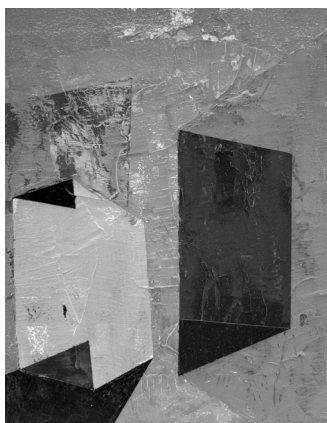


EMANUEL MODOC

LOKÁLIS TALÁLMA NYOK, TRANSZNACIONÁLIS ALKOTÁSOK

Képköltemény, képvers, piktopoézis, fotómontázs



... e négy konceptuálisan egyenértékű művészi invenció rövid időintervallumban és specifikus geokulturális térben való megjelenése e lokális avantgárdok között kevésbé feltárt összefüggésekre mutat rá.

A közép- és kelet-európai magyar, román, cseh és lengyel folyóiratok avantgárdközi kapcsolatából születő alkotások közül négy az, amely különösen figyelemre méltó. A lokális szintéren való megjelenésük közötti viszonylagos időbeli közelség miatt ezen „invenciók” a szimultaneitás legfigyelemfelkeltőbb példáinak¹ tűnhetnek a közép- és kelet-európai avantgárd eseményei közül: gondolok itt Kassák Lajos *képkölteményeire*, Karel Teige *képverseire*, Victor Brauner és Ilarie Voronca² *piktopoézisére* s végül a Mieczysław Szczuka által útnak indított *fotómontázsra*.³ Bár nem képezi elemzésem tárgyát, említést érdemel még a szerb változat is, a *Zenit*⁴ német nyelvű különszámában a zenitista Ljubomir Micić által bejelentett *Worte im Raum* („szavak a térben”), amelynek példailusztrációját Micić 1922-es *Kola za spasavanje (Mentőautó)* című verseskötetének borítóján is megtaláljuk. E négy invenció – melyekkel a románai avantgárdkutatás eddig szinte csak elszigetelt módon, néhány összehasonlító összegzés keretében foglalkozott⁵ – azt bizonyítja, hogy a közép- és kelet-európai avantgárd esetében a lokális interferenciák befolyásolják a nyugat-európai elemek átvételét és szintézisét az avantgárd ezen egyedi változataiban. Bár végső soron lényegileg nem valódi invenciók – hiszen számos megfelelést lehetne találni közöttük és az őket megelőző nyugati változatok között (Kassák képkölteményeinek esetében igen nyilvánvaló források lehetnek Kurt Schwitters kép-

költeményei/*Bildgedichte*-i vagy Raoul Hausmann plakátkölteményei/*Plakatgedichte*-i) –, ami engem foglalkoztat, az az időpont és a körülmények, amelyek között megjelentek, valamint az interkulturális kölcsönhatások, amelyeket generáltak.

Bár az avantgárd szinkretikus jelenségei az összeurópai modernizmus kombinatorikus logikájával, valamint ősidők óta ismert előzményekkel is magyarázhatók, a négy vizuális verstípus-invenciót nem szabad összekevernünk más eredeti művek naiv vagy pimasz forgalomba hozásával. Apollinaire-től és Cendrars-tól Marinettiig, Tzaráig vagy Picabiáig számos eset példázza a különböző művészi médiumok keveredésének technikáit már a múlt század első két évtizedétől kezdődően. Akár dadaista fotómontázsokról vagy kubista kollázsokról, akár a futurista tipográfia játékaikról beszélünk feltételezhető forrásként, a vágy mögött, hogy ezek valóban önálló invenciókként legyenek meghatározhatók, észre kell vennünk a művészi intencionalitás egy másik rétegét: azt az igyekezetet, hogy a létrejött szintetikus művészi alkotáshoz új jelentést rendeljenek, amely megfelel az egyes lokális mikroáramlatok explicit poétikájának. Ebből a nézőpontból szemlélve a közép- és kelet-európai invenciók közötti különbségek tisztábban láthatóvá válnak, mindamellett, hogy a konceptuális közös nevező is említést érdemel. És még így is, e négy konceptuálisan egyenértékű művészi invenció rövid időintervallumban és specifikus geokulturális térben való megjelenése e lokális avantgárdok között kevésbé feltárt összefüggésekre mutat rá. Időrendi sorrendben véve e négy invencióesemény hasonlósága meglepőnek tűnhet, hiszen nemcsak a formák, hanem a művészi kifejezésformákat kísérő értelmezési hátterek is analóg jellegűek.⁶ Ha figyelmesebben vizsgáljuk őket, rájöhettünk, hogy a közöttük lévő viszony a négy avantgárd kultúra kölcsönhatása szempontjából is szimptomatikus, és nem magyarázható valamely közös, ihlető előzménnyel. Összességében helytelen lenne tehát valamely, „középpontból eredő” precedensre hivatkozva magyarázni a közép- és kelet-európai lokális művészeti képződményeket anélkül, hogy figyelembe vennénk a sokszínű művészeti irányzatok kommunikációjának, tranzakcióinak, kölcsönhatásainak, kontaminálódásainak, hibridizációinak és szintéziseinek teljes színskáláját.

