

Kassák megkonstruált könyve. Vizualitás és nyelvi jelentés a *Tisztaság könyvében*

Sajnos, arról alig tudunk meg Kassáktól valamit, hogy ez a konstruktivizmus – például – a versben hogyan érvényesülhet, mikor lesz egy vers rokona a gazdaságosan leegyszerűsített ruháknak, az új házak sima, komoly ábrázatának és a munkások tornaegyesületeinek. Egyetlen olyan követelmény van, amelyet Kassák ismételt és határozottan hangsúlyoz: az, hogy a művésznek - «ma már» - nem szabad ábrázolnia. A műalkotásnak tudniillik realitásnak kell lennie, nem pedig látszatot keresőnek. De hát az a pusztán negatívum, hogy egy mű nem ábrázol semmi idegen dolgot, már realitássá teszi azt? Hiszen akkor realitást a legkönnyebb teremteni, mindenesetre könnyebb, mint látszatkereső művet. Azaz hogy - egy mélyebb szempontból - mégsem olyan könnyű: csak akkor lehetséges, ha a szavak, színek, hangok felláznak és a művész akaratától függetlenül, a maguk tetszése szerint verődnek össze - minden más esetben a műalkotás feltétlenül követ valamit: a művész képzeletében róla élő képzetet. (Komlós Aladár)¹

A Nyugat 1926/8. számában jelent meg Komlós Aladár meglehetősen szigorú bírálatát Kassák Lajos *Tisztaság könyve* című művéről, amelyben – miközben igen degradálóan megállapította, „a konstruktivizmus a soförtípus művészete” – valójában nagyon releváns kérdéseket tett fel Kassák ekkori esztétikai-irodalomelméleti elveire vonatkozólag, csak éppen teljes komplexitásukban megválaszolni nem tudta azokat.

Ahhoz, hogy mi ezt körültekintően megtehessük, kezdjük a kötet vizsgálatát talán mégiscsak az elején. A *Tisztaság könyve* egy olyan – mondjuk így most, első fokon – összművészeti kísérletnek tekinthető, amelyben a könyv mibenléte fogalmazódik meg: a könyvé mint szövegkompozícióé (mely műfajiságát, sőt a valamilyen módon a szövegbe bevonódó művészi irányokat tekintve is igen változatos), mint vizuális művészeti tárgy és mint használati eszköze. Történik mindez egyfelől explicit módon, másfelől a praxist, a megvalósulást tekintve, s mint ilyen válik emblémájává a tiszta művészetnek.

Itt kell azonban hozzátennünk: túl azon, hogy a könyv Kassák ekkori művészet- és irodalomkoncepciójának megtestesülése, gyakorlati szempontok is inspirálták megszületését. A *Tisztaság könyve* ugyanis 1926-ban jelent meg: kinyomásának idején Kassák még bécsi emigráns volt, és a kéziratot mintegy saját előhírnökeként küldte haza Pestre, hogy magánkiadásban megjelentesse. Mint azt Sík Csaba megfogalmazta, „a könyv az író, képzőművész, irodalomszervező Kassák hazatérésének előkészítését jelentette, s egyben igénybejelentés volt a Nyugattal szemben álló modern vezér szerepére”² is.

Egy könyvről mint fizikai értelemben vett tárgyról is szó van tehát: fogjuk kézbe ezt a tárgyat, nézegessünk bele, fussuk át a tartalomjegyzéket. Adott tehát ez a tizenhatszor huszonnégy centiméteres könyv, amely voltaképpen egy, a terjedelmét tekintve az átlagosnál éppen csak egy kicsit bővebb folyóiratszámnak felel meg (a

¹ KOMLÓS Aladár, *Kassák Lajos: Tisztaság könyve*, Nyugat, II, 470–472.

² SÍK Csaba, *Kassák két évtizede*, Bp., Helikon, 1987, 3. (A *Tisztaság könyve* reprintjének mellékleteként. A *Tisztaság könyvének* idézetei ebből a kiadásból, a továbbiakban: *Tisztaság könyve*.)

képmelléklettel együtt 127 oldal). A papírminőség és a borító látványa is ezt az érzést erősítik, különösen, ha arra gondolunk, Kassák ekkori folyóirata, a *Ma* is ilyesféle, egy képzőművészeti alkotást bemutató, mégis azt valamiképpen a látványegészbe csak egyfajta konstitutív elemként beemelő borítóval jelent meg, és hát a fehér alapon fekete betűk, a fekete és sötétvörös, függőleges és vízszintes léniák közé keretezeten is valamiképpen erre mutatnak. (Persze, tegyük hozzá mindjárt, mindez éppen fordítva is működhet. Kétségtelen ugyanis, hogy Kassák lapjainak megjelenése óta – vagy, ennél talán jobban kitágítva a perspektívát, európai kontextusba helyezve a kérdést, az avantgárd, az expresszionista, aktivista, konstruktivista folyóiratok megjelenése óta – a folyóiratok külsejével kapcsolatos elvárások is alapjaikban változtak, amennyiben a terjesztés, a tömegekhez való eljutást szorgalmazva a szerkesztők a reklám műfajához közelítették ezeket az orgánumokat, s aztán ez az új, sikeresebbnek bizonyult formából sok elem olyannyira meghonosodott, hogy még az avantgárd háttérbe szorulásával is megmaradt.)

