgárdok (a saint-simoni értelemben) és hatékonyak: „A művészet mindig csak következménye volt a kultúráknak; messzire előreküldött heroldja sokszor, keményszavú, igaz és kegyetlen bírāja nemegyszer. De a művészet szavainak ritmusát mindig a kultúra járásának ritmusa határozta meg, és csak mert ezt könnyebb érzékelni, mert mindig belőle értjük és ismerjük meg amazt, azért hisznek még ma is sokan az ő alkotó elsőségében.” Ez Kassák (és sokak) számára minden bizonnyal elfogadhatatlan kijelentés volt. Az azonosnak tűnő alapokról induló gondolatok tehát divergens módon fejlődtek tovább [pontosabban az avantgárd szerző keresett más irányokat, folyamatosan vitázva ellenfelével]. Lukácsnál a formák váltak központi tényezőkké [ahogyan azt az 1911-ben megjelent *Platonizmus, poézis és a formák* című másik fontos esszéjében leszögezi]: „Az igazi megoldást csak a forma adhatja meg. Csak a formában [»az egyedül lehetséges« a forma legrövidebb meghatározása], csak a formában lesz muzsika, szükségszerűség minden antitézisből és tendenciából. És mert a formához – a saját széthúzó erőiből legtöbbet egyesíteni tudó eredőhöz – vezet minden problematikus ember útja, azért áll ennek az útnak a végén a formálni tudó ember, a művész, akinek formáiban egyesül a poéta és a platonikus.”²⁸ A „formálni tudó ember” alakja még rendben is volna a kassáki értelemben, ám a „platonikus” jelző már kevésbé tűnik szerencsésnek, mivel egy eleve létezőre utal: azaz egy statikus végállomásra. Az avantgárdban ezzel szemben inkább a dinamikus „úton lét” a lényeg, mint a megérkezés. Nem a forma, hanem a folyamatos formálás és formálódás, a cselekvő aktivitás [amely minőségi szempontból bizonyára nem azonos a lukácsi „majdnem”-mel]. A semmiből való teremtés kassáki aktusa pedig már egyáltalán nem egyeztethető össze a platonikus móddal, hiszen a „platonikus nem alkot embert soha, mert az úgysis létrejött már valahol az ő akaratától és erejétől függetlenül, ő csak az árnyékát idézheti fel, választ várván egy olyan kérdésre – csak ebben egészen szuverén a kritikus –, amelynek jelentős voltáról a kérdezettnek talán sejtelve sem volt soha. A platonikus csak lelkek boncolója, nem emberalkotó”²⁹ – jelenti ki a filozófus.

27 Egy másik fontos kapcsolódási pont lehet Giottóhoz még Uitz Béla, aki mélyebben is megismertethette sógorával a firenzei mester művészetét. Kassák Uitzről szóló értékelését idézve: „Érdekes, hogy mindezen túl Giottónak és kortársainak szerkesztési rendszeréhez és falkép-elképzeléseihez kapcsolódik a legmélyebben.” Kassák Lajos, *Uitz Béla = Uő., Versek, tanulmányok*, 961.

28 Lukács György, *Platonizmus, poézis és a formák – Rudolf Kassner = Uő., A lélek és a formák*, Napvilág – Lukács Archivum, Budapest, 1997, 39.

29 *Uő.*, 41.

A kassági ars poetica és konstruktivista alkotói „életelv” tehát több ponton, részletkérdéseiben mond ellent a korai Lukács György esztétikájának – túl a megformálás útjának elvi hasonlóságain. Mintha a (mindenkori) korszerű művészet szállna itt vitába az (elavult és ezért elvetendő) esztétikai kultúrával. Az avantgárd művész egyik legkedvesebb módszere az volt, hogy érveléseinek jól megválasztott helyein a tekintélyre való hivatkozás klasszikus megoldását választotta elveinek kifejtésekor. Az eljárást főként szocialista-társadalmi témájú fejtegetései során használta. A tekintély pedig nem volt más, mint ő maga, a munkásból lett művész. Ennek lényege, hogy a szocializmust érintő kérdésekben neki van csupán kizárólagos joga nyilatkozni, mivel egyrészt az érintett társadalmi rétegből érkezett, másrészt annak szakértőjévé, legavatottabb ismerőjévé alakította önmagát hosszas küzdelmek során. *A korszerű művészet él* című összegző vitairatban viszont éppen ennek a metódusnak az el-lentétét alkalmazza: azt rekeszti ki a diskurzból [egy-
es szám harmadik személyű általános alanyként], aki nem abból a közegből származik, amelyből ő. „Az az ember – vallja –, aki az individuális polgári világszemléletben nőtt fel, aki még ma is minden szellemi felkészültségével és anyagi érdekelttségével ezekhez a formákhoz kötődik, természeténél fogva kell, hogy idegenül álljon szemben minden egységre való törekvéssel.” Ama – esztétának tűnő – polgári származék, akiről szó van az idézetben [s akitől igencsak távol áll a szintetikus gondolkodás „korszerű” megoldása], nincsen megnevezve: ám attribútumai alapján akár Lukács György is lehetne. S ebben az esetben talán a formákhoz való kötődés is mélyebb, személyesebb értelmet nyerhet.

Konkoly Dániel

Bioautomaták?

AZ ÁLLAT A MODERN MAGYAR KÖLTÉSZETBEN¹

Immár másfél évtizede áll a technika az irodalom- és kultúratudományos kérdések homlokterében, azonban mára nyilvánvalóvá vált, hogy a kérdés nem választható el az élet mikéntjének tudakolásától. Jelen pillanatban úgy tűnik, hogy a hazai irodalomértés a médiumot és a technikát övező dilemmák mellett az élet tematikája felől is kérdőre fogta a magyar költészetet. Itt említhetjük például azokat a konferenciákat² és tematikus lapszámokat, amelyek az állattal, az étellel vagy a betegséggel foglalkoznak.³ Ez persze nem azt jelenti, hogy jelen kérdezőmód eltávolodna attól a belátástól, hogy minden, amit észlelünk – így maga az irodalmi szöveg is –, valamiféleképpen közvetítve jut el hozzánk, hiszen például már a szövegek használata is történetileg és kulturálisan

1 Az Információs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

2 Ld. a 2017-ben az egr Esterházy Károly Egyetemen tartott állat tematikájú konferencia előadásait összegyűjtő kötetet: *Milyen állat? Az állatok irodalmi és nyelvelméleti reprezentációjáról*, szerk. Balogh Gergő – Fodor Péter – Pataki Viktor, FISZ – Alföld Alapítvány – Méliusz Juhász Péter Könyvtár, Debrecen, 2020.

3 A tematikus lapszámok a következők: Ókor, 2014/3. [Állat], Prae, 2017/1. [Antropocén] *Studia Litteraria*, 2018/1–4. [Állat], Alföld, 2018/1. [Állat], Prae, 2018/1 [Biopoétika], Helikon, 2018/4. [Poszthumanizmus], Prae, 2019/1. [Betegség], Alföld, 2019/12. [Betegség]