Azon kísérletek például, amelyek a román piktopoézis alapját képező hatások azonosítására és értelmezésére irányultak, életrajzi vagy formális feltevésekből indultak ki. Az első típusú érvelésre (az időbeliséget figyelembe véve anakronisztikus) példa Cristian-Robert Velescué, aki szerint a „piktopoézis manifesztuma” (ahogyan ő a híres *Pictopoezie No. 5721* című művet nevezi) közvetlen válasz Breton *Kiáltványára*.⁷ A második típusba sorolható az a valószerűbb, de alátámasztást nélkülöző hipotézis, amelyet Emilia Drogoreanu fogalmazott meg: szerinte a piktopoézis, az Apollinaire-kalligrammák, Tzara „szimultán költeményei”, Man Ray „optikai költeményei”, valamint Marinetti „szabad szavai” közötti formális hasonlóság elégséges alapot biztosít arra, hogy közvetlen leszármazási viszonyt tételezzünk a hazai változat, valamint a nyugat-európai futurizmus és dadaizmus között.⁸ Ez utóbbi értelmezés végeredményben truisztikus, ha figyelembe vesszük, hogy az avantgárd főbb irányzatai közötti, a szakirodalomban jól dokumentált interakciók csak a sokszínű művészi jelenségek formáit, esetenként tartalmát, ám nem a hatások egy periférikus kultúra általi, bizonyos időpillanatban történő kiválasztódásának logikáját magyarázzák. Más szóval, ahhoz, hogy megértsük, miért indult útjára a piktopoézis éppen 1924 októberében és nem korábban, hogy miért nem létezett már 1912 után románul *parole in*

liberta, figyelembe véve, hogy a Marinetti-szövegek már-már megjelenésükkel egy időben szabadon kezdtek áramlani a román kulturális közegben, hogy miért nem váltott ki jelentősebb hatást a szürrealizmus ugyanitt közvetlenül a Breton kiáltványának megjelenése utáni pár évben, és végül hogy miért volt a román avantgárd első hulláma elsősorban konstruktivista és nem dadaista, elégtelen csupán formai megfeleléseket keresnünk a centrum behatásai és a periféria jelenségei között, a román avantgárd első, 1924–1928-as időszakának jellegét vizsgálva. Véleményem szerint ezen a ponton lép be az egyenletbe a perifériák közötti kapcsolatok meghatározó szerepe, amelyek fontosságát az alábbiakban igyekszem példázni.