A szennycímlapot is hasonló betűtípussal szedték, s ugyancsak vörös és fekete, egymásra párhuzamos léniák futnak rajta, csak most kicsit másképp elrendezve, s lényegesen szellősebben; s ami még esetleg releváns lehet az előbb emlegetett szempontból, a szerző és a cím mellé feltüntetik a megjelenés évét és hónapját is: ismét, akárcsak egy folyóirat borítóján. Aztán jönnek a szövegek, vegyesen, a látvány és a tartalom szempontjából egyaránt. Bár nagyrészt végig antikvával, ugyanazzal a talpas, jól olvasható fekete betűtípussal vannak szedve, találhatunk köztük csupa nagybetűvel szedett úgynevezett tömbverset, vagy éppen vízszintes irányban nyomtatott elméleti írást (egyfajta manifesztumot a reklámról); s minden egyes fejezetben (vagy ha kvázi-folyóiratról beszélünk, mondjuk így, rovatban vagy blokkban) másképp néz ki a laptükör, nem is beszélve a szöveg kiegészítéseként szerepeltetett vizuális elemekről: a számozott költemények iniciálépozícióban elhelyezett számairól, a mindig függőlegesen vagy vízszintesen meghúzott, de minden esetben más-hová (le-föl, jobbra-balra) elhelyezett léniákról. Ezek hol dinamikusak, szinte villognak a szöveg mellett (pl. a címnélküli vagy másképp, a tömbversek esetében így húzódnak ezek a vonalak: balra, majd fent, lent, fent, lent, fent, lent, ráadásul a verskezdetek melletti kis fekete kockák még vibrálóbbá teszik az oldalakat), hol megstatikusak (*A ló meghal...* mellett például következetesen balra található a lefelé húzódó vonal, amely egyébként mintegy mutatja is a hosszúvers jelleget). Igen nagy tehát a változatosság, a tervező sokat bíz a vizualításra, ám a bázisszövegeket mégsem tekinthetjük képverseknek, sőt még talán a vizuális költemény kategóriájába is igen nehezen sorolhatók be: hiszen amúgy hagyományos módon vannak szedve, darabonként egységes betűtípussal, azonos betűnagysággal, folytonosan, vagy a versek esetén egymás alatti verssoronként tördelve. A blokkokat mindig másképp megtervezett felütrő oldalak választják el, ezek többnyire fekete színű (vagy olykor fekete keretes, fehér belsejű), de mindig különböző méretű számokkal és betűkkel variálnak (amelyeknek a lapi elhelyezése végképp változatos, irányuk pedig lehet függőleges vagy vízszintes), továbbá itt is vertikális és horizontális léniákkal, melyek hol keretbe foglalják az írottakat, hol belemetszenek a szó közepébe. A kötet végén

pedig képmellékletet találunk, Kassák festményeivel, színpadterveivel, tipográfiai kompozícióival. A hátsó borító ismét fehér alapon fekete és vörös. S a tartalom is igen variábilis, akár csak egy művészeti folyóiratban (pontosítsunk: összművészeti folyóiratban, mint amilyen a Ma is). Ekképpen fest: *Címnélküli versek, A könyvről, A ló meghal a madarak kirepülnek, 25 új vers* (számozott: 41–65), *Az új színházművészetért, Prózák 1925, A reklám, Fordítások 1915–26-ból* (saját verseinek több nyelvre való fordításai), *A korszerű művészet él, Utószó, Képek* (festmények, színpadtervek, szobrok, reklámtervek).

Hogy pontosan lássuk *Tisztaság könyvének*, mint a fentebb említett hármaskörű tárgyának a mibenlétét, tényleges elemzése előtt olvassuk el megvalósításának programját. Meglehető, kicsit didaktikus eljárás ez részünkről, de maga a könyv előállítója, Kassák sem cselekedett másképp, hiszen szinte legelől helyezte el azt *A könyvről* című írást, amely az alapelveket rögzíti a kötettervezők számára, s ezzel mintegy kommunikálja is az őt tartalmazó könyv létrehozásának legfontosabb szempontjait. Idézzünk most ezek közül párat (nem biztos, hogy az eredeti sorrendben, s néhány kommentárral):

1. A könyv „utilitárisan általános, olcsó, tartós, könnyen kezelhető”, illetve „a jó könyv tárgyszerű és anyagszerű alkotás. Jellemzője a gazdaságosság, a tartósság, a könnyen előállíthatóság, a közlésre szánt részek előtérbehelyezése, s ezáltal az olvasó vagy néző munkájának a megkönnyítése, szóval a belső tartalom és külső forma könnyen áttekinthetősége – a tiszta típus”. Kassák a könyvet nemcsak tárgynak tekinti, hanem használati eszközként, amely már (szerinte) mintha alig-alig lenne besorolható az esztétikai tárgy kategóriájába, lévén még iparművészeti terméként sem igen értelmezhető. Mindent a funkció – azaz az olvashatóság követelménye – vezérel, a dekorativitás még mellékes, kiegészítő szempontként sem merülhet fel. „A könyv fehér felületeit nem foghatjuk fel dekoratív felületeknek”, s ez még a modern, „pszeudo-expresszionista” könyvkészítőkre is igaz, akik a szöveg közötti részeket „egyéni trükkjeikkel és díszítő kacskaringóikkal szórták tele”, ezáltal a könyv elvesztette „sajátos karakterét”. Vissza kell térni tehát „a szériatermelés megadott anyagához, a közvetlen kifejezéshez és általában az alkotás ökonomikus törvényeihez”, jelenti ki a már aktivista időszakára óta a kollektív művészeti mozgalomban, a tömegeket a kultúra és a műveltség eredményei által felemelni vágyó, s ekképpen az „új világ megteremtését” célul kitűző szerző. S most tegyünk itt egy kitérőt: nem véletlen, hogy a könyv másik „műfajelméleti” vagy inkább „werktypus-elméleti” szövege éppen a reklámról szól, nagyjából hasonló hangnemben. Mint Csaplár Ferenc is felhívja a figyelmet, annak, hogy a reklám mint olyan Kassák figyelmének előterébe került, vannak egyrészt kifejezetten személyes motivációi, másrészt olyasféle okai, amelyek saját művészetkoncepciójához kötődnek, harmadrészt pedig – mondjuk így – avantgárdtörténeti indoklása is (vagyis, hogy ezen elképzelései teljesen párhuzamosak pl. a német és holland konstruktivista törekvésekkel). Egyfelől tehát egzisztenciális adottságok játszottak itt közre, tudniillik az, hogy „a Mának a korábnál is hatásosabb reklámra, propagandára volt szüksége ahhoz, hogy a bécsi környezetben és Európa-szerte olvasókat szerezzen”, továbbá hogy „Kassák-

