

Az alkotó bevonása a tautologikus jelölésbe

„...the pair seem to belong to another time and place...”
(Cambell – Cole¹)

„Itt senki nem követel tőled semmit
s te sóhajtva megadod magad.
Nem az vagy már aki voltál.”

(Kassák Lajos)

1 Stephen J. CAMBELL – Michael W. COLE, *A New History of Italian Renaissance Art*, Thames & Hudson, London, 2012, 323.

Kassák Lajos konstruktivista ars poeticájának alapvető követelménye a létrehozott (semmiből teremtett) mű tökéletes önazonossága – átvitt, erkölcsi értelemben: hazugságoktól teljességében mentes őszintesége. Az avantgárd művész kiáltványokban, esszéikben, tanulmányokban és egyéb írásokban számtalanszor leszögezett álláspontja ez, érvelés az autentikus alkotói magatartás- és életforma mellett, ám nem „egyszerű” költői hitvallás, hanem sajátos és megingathatatlan létfilozófia. Nem marad a produktumok szűkös keretein belül – általános érvényűvé válik.

A kassáki tautologikus jelölő folyamat egyes résztvevői (jeltárgy, jelölt és jelölő) megegyeznek, a mű nem valamiféle valóságon kívüli jelölő, hanem (egy az egyben) valóságos létező, tehát önazonos létvalóság. Ez persze megfelelő elv lehet a művészi alapvetéshez, ám ebben a kezdetleges formájában még nem egyenlő Kassák létfilozófiájával. Ő nem állapodik meg ezen a ponton, s a jelölés folyamatába nem csupán annak klasszikus elemeit vonja be, hanem az alkotót is. Metonimikusan továbbfuttatja tehát a jelölést, túllendíti az alkotáson, s beleérti magát a művészt is a rendszerbe. Nem létezik számára az alkotójától hermetikusan elválasztott szöveg (vagy bármely művészi termék), mert az egyrészt létrejövetelének minden elemével, s a folyamat összes részletével önazonos (kellene, hogy legyen), természetesen; másrészt viszont s leginkább saját létrehozójával egységes. A mű nem függetleníthető tőle (véleménye szerint), mivel azonos vele (is). A dezemiotizációs retorikának és a kassáki konstruktivista filozófiának megfelelően – s matematikailag: az alkotás nem más, mint az alkotó. A kettő tulajdonképpen egy (és ugyanaz). A képarchitektúra Kassák Lajossal egyenlő, *A ló meghal...* szintén, amelyben ráadásul az önazonossá válás mágikus leszögezése szövegi létmódjában is megjelenik: „én KASSÁK LAJOS vagyok”. (Ennek az elvnek lehet egyszerű, hétköznapi változata az „Olvastam Kassákot...” kijelentés. A metonímia ebben az esetben nem más, mint a szöveg és írójának azonosítása.)

2 Némileg árnyalja a fenti, leegyszerűsítő képet Vadas József: „Fordított a helyzet Lechner Öcön esetében. Merész üvegvas konstrukciót helyezett az Iparművészeti Múzeum központi csarnoka (1896) fölé, egyik első szorgalmazója volt Magyarországon a vasbeton használatának, ugyanakkor az ornamentális szecesszió mestereként még sokkal inkább a múlt, mint a jövő embere.” VADAS József, *A magyar konstruktivizmus*, Corvina Kiadó, Budapest, 2007, 41.

3 Lechnerről szólván folytatja Vadas: „A bontakozó modernizmus – a konstruktív szemlélet – mind határozottabb jeleivel már csak élete végén, azon hajdani tanítványai-követői, mindenképp előtt Málnai és Lajta munkásságában találkozzunk, akik a nemzeti építészet eszméjétől elfordulva, új irányba orientálódtak. [...] Tiszta homlokzataikkal és a konstrukciót érvényesítő tömegformálásukkal már a premodern építészet olyan alkotásai, amelyek időben, szemléletileg s ebből következően formai eszközöket tekintve is megelőzik a kortárs magyar képzőművészet progresszív irányzatait.” Uo., 41–42.

4 Uo., 74.

Az avantgárd alkotások létmódjában óriási szerepe van a közvetlenül érzékelhető anyagszerűségnek. A kollázsok változatos összetétele árulkodó, az *Éposz Wagner maszkjában* csatajelenetei és -kiáltásai akkor érvényesülnek igazán, hogyha hangművészek adják elő azokat, a Bauhaus-épületek alapvető formákkal és beazonosítható materiákkal dolgoznak. A korábbi, lechneri szecesszió mintha elfedné az épület anyagát (bár a legkorszerűbbekkel dolgozik), rávarázsolva a dalok és mesék világát, motívumkincsét. Más dimenziókba nyújt betekintést: a keleti kultúrák, a népművészet elevenednek meg a falakon.² A Lechner-tanítvány Lajta Béla monumentális intézményein már tisztán kivehetőek az alapformák és ezek anyaga: a kő, a fa, az üveg és a fém. A téglá önnön téglavalóságában tárul szemlélője elé, kitapintható módon. A „premodern” tervező játszik ugyan a mintákkal, bevésésekkel, ám ezeket az adott anyagba „írja bele”, vagy abból „ugratja elő” a kívánt formákat.³ Lajta tanítványa, Kozma Lajos pedig már konstruktivista építész: „A korai modernizmus egyik élharcosa, Lajta Béla irodájában, a népművészettől is megérintett szecesszió jegyében indult pályája, amelyre a húszas években egyfajta stilizált paraszt-barokk jellemző. Az évtized derekán azonban – egy nyugat-európai utazást követően – felfogása alapvetően átalakul; mind formavilágában, mind eszköz- és anyaghasználatában magáévá teszi az új építészet vívmányait, bútoraiban meg a konstruktivista felfogást.”⁴ Az alkotó matéria megjelenése a különböző művekben jellemző avantgárd stílusjegy, Kassáknál is tapasztalható mind képarchitektúráiban, mind pedig tipográfiai munkásságában – vagy akár szöveges alkotásaiban (pl. képversek).