Az a mód, ahogyan egy *intra*kulturális rendszer egy bizonyos fogalmat átvesz, vagy egy adott irodalmi formát magába olvaszt, nemcsak az adott kultúra minor jellegétől függ, hanem attól is, hogy ezen átvételeket és beolvasztásokat hogyan valósítják meg a szomszédos kultúrák, amelyekkel kapcsolatba kerül (és amelyek ugyanolyan irodalmi függőségi kapcsolatban vannak más, nagyobb kultúrákkal). Más szóval, abban, ahogyan a román avantgárd átveszi – példának okáért – Apollinaire poétikai/programatikus modelljét, nemcsak Apollinaire szigorú értelemben vett román kultúrán belüli recepciójának van jelentősége, hanem a szomszédos kultúrákban létrejövő recepciónak és behatásnak is (mint amilyen például a cseh avantgárd, melynek fejlődését sok tekintetben befolyásolta a *Kalligrammák* szerzőjének hatása). Egy ilyen, a különböző, ám egymáshoz közeli kultúrákra gyakorolt közös hatások működési folyamatdinamikáját érintő elemzés⁹ az interkulturális hálózatok kölcsönhatásainak jobb megértését eredményezheti.

Egyértelmű, hogy a négy invenció közül a két leginkább hasonló a Karel Teige által a poetizmus első manifestumában¹⁰ körvonalazott *képvers*, valamint a román avantgárd valószínűleg legismertebb exportterméke, a *75 HP* című folyóirat egyetlen számában megjelent, Voronca és Brauner által útjára bocsátott *piktopoéma*. Mădălina Lascu helyesen tételez különleges kapcsolatot a kettő között, az irodalomközi népszerűsítő cikkek¹¹ jelenléte révén igazolva a *Contimporanul* és a *Pásmo* című folyóiratok közötti – a rövid életű *75 HP*, *Integral* és *Punct* című folyóiratok megjelenését megelőző –, már kialakult szoros kapcsolatokat. Azonban érvelése megreked ezen előzmények jelzése szintjén, s nem halad tovább felkutatni a perifériák közötti termékeny kapcsolódásokra utaló nyilvánvaló megfeleléseket és vitathatatlan bizonyítékokat, melyek képesek voltak felülírni és helyettesíteni a centrum-periféria típusú kulturális cseréket.¹² Mindenekelőtt a piktopoézis ismert definíciója („A piktopoézis nem festészet. A piktopoézis nem költészet. A piktopoézis piktopoézis.”¹³) párhuzamba állítható Teige poetizmus-meghatározásával („A poetizmus nem irodalom [...] A poetizmus nem festészet. [...] A poetizmus nem »izmus«. [...] A poetizmus nem művészet. [...] A poetizmus mindenekelőtt életmód”¹⁴). Azonban a cseh képversek elméleti meghatározására irányuló próbálkozások már egy évvel korábban megfigyelhetők. Karel Teige már 1923-ban közli a *Festészet és költészet* című cikket, amelyben megelőlegezi a cseh poetizmus megjelenését és elsőként teoretizálja a képverset.¹⁵ A cseh *Disk*, *Stavba* és *Pásmo* folyóiratok rendszeres említése a *Contimporanul*-ban¹⁶ azt is bizonyítja továbbá, hogy a román avantgardistáknak volt hozzáférésük a „szomszédos” prágai folyóiratokhoz. A leginkább nyilvánvalónak azonban a Brauner–Voronca páros, valamint Teige poetizmusa közötti párhuzam tűnik. Anélkül, hogy valamiféle nyilvánvaló művészi plágiumot feltételeznék (hiszen

végeredményben Teige elméletei és azok alkalmazásai sem léptek ki az apollinaire-i kubofuturizmus logikájából, és éppenséggel a kubista tételek hű átvételének tűntek), úgy vélem, e regionális avantgárdváltozatokból történő román átvétel egyetlen dologra mutat rá: arra, hogy a közép- és kelet-európai strukturális összefüggések felülírták a nyugat-európai hatást. Breton szürrealizmusát – mely egy időben jelent meg a *75 HP*-val – általános kétkedés fogadta, sőt ellentétbe került az egyes intrumentalizációk során a román avantgárd konstruktivista irányával, ahogyan az a későbbiekből is kitűnik majd.