nak a reklámgrafikai megbízások teljesítéséből származó jövedelemre folyóiratai és könyvkiadó vállalkozásai megkezdéséhez és életben tartásához is szüksége volt”.³ Másfelől Kassák a (konstruktivista szellemben megtervezett) reklámot (és nem mellesleg az ugyanilyen jellegű könyvet) nemcsak áruk, szolgáltatások népszerűsítésére alkalmas eszköznek tartotta, hanem az esztétikai hatásának folytán ízlésalakító, tudatformáló jelenségnek is, amely ráadásul sokféle és sok mindenkihez képes eljutni, vagyis széles körben terjeszti „az új társadalmi berendezkedés alapjául szolgáló ideálokat”, azaz „az egyensúlyt és a harmóniát, a rendet és a szervezettséget, a társadalmi igazságosságot és a magasabb életnívót”.⁴ Végezetül pedig az sem elhanyagolandó, hogy Európában is az ún. szabad művészetektől (például a táblakép-festészettől) az iparművészetek (a reklám- és könyvművészet, az alkalmazott grafika) felé fordult az avantgardisták, elsősorban a konstruktivisták általános érdeklődése (bár ez legalábbis párhuzamos az előbb vázolt elképzelésekkel, hiszen ők szintén a társadalom politikai és szociális megújításában akartak részt venni). Ilyesféle váltás zajlott le Henryk Berlewi, Walter Dexel, Hans Leistikow, Moholy-Nagy László, Oskar Nerlinger, Karl Peter Röhl, Kurt Schwitters pályafutásában is, sőt Huszár Vilmos és Theo van Doesburg már az 1910-es években reklámgrafikusként is tevékenykedtek.

Amikor tehát Kassák *A könyvről* című írásban megfogalmazza a fentieket, vagy ugyanitt kimondja, hogy „a könyv tipográfiája az, amit elsősorban dominálónak látunk és ő az, ami közlésre szánt tartalmat érzéseinkhez és agyunkhoz elkövetíti”, illetve, hogy az a „fontos tehát, hogy egy könyv tipográfiája a közvetítendő anyaghoz mérten tárgyilagos, könnyen felfogható s egész megjelenésében hatásos legyen”, akkor a könyv és a reklám egymáshoz való idomításával kísérletezik annyiban, hogy mindkettőnél a kollektivitás szempontját helyezi előtérbe, s egyfajta társadalmi tudatformálással próbálkozik a későbbi társadalomátalakítás reményében. (A könyv legutolsó melléklete amúgy éppen egy reklámkompozíció.)

2. Újabb kijelentés *A könyvről* című programírásból: a könyv „részletanyagokból” áll, ezek egyike a szöveg, a többi: különböző anyagokból összeszerkesztett tárgy – ez a megállapítás pedig egyszerre két jelenséghez is utal minket. Az egyik az összművészet, vagy másképp, a szintetikus művészet eszméje, amely már az aktivista korszakban is megfogalmazódott, s amelyet a Bauhausszal párhuzamos működés pedig végképp kikristályosított. Moholy-Nagy például az összmű, a *Gesamtwerk* megteremtését – melyet eleinte az építészettől, majd egyre inkább attól elrugaszkodva képzelt el – a művészeti ágak minden elszigeteltségét megszüntető, organikus, az egyén biológiai szükségszerűségéből következő, de az egyetemes szükségszerűségbe torkolló alkotás létrehozásában látja.⁵ Ez persze korántsem új idea, hiszen már Wagner színházkoncepciójában, és a tőle tanuló francia szimbolistáknál is – pl. a lírában és Mal-

³ CSAPLÁR Ferenc, *Kassák Lajos, a könyv- és reklámművészet* = KASSÁK Lajos, *Reklám és modern tipográfia*, Bp., Kassák Múzeum, 1999, 65–81.

⁴ *Uo.*

⁵ SEREGI Tamás, *Az összművészet fénykora = Az irodalom története*, III, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 84–95.

larmé Könyv-elképzelésében – követelményként merül fel, az elméleti részleteket tekintve azonban sok minden ekkor talál kidolgozásra.