Egy másik, Teige poetizmusának indulását is megelőző eset újabb bizonyítékot szolgáltat a regionális hatás nyugat-európaival szembeni elsődlegességére. Két évvel a cseh és román avantgárd interakciói előtt már létezett egy a közép- és kelet-európai avantgárd tipológiai hasonlóságának szempontjából igen jelentős előzmény. Kassák Lajos *képarchitektúrájáról* van szó, melyet elméleti síkon a művész 1922 márciusában indított útjára, az invenció nevét viselő manifestumban.¹⁷ (Amely invenció előzményeit azonban Kurt Schwitters kísérletei és Moholy-Nagy munkái¹⁸ nyomán már 1920-ban, valamint a szintén Kassák által írt *képköltmények* révén a dadaizmusig visszavezethetően a *Ma* korábbi számaiban¹⁹ dokumentálhatjuk.) Ezen lokális invenciókat illetően Passuth Krisztina azt állítja, eredetüket a Sonia Delaunay és Blaise Cendrars közötti együttműködésben kell keresnünk, mely a híres 1913-as, *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France. Couleurs simultanées*²⁰ című festményt is eredményezte, bár meglehetősen nyilvánvaló, hogy a *Ma* rövid dadaista kitérője (a konstruktivista váltás előtt²¹) sokkal kielégítőbb magyarázat.²² Kassák képarchitektúrája legalább annyira a dadaista gyakorlatok természetes folytatása, mint amennyire a magyar avantgárdba Moholy-Nagynak köszönhetően²³ frissen betört konstruktivizmusnak az adaptált változata.

Kassák kiáltványának kezdősora („Le a művészettel! Éljen a művészet!”) – talán nem véletlenül²⁴ – a román avantgárd két évvel később megjelent nyitómanifestumára²⁵ emlékeztet. Két jellemző mindenképp kiemelendő a magyar aktivizmus művészi programjából, ahogyan azok a *Képarchitektúra* című manifestumban megjelennek: a szintézis (az összes közép- és kelet-európai avantgárd közös nevezője, ahogyan azt már fentebb kimutattuk) és a dadaizmus-konstruktivizmus keveredés:

A művész egyetlen értékmérője a világszemlélete.

A világszemléletes művész akármit alkothat.

Alkotás a konstruktív jó tett.

A konstrukció architektúra.

Az abszolút kép a képarchitektúra. [...]

A képarchitektúra elvet minden iskolát, önmagunk iskolázását is.

A képarchitektúra nem köti magát bizonyos anyaghoz és bizonyos eszközökhöz, éppúgy, mint a merz-művészet mindenféle anyagot és eszközt alkalmaznak tart arra, hogy rajta keresztül kifejezze magát.

A képarchitektúra nem pszichologizál.

A képarchitektúra nem akar semmit.

A képarchitektúra mindent akar.²⁶

Ami itt érdekessé válik az egyedi retorikán kívül, az a szerző viszonyulása az autodidaxis gondolatához, különösen ha figyelembe vesszük a tényt, hogy Kas-

sák maga is autodidakta volt. Forgács Éva ezt a saját művészi koncepción belüli vonzás-taszítás játékot a magyar avantgárd vezéralakjára jellemző „hozzátartozás-elkülönbözés”²⁷-dinamika termékének véli. Éppen ezért Kassák képarchi-tektúráját nem mint a konstruktivizmus *sui generis* termékét kell szemlélnünk, sokkal inkább mint egyedi választ a nemzetközi minták átvétele, valamint a saját, helyi alkotások egyediségigénye között létrejött feszültségre.

Érdemes még megemlíteni a lengyel avantgárd egyik termékét, a Mieczysław Szczuka által a *Blok* folyóirat 1924. novemberi számában elméletileg körülírt *fotómontázs*t. Bár a fotómontázs manifesztuma egy hónappal a piktopoézis után jelent meg, a lengyel invenció példái két előbbi lapszámában is megtalálhatók.²⁸ És bár a magyar, cseh és román avantgárdtól formailag ezen invenció áll a legtávolabb, említésre méltó marad a Szczuka által a *Fotomontaz* című kiáltványban felvillantott konceptualizáció, amelyik tökéletes összhangban áll a szomszédos országok elméleti felvetéseivel:

FOTOMONTÁZS – a formájában legsűrítettebb költészet

FOTOMONTÁZS – poezoplasztika

FOTOMONTÁZS – a világmindenségben történő legkülönfélébb jelenségek kölcsönös egymásba hatolásának jelenségét nyújtja

FOTOMONTÁZS – a formák objektivizmusa [...]