A könyvben – mint azt már láthattuk is – tartalmilag ugyancsak képviselteti magát számos művészeti irányzat, az irodalom több műfaja mellett a színház, a festészet, a reklám (vagyis az alkalmazott grafika is). Emellett pedig egyik alapvető fontosságú írásában, *Az új színházművészetért* címűben – a színházzal mint az egyik *par excellence* szintetikus természetű, a drámairodalmat, a díszletet, a zenét, a színészi játékot magába olvasztó művészeti ággal kapcsolatban – explicit módon is olyan „szintetikus formaalkotásként” definiálja a művészi alkotást, „ahol nincsenek megkülönböztetett értékfokozatok, csak feltétlenül szükséges és szerepüket betöltő elemek vannak”, s megalkotója „egy új embertípus, az érző, vizuális és kollektív rendet teremteni akaró organizátor”.⁶

Mindamellett elgondolkodtató Kékesi Zoltán és Schuller Gabriella felvetése, miszerint a *Tisztaság könyvében* (és mellesleg a Dokumentumban is) éppenséggel a művészetközöttségéről, az intermedialitásról mint az összművészettel bizonyos értelemben szembenálló törekvésről lenne szó, azaz arról, hogy amellett, hogy Kassákék az egyetemes művészet nyelvét kívánják megalkotni, felfigyelnek az egyes művészeti ágak nyelvének sajátosságára is, s a megvalósítás során éppen arra alapoznak, hogy töredékes, megszakító jellegű módon kapcsolják össze a nem illeszkedő részeket. Szerintük ennek az elképzelésnek köszönhető, hogy kötetünk egyszerre tartalmaz verset, elbeszélést, tanulmányt és képzőművészeti alkotást, hogy tárgyyszerű alakja révén maga is artefaktumjellegűt ölt, továbbá, hogy behelyeződik Kassák korai, *A plakát és az új festészet* kapcsolatát érintő elgondolásaiba is.⁷ Ennek az állásfoglalásnak a már idézett ambíció, a könyvnek mint a különböző részletekből „összeszerkesztett” egésznek a létrehozására vonatkozóan részlegesen látszik megfelelni. Egyfelől általában tényleg nem fuzionálja a különégeket, hanem additív módon hozza össze és aztán összeszerkeszti őket: a látvány ebben az értelemben valóban is szét is választ, gondoljunk a hangsúlyossá tett, látványos – sőt, önálló vizuális alkotásként is értelmezhető – blokkelválasztó (következésképpen műfaj- vagy művészeti ág-elválasztó) oldalakra, a blokkok más és más oldaltükrére, stb. Erre a fajta intermedialitásra utal *A könyvről* című írásnak ez a tétele is, amennyiben külön aspektusokat sorol fel parallel, de mégiscsak elválasztott módon: „Egy jó könyv létrehozása, a papír tudatos kihasználása, a szöveg tartalmát reprezentáló tipográfiai elrendezés, a fűzés vagy kötés, a belső tartalomnak és s külső alaknak karakterisztikus megformálása – komoly teremtő feladat”.

Mindamellett ezt az intermedialitás-fogalmat meglehetősen óvatosan kell kezelnünk. *A „szép és csúnya” könyv* című, még 1922-ben a Bécsi Magyar Újságba írott, s *A könyvről* című tanulmánnyal teljesen összecsengő írásában⁸ Kassák külső és belső,

⁶ *Tisztaság könyve*, 59.

⁷ KÉKESI Zoltán, SCHULLER Gabriella, *Művészetközöttség és jelszerűség = Az irodalom története*, III, i. m., 113–114.

⁸ KASSÁK Lajos, *A „szép és csúnya” könyv*, Bécsi Magyar Újság, 1922. aug. 25., 5–6; Ua.= K. L., *Reklám és modern tipográfia*, i. m., 7–8.

szöveghordozó és szövegtartalom – következésképpen: az irodalmat mint nyelvi jelenséget képező jelek és a könyvművészethez tartozó vizuális (taktilis) természetű jelek – megbonthatatlan egységéről beszél:

csak az a dolog érheti el nálunk, újságoktól ösztönösen idegenkedő embereknél (s ez még inkább áll a nagy tömegekre) hatását, amely külsőleg és belsőleg megbonthatatlan egységet képez. Egy könyv pedig mint valamiféle irodalmi műnek közvetítő formája csak akkor érheti el a legteljesebb hatását, ha az külső megjelenésében, technikailag, esztétikailag is fedi, elősegíti a belső tartalom kihangsúlyozását.

Ezzel pedig meg is érkeztünk témánk egyik legfontosabb pontjához, tudniillik, hogy a *Tisztaság könyvében* milyen fokon, és miképpen működik együtt a vizualitás és a nyelv. Erről viszont csak azután szeretnék beszélni, miután némi (pontosabban két pontból álló) elméleti kitérőt tettem az irodalmiság és a képzőművészet, nyelv és vizualitás viszonyával kapcsolatban.

Bár végül az alakzatnál, az irodalmi értelemben vett képnél fogunk kikötni, hiszen az megalapozó jelentőségű eleme Kassák irodalmi szövegeinek, induljunk el a kályhától, vagyis a vizuálisan percipiálható képtől, már csak azért is, hiszen e könyv esetén erről is szó van, lásd a látványelemeket, a tipográfiát, az oldalak elrendezését, a képmellékletet. Márpedig az igencsak speciális értelemben vehető jelnek, és a nyelv fogalmával is csak sajátosan hozható össze. A festészet nyersanyaga – figyelemzet Gabriel Liiceanu *Nyelvészeti szimbólum és művészeti szimbólum* című tanulmányában – nem alkot egy véges elemekből álló rendszert:

bármely vonal, bármely feltüntetett arány, bármely árnyék vagy árnyalat az egésztől elkülönítve elveszti azt az azonosíthatóságát, amellyel az összképben rendelkezett, képtelen önálló, azonosítható elemként létezni [...] A festészetben [...] a művet alkotó sajátos jelek nem határozzák meg önkényesen a viszonyt megalkotott kép és annak mondanivalója között; tautológiáról van szó, olyan értelemben, hogy az ők [sic!] saját jelentőségük egyidőben jön létre a mű jelentésével. A képi megjelenítés maga teszi feleslegessé egy „képi” szótár létrehozását. A képzőművészeti jelek önmagukat definiálják.⁹

Csakhogy, tegyük itt hozzá, esetünkben, azaz a geometrikus formák felhasználásával készült képek esetében kicsit speciális a helyzet: azok elvileg véges számú elemmel operálnak, sőt, elvben leírhatók képletekkel, méretek és koordináták megadásával, illetve – amennyiben egyáltalán nem alapszínekről van szó – a színkálán való elhelyezkedést jelző számokkal, de még így is kétségtelen, hogy valamely elem csak magában a kompozícióban tesz szert valamire, ami ráadásul nem is jelentés a hagyományos értelemben, referenciája meg végképp nincsen.

Persze a költői kép nem így kép, noha egyesek szerint a képzelőerő (a költői képzelet) ténylegesen képeket látat az alkotóval, mint ahogy emlékezetünk is erősen vizuális.

Mindamellet fontos kiemelni egyrészt azt is, hogy a képvilág nem feltétlenül kötődik a látáshoz, lehet szag-, íz-, hő- és nyomáskép is, mint ahogy lehet statikus és kinetikus (dinamikus) is. Itt érdemes megemlíteni Susanne Langer munkáját, aki – miközben a képet jelrendszernek, sőt egyfajta nyelvnek, de a saussure-i *langue* és

⁹ Gabriel LIICEANU, *Nyelvészeti szimbólum és művészeti szimbólum*, Pompeji, 1997, I, 93–113.

parole nyelvtől eltérő struktúrájú nyelvnek állítja be – a képével azonos mechanizmusnak tekint minden érzetet, s ezek bármelyikét szimbólumnak tekinti (Bár ő cassireri értelemben gondolkodik nyelvi szimbolikában). Langer felfogása szerint az érzések-érzetek nem-folytonos, nem-diszkurzív, szimultán módon érvényesülő szimbolizmusa szemben áll az egymásutániségükben megérthető jelentéseken alapuló, azaz diszkurzív, lineáris nyelvi szimbolikával. Szerinte ugyanis létezik egy, a beszélt nyelv határain túlmutató (a látáshoz és a halláshoz köthető) szemantika, amely a mentális energia szerveződésének egy, a kifejtő-következtető értelemtől eltérő módozatának kell tekinteni.¹⁰

Ez azért is érdekes esetünkben, mert hiszen mi most a köztes sávban vagyunk. Esetünkben ugyanis egyfelől alapvetően nem képzőművészeti alkotásokról van szó (a *Tisztaság könyvében* absztrakt, geometrikus festményekkel, kollázsokkal csak a mellékletében találkozni): a kötetnek inkább tipográfiai megoldásai tartanak számot figyelmünkre, de még így sem képversként jelennek meg ezek a kötemények, hiszen a szöveglátvány sehol nem képi le mimetikusan a verstárgyat. Arról van inkább szó, hogy a látvány hangsúlyoz, megtámogat, némileg manipulálja az interpretáció irányát – interferál vele. Sík Csaba azt írja: Kassák a *Tisztaság könyvében*

tartalmilag, műfajilag változatos anyagot [adott] tehát amit egységesen szigorú geometriai elv szerint rendezett el, anélkül, hogy az eltérőt egyneműsítette volna. A címlap konstruktivista képek, plakátok sémáját idézi az emlékezetünkbe, vízszintes és függőleges léniaiak tagolják és ritmizálják az oldalakat, szűkítik a tükröt, ha szükséges, a fekete négyzetek célja sem dekoratív, elválasztják egymástól a folyamatosan szedett címtelen verseket, a betű típusa, fokozata is a közlendő hangsúlyozását szolgálja. A többszólamú, mégis megbonthatatlan egységet alkotó tipográfiai kép Kassák munkáját a legszebb magyar könyvek egyikévé teszi [...].¹¹

De ez így még talán nem elégséges. Mert hiszen az is kérdés, miképpen megy végbe ez a hangsúlyozás, s egyáltalán, miféle szövegeket kellene itt megtámogatni, ritmizálni, nyomatékosítani. Adottak tehát tanulmányok, elméleti indíttatású, meglehetősen előíró retorikájú szövegek is, melyekről egy kivételével esett szó, s amelyeknek a lényege – mint láttuk – Kassák ekkori programjának jelszavaival, úgy mint *reklámszerűség, szintetikusság* (vagy: olykor valóban elválasztó jelleggel bíró *intermedialitás*), viszonylag jól leírható. (Ezek a szövegek mellesleg teljesen egyszerűen vannak szedve, folyékonyan, jól látható módon – a reklámról szóló tanulmány keretében, vagyis dupla nagyságú, kicsit nyújtottabb tükrőben, ami egy *par excellence* reklámműfajra, a plakátra emlékeztet.) Nem esett még szó *A korszerű művészet él* című írásról, amely pedig roppant fontos a mi szempontunkból, hiszen a konstruktivizmus elveit fekteti le a modern, a kollektív ember racionális, ökonomikus és utilitárius világnézetére alapozva. Néhány kulcsmondat belőle:

A kollektív világszemlélet a stabilitást szüggéráló a hierarchia nélküli, a mennél szélesebben szétterülni akaró négyzetöglben, és nem kevésbé a tiszta nüanszírozatlan színekben és a

¹⁰ Susanne K. LANGER, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism Reason, Rite and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, 87.