FOTOMONTÁZS – a jelenségek egyidejű sokfélesége

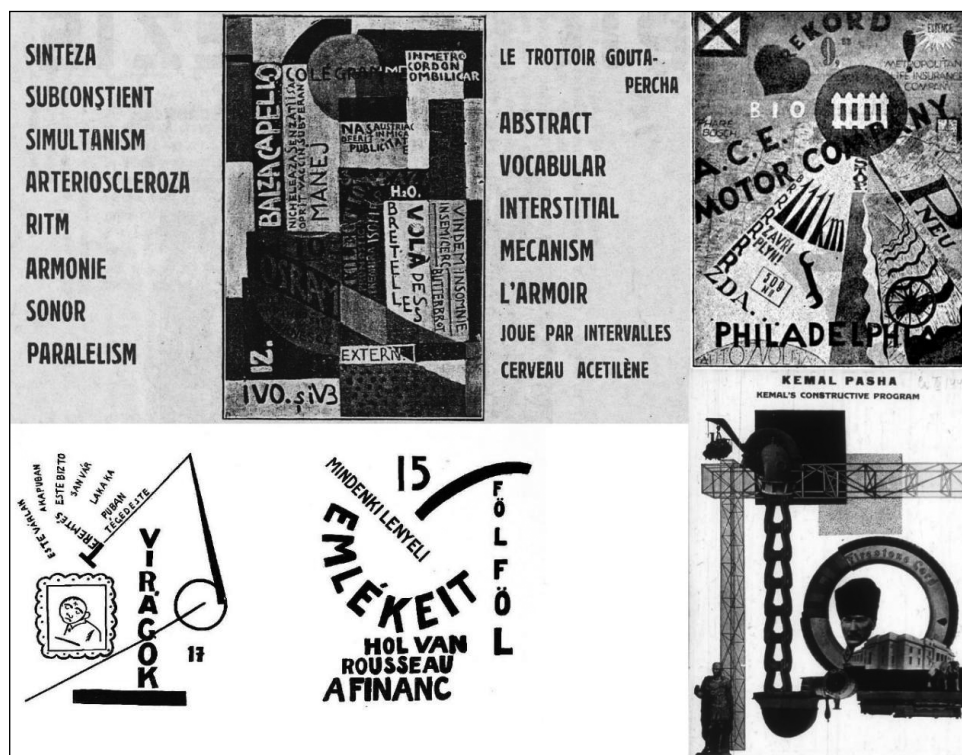
FOTOMONTÁZS – a két- és háromdimenziós dolgok kölcsönös egymásba hatolása [...]

FOTOMONTÁZS – újkori hősköltemény²⁹

Még ha a Szczuka által a fentiekben jelzett társításnak vers és festészet között inkább metaforikus szerepe is van, akkor is figyelemre méltó az a mód, ahogyan a fotómontázs koncepciója egyfajta implicit szinkretizmusban kereteződik. „A jelenségek egyidejű sokfélesége” és „a két- és háromdimenziós dolgok kölcsönös egymásba hatolása” meghatározó, közös jellemzői a közép- és kelet-európai konstruktivizmusok szintézis- (és szintetizmus-)vágyának. Ugyanakkor a lengyel invenció *post factum* történő teoretikus körülírásából adódóan nem zárható ki az sem, hogy a manifesztum egy bizonyos legitimáló imperatívusz nyomán született meg, amelyet a regionális avantgárd irányzatok közötti verseny indokolhat.