¹¹ Sík Csaba, *Kassák két évtizede*, i. m., 5.

feldiszítettlen síkokban találta meg művészi kifejezőjét. [...] racionálisan és ökonomikusan akarjuk megépíteni magunk körül a világot, hogy minél könnyebben mozgassunk és minél nyugodtabban pihenhessünk [...] A szép nem egy elvonatkoztatott abszolútum, hanem a tökéletesnek a függvénye. [...] Szép az, ami tökéletes, és tökéletes az, ami hivatásának a lehető legjobban megfelel. Ez áll gépeinkre, lakóházainkra, képeinkre és verseinkre egyaránt [...] Minden élő életcélja, hogy a lehető legegyszerűbben teljesítse ki magát, ha nem értjük, az nem csoda, nem misztikum, hanem felfogóképességünk gyöngesége [...]

Vagyis minden eddigi követelmény, szempont voltaképpen a realizációt tekintve egy irányba mutat, az egyszerűség (a megszerkesztett egyszerűség, a tisztaság) kívánalma felé, ami a vizualitás, a képzőművészet területén geometriailag megkonstruáltságot, a tiszta színekkel való komponálást, sőt, fehér-fekete oppozícióig való lecsupaszítást eredményez. S valóban, ezt a tendenciát viszont is látjuk képmellékletben és a borítón található, a képarchitektúra elvei szerint létrehozott festményeken, díszleteken, sőt még a könyv látványként való megjelenésében is. Mert bár egy szék szépségét az adja, hogy „szerkezeténél és anyagánál fogva alkalmas arra, hogy az ember ráülhessen”, egy tárgy esztétikuma azonos utilitásával, az még nem azt implicálja, hogy egy műalkotás szépségét üzenetátadó képességének mind nagyobb határfoka határozná meg. A művészetek, vagyis – noha Kassák nem szereti ezt a szót – az esztétikai szféra területén nem az üzenet kódolása és dekódolása a fontos, s az ehhez alapfeltételként kínálkozó referencialitást mint olyat teljes egészében ki kell iktatni: a képarchitektúrának nem a „világ képét”, hanem a „világ lényegét” kell adni, egy gyökeresen új, autonóm módon létező abszolút alkotást megteremtenie, amely mögött referenciális (vagy transzcendens) értelemben nincs semmi – ezért is lenne „tiszta művészet”.

Viszont miként lenne ez alkalmazható irodalmi ambíciójú szövegeken? Mert nyelvtanilag ugyan lehet tömondatig, vagy éppen a pusztá szótári alakig, sőt, akár a hangfestő szavakig redukálni, ezek csak jobb híján lehetnének a geometriai formák analogonjai (utóbbiak korlátozott számúak, a lexikai alapanyag meg nem, nem is beszélve az absztrakció mértékéről), az elv meg nyilván a deszemiotizálás lenne, az talán némileg feloldaná ezt a problémát. Kassák szövegeiben azonban ezt a tendenciát csak itt-ott leljük fel. Talán leginkább azokban az elemekben, amely mögött – éppen a hangzásuk egzotikuma vagy éppen komikuma miatt – éppenséggel dadaista gesztust szokás sejteni. Olyasmire gondolok most, mint *A ló meghal...*-ban az „ó dzsiramári / Ó lébli / ó Bum Bumm”, vagy talán még az „én KASSÁK LAJOS vagyok / s fejünk felett elröpül a nikkal szamovár” sor önkényes társítása sem idegen ettől a tendenciától: csakhogy a dadaista képek a strukturálatlanság, a konstruálatlanság, a rendtlenség érzetét keltik, az viszont a konstruktivista elvekkel éppen ellentétes. (A vonatkozó teoretikus szövegből is éppen azt kellett megtudnunk, hogy „A képarchitektúra kiszabadult a »művészet« karjaiból és átlépett a Dadán.”)

S ugyanígy: egyes számozott költeményekben (pl. az 51. számúban is) a szabad asszociációk is implicálják a szokványos értelemben vett irreferencialitást, de azért valami mégiscsak van mögöttük, hiszen a szürrealista vízió a szubjektum tudatalanja felé mutat, ráadásul a tudatalattit sem szigorú struktúra, hanem (néhány asszociatív paralelizmustól eltekintve) nagyfokú strukturálatlanság jellemzi:

Az asztalt leterítették frissen mosott
 kendővel a napszag álmosítja a gyere-
 ket érzem a tavalyi gyümölcsök ízét
 és a tekintetet ami megvert
 levett kalappal a zarándok
 mondom: elvezetlek benneteket a források
 eredetéhez
 mondom: a lány levetkőzik a tükör előtt de
 ellobban ha valaki észreveszi
 ez a kétfenekű láda titka
 a madár gondtalanul fölszáll a varázsló tégelyéből
 csak az a baj hogy sokan vagyunk együtt s a
 csoda szétmálik a fekete tükörlapon
 délelőtt 11 óra 37 perc
 sárga rotációs papíron vonaglanak az öngyil-
 kosok
 számokat mondunk föl
 falakból kisóhajt a tavaszi nedvesség.

Valami ilyesmit pedzegetett Komlós Aladár is, amikor a tanulmány mottójaként feltüntetett kérdést bírálatában felvetette.¹²

S igen: a konstruktivista elv önmagában mintha leginkább szinte nyelvidegen leképezésekben valósulna meg az irodalmi szövegekben: egyfelől matematikai képletekben (mint a $2 \times 2 = 4$ művelet *A ló meghalban...*, amely egy az egyben megjelenik a *Képarchitektúrában* is), illetve olyan *ekphrasis* jellegű részletekben (ezekből egyébként feltűnően sok fordul elő a *Tisztaság* könyvének szépirodalmi szövegeiben), amelyek mintha konstruktivista festmények leírásai, vagy konstruktivista festményekbe beelátott animalizált/antropomorfizált jelenetek lennének. Olyasféle irodalmi festményekre kell gondolnunk, amelyekben bizonyos szcénák vagy érzések vizuálisan elképzelhetőként jelennek meg: nem egyszer vonalakat „látunk”, mondjuk vízszintes és függőleges léniákat, amelyeket hullámosok és különböző egyszerűbb dekoratív elemek lazítanak fel. Voltaképpen az ilyesféle szövegek valósítják meg a szintetikus, összművészeti jelleget, s ezzel mintegy túl is lépnek a Kékesi–Schuller szerzőpáros meghatározta, bizonyos értelemben szétválasztó jellegű intermedialitás-fogalmon.

A ló meghal, a madarak kirepülnek:

A gyárkémények [ti. függőleges vonalak] alatt ültünk
 Tudtuk holnap a görbe vonalak
 Ho zsupp ho zsupp

keresztül szaladt rajtam egy vörös sinpár [két párhuzamos vonal] s a tornyok-
 ban [függőlegesek] harangoztak

nekem versek és hadzsura erdők kezdtek nőni a fejemben [függőleges]
 A fényfolyókon [vízszintesek vagy ferde vonalak] kétszer átúsztak előttünk a patkányok

¹² KOMLÓS Aladár, *Kassák Lajos: Tisztaság könyve*, i. m., 470–472.

Nagy tutajokon amelyek nadrággombbal és madatójásokkal voltak kimintázva [*kis négyszögek mondjuk ellipszisekkel és körökkel, ritmizáltnak megjelenítve*]

így lesznek a vertikálisokból horizontálisok / és viszont

s a házak hosszú taktusban a templom felé hajoltak
[*ferde párhuzamosok sora egy hosszabb függőleges felé mutat*]

de azért mégis itt értek bennem össze a görbe vonalak

a ferdére meszelt szélben ferdére állt a kontyuk [*tí. a párizsi prostituáltaknak*]

Mintha a képarcitektúra referencia- és jelentésnélkülisége fogalmazódna meg az ilyesféle sorokban, mint:

amit fölállítunk az föl van állítva
de amit fölállítunk az nem jelent semmit
a folyók hajlandók darabokra törni ha sietni akarnak

43. költemény:

egészen kicsi pont vagyok
álmaim gabonaföldjén virágzom egyedül
hangok és vonalak vannak az életben amiket
soha sem fogunk megfejteni

A 45. költemény furcsamód mintha már egyfajta kudarcral azonosítaná ezt a semmire nem utalást:

sok világtalan torony van bennem amit így
kellene mondanom
nincsenek alattam kerekék amik tovább vin-
nének

A 47. költemény a fehér-fekete-vörös színeket említi, s valóban ezek – még hozzá a fehér-fekete dominanciájával – találhatóak meg a könyvben: mint láttuk, fekete betűk fehér papíron, a borítón és a szennycímlapon vörössel kiegészítve. (A *Képarcitektúrában* egészen pontosan arról olvashatunk, hogy ez a törekvés „a színspektromot áthelyezte a fehérbe és a feketébe”, de tudnunk kell azt is, hogy a fekete-vörös kombináció használata fehér lapon a 20-as évek avantgárd tipográfiájának legtöbbször alkalmazott színpárosítása. Mint Csaplár Ferenc megjegyzi, ennek az az oka, hogy a vörös sajátos adottságai, minden más színnél messzebbre világító képessége révén kiváltképp alkalmas a hatás fokozására, továbbá az is közrejátszott, hogy „a vörösnek a szocialista forradalmak óta volt politikai jelentése is”.¹³ Mindazonáltal érdekes, hogy ebben, azaz a 47. költeményben – s talán ez a gesztus szolgálhat a referencia- és jelentésfelszámolásra, vagyis a jel hagyományos jelszerűségének a kioltására – az azonos ígékhez kötődő színek egymás helyébe lépése, ide-oda utalása mintegy kioltja a konkrétan értelmezhetőséget. (Referenciahiánynak tekinthető ez annyiban, hogy korántsem világos, melyik színről is beszé-

¹³ CSAPLÁR, Kassák Lajos, *a könyv- és reklámművészet*, i. m., 71.

lünk éppen: a válasz egyre csak kicsúszik a kezünkből; s mintha a jelentett is jelentővé válna ebben a folyamatban):

a föld másik oldalára készültem s itt ülök a nagyanyám tejszagú zsámolyán
érintsd meg a fehérét
megérintem a feketét
idők növekedés táplálnak
emeld meg a feketét
megemelem a vöröset
véren és döglesztő iszapon ringatóznak a be-
függönyözött házak
de én odaadom neked az égő lámpát
a hideg alumínium kulcsot
és a megjavított füttyülőt
menj
maradj
menj