A román és cseh, valamint a román és magyar avantgárdok közötti hasonlóságokból következően (az *Aktivista kiáltvány*nak a magyar avantgárd megfogalmazásaihoz köthető jellege, valamint a piktopoézis, képvers és képköltemény közötti hasonlóságok nyomán) kijelenthetjük, hogy a román avantgárd főbb tulajdonságait tekintve ugyanolyan mértékben egyedi, mint amennyire *lokális* (és nem – kizárólagosan – nyugati) keletkezésű. A Kassák által vezetett magyar aktivizmus jellegzetességei alapján kijelenthetjük, hogy a román avantgárd születését nem annyira a nyugat-európai avantgárd poétikák szintézise, mint inkább a szomszédos országok avantgárdjainak állandóan kölcsönös kommunikációja határozza meg. A román és magyar avantgárd közötti hasonlóság a dadaizmus-hoz való közös kötődés szintjén is magyarázható (a román avantgárd esetében azzal az exporttal, amelyhez Ion Vinea és a *Contimporanul* többi avantgardistája mindig is kötődött, a magyar avantgárd esetében pedig a húszas évek első avantgárd importtermékeivel). A cseh avantgárd esetében a Kassák csoportjával

a magyarok 1922-es prágai látogatása nyomán létesített kapcsolatok lényegesnek bizonyultak ezen irányzat saját, helyi izmusának kialakításában és saját művészi termékének (a képversnek³⁰) a létrehozásában, amely később döntő módon befolyásolta a román piktopoézis megjelenését.



Illusztráció: A megjelenés sorrendjében (balról jobbra és fentről lefelé): Voronca és Brauner: *Pictopoezia no. 384* (1924. október); Jiří Voskovec *Cesta na motocyklu* (Út motorbicikliről) című kép-verse (1924. szeptember); Kassák Lajos *Világanyám* című képkölteménye (1922. február); Mieczysław Szczuka *Kemal's constructive program* c. fotómontázsa (1924 júliusa)

A román piktopoézis, a magyar és cseh képköltemény s végül a lengyel fotómontázs esete véleményem szerint az 1920-as évek elején a négy említett avantgárd között létrejött, elmélyült irodalomközi kapcsolatokat példázza. Mindazzal együtt, hogy szigorú értelemben véve a négy közép- és kelet-európai invenció a lehetőségekhez mérten egymástól különböző – hiszen mindegyik egyenként a saját avantgárdjának egyéni-szintetikus karakterét példázza – a mögöttük meghúzódó koncepció közös, előzményeként pedig a dadaista és kubofuturista gyakorlatok szolgálnak, amelyek a helyi avantgárdközi kapcsolatokon is átáramlottak, így egyenlő mértékben nyugat-európai ihletésű, illetve alternatív, transznacionális kulturális gyakorlatok által meghatározott alkotásokról beszélhetünk.