A „tisztaság” motívuma, amely tehát az absztrakcióval, egyszerűséggel, az irreferencialitással, az abszolút koncentrációval azonosítható, számos szöveghelyen előfordul a könyvben: itt, a 47. számú költeményben éppen a fehérrel, mely az ártatlan gyermekkor szimbolikus erejű objektumának „a nagyanya tejszagú zsámolyának” a színe, szemben a „vérrel” és a döglesztő iszappal (ebben az értelemben a fehér szín oppozícióban áll a vörössel és a feketével). *A ló meghal...*-ban a tisztaság vallásos motívumokkal társul (lásd: Szűz Mária és a gyermek Jézus), s ezek éles kontrasztban szerepelnek a kosszal, a sárral, a tetvekkkel, a patkányokkal, a poloskákkal, a tripperrel.

A konstruktivista ambíciók amúgy tézisszerűen is előkerülnek a könyvben, amivel viszont nyilván csak az hibázik, hogy ott, ahol szépirodalmi textusban is expliciten kimondatik ez az elv, a fentiek értelmében éppen a realizáció hiúsul meg. Az utolsó címnélküli versben például mintha csak egy manifesztumot olvasnánk:

Ahhoz, hogy valaki elbírija az életet, le kell szoknia a jóról és rosszról. Tudnunk kell, hogy a világkonstrukció részei vagyunk. Minden csak a mában van, és a mi részünkre van. Sáros keréknyomoknak, harangzúgásnak, emberi tragédiáknak vagyunk a részei.
A ma emberét a konstrukciók megismerése és az elemek legyőzésére való törekvés jellemzi.
Fizika és metafizika.
Centrális és decentrális.
Egoizmus és kollektívizmus.
Mind belőlem kiinduló és hozzám visszatérő magam törvényei
A tisztaság kristály tengerén fekszünk, és érezzük, hogy minden a mi belső, vérbeli rokonunk.
Minden a mi rokonunk, tehát szigorúaknak és keményöklűeknek kell lennünk. A világ mai képén rossz, naturalista festők dolgoznak.
[...]
Ember! Konstruktőr!
Élettisztaság!
Ahol felszakadnak a mi álmatlan éjszakáink.

Ugyanígy ellenáll a konstruktivista elvnek – alapvetően mimetikus lévén – a könyv költeményeinek realista-autobiografikus-narratív rétege (erre a legismertebb példák *A ló meghal...*-ből hozhatók a belga-francia úttal kapcsolatosan, de pl. a 8–9. oldalon található tömbvers is kvázi-önéletrajzi), továbbá már a következő, az avantgárdon már túllépő költői korszakra mutató vallomásszerűség is. Voltaképpen azt lehetne mondani, hogy csakis azokban a szövegekben, amelyek szigorú, zárt kompozíciókba rendeződnek, s mintegy ott hordják magukon a konstruáltság jegyét – de közben mégis efféle, egymásra (s nem egy külső referenciára) vonatkoztatható, egymásnak felelgető, legfeljebb egymásra tükörszerűen utaló képekkel operálnak – valósulhat meg a konstruktivista elv. Ha egyáltalán megvalósulhat, hiszen ennek egzakt megítélése – pl. annak, hogy mi tekinthető tudatalatti-asszociatív párhuzamnak, mi pedig a konstruálás eredményének – olykor meglehetősen borotvaélen táncol. Én például ilyesféleként látom az 59. számú költeményt, amely – a fentiek megvalósítása mellett – egyébként vizualizálható is geometrikus értelemben, eképpen önmagában is összművészeti kísérletnek is tekinthető):

Fiatal lány alszik az éjszaka mélyén
 az elsülyedt vánkoson alszik gyanta-
 mezőket lélegzik
 vérengző állataival a moziigazgató
 elvonult a horizonton
 ismeritek a kérdést ami a szemek kutjából
 emelkedik föl
 kisgyermek a kerekek előtt kinyitott szárnyak-
 kal szerelmünk árnyékát legyezzük kiál-
 tásod áttöri a falakat
 így töröljük le a táblát amire életünket rajzol-
 tuk nem tudjuk merre visz a hajó amin
 ültünk egy felhőrongyra van feltéve minden
 nyugalanság átvérzett köd
 beszélgetek veled az elvonult színben az éj-
 szaka vastraverzeiben és a telefonkagylók
 zugásában
 egy vörös haju fa nő fel a lány ablaka előtt
 tenyereimen átszűröm a világosságcsöppeket
 lábaink alól
 naphorgonyok emelik a tavaszi földet.

Bár a szöveg itt alapvetően elképzelhető a lány álmaként is, ez a vonatkozás nem egyértelmű, másrészt még ha álomról van is szó, az nem a versalkotó szubjektum tudatalattijának feltárását jelenti. Az ő részéről inkább egyfajta komponáló-konstruktív gesztust érhetünk tetten az vízszintesen elhaladó, áttörő, illetve a lefelé és felfelé irányuló mozgások megjelenítésében, és abban a törekvésben, hogy az ekképp megjelenített (nem is kép-, hanem filmszerű) kompozícióban a megjelenő elemek önmagukban ne nagyon bírjanak saját jelentéssel.

Meggondolandó: talán ez a költemény egyfajta miniatúraként önmagában tartal-
 mazza mindazt, ami a *Tisztaság könyvének* alaptörekvése lenne: nevezhetnénk éppen
 a *Tisztaság versének* is.