Kovács Péter Zoltán fordítása

■ JEGYZETEK

1. Elsősorban arra gondolok, ahogyan Wai Chee Dimock használja a szimultaneitás fogalmát, lásd WCD: *Through Other Continents. American Literature Across Deep Time*. Princeton UP, Princeton–Oxford, 2006. 126–128.
2. Victor Brauner – Ilarie Voronca: *Pictopoezie*. 75 HP 1924. október. 9.
3. A tanulmány eredeti terminusai, sorrendben: *poem-tablou* (azaz a Kassák-féle, csupán betűk és tipográfiai jelek összességéből álló, többnyire nonfiguratív vizuális költemény), *poem-imagine* (azaz a konkrét képet, képalkotásokat a költői szöveggel ötvöző mű), *pictopoezie* (azaz a festészeti „alapot”, festményszerű képet szöveggel kitöltő alkotás), valamint *fotomontaj* (azaz fotómontázs) – a ford. megj.
4. Lásd Ljubomir Micić: *Kategorischer Imperativ der Zenitistischen Dichterschule*. Zenit 1922/16. 40–42.
5. Lásd Mădălina Lascu: *Imaginea oraşului în avangarda românească*. Tracus Arte, Buc., 2014. 208–224; Imre József Balázs: *From Dadaist Serenade to Glogoism, Dimensionism and Pictopoezy. Contextualizing the Visual Element in Central- and Eastern-European Avant-Garde*. Caietele Avangardei 2016/8. 114–123.
6. A poetizmus és pictopoezis hasonlóságára mint koincidenciára utaló első jelzés Marina Vanci Perahim cikkében található: Marina Vanci Perahim: *Poetisme et Pictopoesie: pour une étude comparative des avant-gardes. Umění* 1995. 49.
7. Lásd Cristian-Robert Velescu: *Victor Brauner d'après Duchamp sau drumul pictorului către un suprealism „bine temperat”*. ICR, Buc., 2007. 9.
8. Emilia Drogoreanu: *Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești. Sincronie și specificitate*. Paralela 45, Pitești, 2004. 183–186.
9. A folyamatdinamikára vonatkozó összehasonlítás célkitűzéseiről összefoglaló módon beszél Andrei Terian a *Critica de export* (MNLR, Buc., 2013. 27–47.) című kötet *Incomparabilul ca neinterpretabil: literatura comparată și problema (re)contextualizării relevante* című fejezetében.
10. Karel Teige: *Poetismus*, idézi Eric Dluhosch, Rostislav Švácha (szerk.): *Karel Teige / 1900-1951. L'enfant terrible of the Czech modernist Avant-garde, Introduction by Kenneth Frampton*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1999. 68–70.
11. Lásd Filip Corsa: *Moderni hnuti literární i výtvarné v Rumunsku*. Pásmo 1924/2. 8; Marcel Janco: *Nova architektura. Pásmo* 1924/10. 3. Ugyanabban az évben két másik a román irodalmat népszerűsítő cikk is megjelenik a varsói Blok c. folyóiratban, lásd Filip Corsa: *Nova sztuka w Rumunji*. Blok 1924/3–4. 4., valamint Ion Vinea: *Nova sztuka w Rumunji*. Blok 1924/6–7. 15.
12. Lásd Mădălina Lascu: i. m. 218–221.
13. „Pictopoezia nu e pictură / Pictopoezia nu e poezie / Pictopoezia e pictopoezie” – A ford.
14. „Poetismus néni literatura [...] Poetismus néni malířství [...] Poetismus néni ismem [...] Poetismus néni umění [...] Poetismus je především modus vivendi.” Karel Teige: *Poetismus*. i. m. 200–201.
15. Uő: *Malířství a poezie*. Disk 1923/19–20. 20.
16. A Contimporanulban nem kevesebb, mint tizenkilenc a cseh avantgárdot bemutató cikk jelenik meg, 1924 és 1929 között.
17. Kassák Lajos: *Képarchitektúra*. Ma 1922/4. idézi Timothy O. Benson, Éva Forgács: *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes 1910-1930*. MIT Press, Cambridge, MA, 2002. 427–431. (angol fordítás: George Cushing)
18. Lásd: Éva Forgács: *Between Culture: Hungarian Concepts of Constructivism*. In: Timothy O. Benson (ed.): *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, 2002. 159.
19. Lásd például a *Világanyám* c. (ahogyan Kassák nevezte) „képkölteményt”, Ma 1922/3. 2.
20. Lásd Krisztina Passuth: *Les avant-gardes de l'Europe Centrale 1907-1927*. Flammarion, Paris, 1998. 223.
21. A magyar avantgárd esetében a konstruktivizmusra való áttérés egy a régiót tekintve merőben új, nemzetközi kulturális záródoklat: „It was, in all probability, Moholy-Nagy who provided reproductions of the geometric-nonfigurative works of Viking Eggeling and Hans Richter that were published in support of the article's concept of the «objectivity» of the new art. The next, September 1921, issue of *Ma* was illustrated by works of Moholy-Nagy only, and includes a manifesto-like essay by Kállai on Moholy-Nagy, preparing for *Ma*'s move from Dada to constructivism. The November 15, 1921 issue focused on the artistic work of Kassák, introduced in an essay by Kállai that depicted Kassák's work as «constructive» before the term constructivism was imported from Russia after December 1921.” Éva Forgács: *Internationalists Stretched Thin. The Hungarian Aspect (1920-1922)*. In: Hubert van den Berg, Lidia Gluchowska (eds.): *Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*. Peeters, Leuven–Paris–Walpole, 2013. 156.
22. A szám borítója is – melyen nem más található, mint egy a Kassák képarchitektúráját is előre jelző képköltemény – jelöli a magyar mozgalom expresszionizmus és dadaizmus közötti szakítását, lásd Ma 1921/3. 1.
23. Magát a *képarchitektúra* terminust is Moholy-Nagytól kölcsönözi Kassák (a német *Bildarchitektur* formában), bár a terminus első használata Ljubov Popova orosz művésznőhöz köthető, lásd Éva Forgács: „*You Feed Us So that We Can Fight Against You*”: *Concepts of the Art and State in the Hungarian Avant-Garde*. Arcadia 2006/2. 260–274.
24. A hasonlóság azáltal válik még meglepőbbé, hogy éppen Budapesten jelenik meg egy Palasovszky Ödön és Hevesy Iván által jegyzett manifesztum (*Manifesztum*, első kiadása, Merkantim nyomda, Budapest, 1922), mely ekképp kezdődik: „Uj Művészetet! / Le a művésszel, mert eladta magát. / Le a csendléttel. / Le a dekorációval. / Le a széplelkek macskazenéjével. / Le a hedonizmus cifra penészvirágával. / Áhítatos nagy művészetet a millióknak. / A felszabadult ember művészetét. / Ki az utcára a tömegek elé!”
25. „Le a Művészettel / Mert lealacsonyította önmagát! / A vers nem csupán mindenféle korú lányok könnyirmirigy-sajtója; / Színház, recept a befőttkereskedők melankóliájára; / Az irodalom, kiszáradt öntözőcsatorna; / A dramaturgia, egy befőttesüvegnyi kisminkelt magzat; / A festészet, egy cafatnyi természet, egy kiállítósza-

lonban kifejlesztve; / A zene, égi közlekedésmód; / A szobrászat, a fenék pepecselésének tudománya; / Az építészet, felcicomázott mauzóleumok vállalkozása stb.” Ion Vinea: *Manifest activist către tinerime*. Contimporanul, i. h.

26. Kassák Lajos: *Képarchitektúra*. i. h. 429, 431.

27. „Inventing »Picture architecture« was also in line with Kassák’s signature «belonging-and-differing» dynamics. He was a socialist who shared many ideas with communists but kept his distance from the Hungarian Communist Party. He defied the Hungarian Commune, but out of a sense of responsibility for the common good accepted a position he was offered as a censor of street posters; he agreed with the basic ideas of constructivism but took no interest in its original pragmatism, so adjusted and turned it into a dogma of redemption.” Éva Forgács: *Internationalists Stretched Thin. The Hungarian Aspect (1920-1922)*. In: Hubert van den Berg, Lidia Gluchowska (eds.): i. m. 158.

28. Lásd Mieczysław Szczuka: *Montaż fotograficzny. Blok 1924/2.* 3., valamint Mieczysław Szczuka: *Kemal’s constructive program. Blok 1924/5.* 2.

29. Mieczysław Szczuka: *Fotomontaż. Blok 1924/8–9.* 6., angolul idézi: Timothy O. Benson, Éva Fogrács: i. m. 503.

30. Különösen fontosnak tűnik számomra az, ahogyan a dadaizmus a magyar avantgárdon keresztül jut el a cseh avantgárdba: „In March 1922, Kassák and a few members of his group travelled to Czechoslovakia for a poetry reading tour. The first stop was Prague where they read poems by an international pool of authors [...] along with some of their own works. [...] In an article five years later, Karel Teige mentioned the evening and its revelatory power to acquaint the Czech audience with Dada”. Éva Forgács: *Internationalists Stretched Thin. The Hungarian Aspect (1920-1922)*. In: Hubert van den Berg, Lidia Gluchowska (eds.): i. m. 158. A magyar kutató által említett cikk a következő: Karel Teige: *O dadaistech. Tvorba 1927/2.* 167. Lásd még: Szabó Lilla: *Kassák és a cseh avantgárd*. In: Berkes Tamás (szerk.): *Bohemia et Hungaria: tanulmányok a cseh–magyar irodalmi kapcsolatok köreiből*. Osiris Kiadoi, Bp., 1998. 81–86.