Az anyagszerűség viszont már nem csupán szimpla stíuselemként jelenik meg a kassáki létfilozófiában, ahol az alkotásával eggyé váló én immáron saját művének anyagává magasztosul. Mi több, szó szerint ő maga, személyében lesz műalkotássá, mint ahogyan híres, időskori költeményében önmagáról vall: „Nem szeretek / tükörbe nézni / nem kívánom látni / mi épül / mi omladozik rajtam.” A vers címe: *Egy fényképem alá*. Itt is megjelenik a Kassák művészetében annyira jellemző, s ebben a szövegben még személyesebbé váló építészeti metaforika az „épül” és „omladozik” igék által, amelyek expresszív módon teszik anyagszerűvé (s talán tárgyyszerűvé is) a leírt látványt. A fényképen/tükör által szemlélt lírai én egy következő lépésben változik – formálódik! – műalkotássá: „Egy ember / kegyetlenül megformált ember / furcsa kalappal / a fején.” Szó van itt a fotóról, a (tükör)képről, s a vele azonos arcáról, magáról a „megformált ember”-ről is. A mű és maga az alkotó, a kép, a szöveg, valamint a szubjektum mindannyian megformálás által jönnek létre és alakulnak át – azonosképpen. Jóllehet, az egyes szám harmadik személyű, általános alannya: „ember”-ré távolított én jelzője („megformált”) nem utal cselekvőre, nem derül ki, hogy ki volt, aki ilyenné alakította őt... Lehetett önmaga, amennyiben a „furcsa kalap” viselése például önálló döntés eredménye, de lehetett akár a vers végi, fogadalmi szövegeket idéző tagmondatban megjelenő Isten is: „Ez lennék én? /

Istenemre mondom / ez vagyok.” Egy bizonyos csak, a megformálás módja („*kegyetlenül*”), amely szinte mitikussá, titánivá, már-már földtörténetivé teszi a lírai ént – s általánosan az embert – valamint annak örök átalakulását.

Hasonló gondolat áll Kassák Michelangelóval (igen vele, a nagy Buonarrotival!) folytatott érdekes „vitájának” a középpontjában, amely eszmecsere és ellenvetés egyirányúnak bizonyult: az egyébként szintén szigorú és harcoss („*kegyetlenül megformált*”) reneszánsz mester – érthető módon – nem válaszolhatott az avantgárd teóriák szellemi atyjának támadására. A konstruktivista-reneszánsz nézeteltérés értékelése fontos lehet, hiszen amellett, hogy egy ellentét megképzésével kidomborítja a tautologikus, deszemiotizáló filozófia jellemző vonásait, arra is rávilágít, hogy milyen sajátos (leegyszerűsítő, viszont rendkívül vakmerő) módon alakította ki véleményét Kassák más korstílusok, stílusirányzatok ellenében, s támadta meg azokat. Mindezt annak érdekében, hogy saját álláspontját dicsőbb fényben tüntethesse fel. *A korszerű művészet él* című esszéjében idézi (meg) Michelangelót és annak gondolatait: „*Lehetséges, hogy a nyersanyagban benne lakik isten [sic!], 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.*”⁵ Egyértelmű és tökéletesen érthető a kassáki alapvetés, amely lényegében nem más, mint a megszólaló énnel a művészet anyagába való belezáródása, jelen (metaforikus) esetben a kővel való eggyé válása. Az alkotó verbális deszemiotizációja saját művével. A létrehozás, teremtés pedig nehéz, fájdalmas tett, mert meg kell harcolni azzal a bizonyos „ellenálló erő”-vel. Az alkotó önmagából hozza létre alkotását, tehát önmagát – s a megformálódás itt is csak „*kegyetlenül*” történhet. A michelangelói ellentét megalkotása érthető és plasztikus, a művész népszerű szonettjére utal (az első strófára), annak állításait idézi szabadon: „*Non ha l’ottimo artista alcun concetto / c’un marmo solo in sé non circonscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all’intelletto.*”⁶

Kassák akarva-akaratlanul (tudva-tudatlanul) itt nem is magát Michelangelót támadja meg, hanem az itáliai reneszánsz egyik legfontosabb tudósi körét, a firenzei Platonikus Akadémiát, s egyben annak filozófiáját, amelyről Bohdan Kieszkowski írt részletes tanulmánykötetet.⁷ A baráti társaság tagjai intelligens, művelt és szellemes gondolkodók voltak, akik azért gyűltek össze, hogy filozófiai kérdéseket vitassanak meg. A csoport középpontjában annak alapító „atyja”, Marsilio Ficino állt, személye jelentette tulajdonképpen magát az Akadémiát. Filozófiájuk lényegét többek között a keresztény és platóni gondolat összehangolása adja. Az emberről alkotott elképzelésük dualista és spiritualista karakterű: egy isteni eredetű lélekből, illetve egy, a természethez tartozó testi részből tevődik össze. Ennek a két törvénynek alávetett az ember, a lélek szabadsága

5 KASSÁK Lajos, *A korszerű művészet él* = Kassák, *Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1983, 879.

6 MICHELANGELO, *Rime*, Oscar Classici, Mondadori, Milano, 2005, 262–263. Rónay György fordításában: „*A legjobb művész sem tud olyan eszmét, / mit főlétslegével nem rejt a kő / magába; s csak az elmét követő / kéz bonthatja ki burkából a testét.*” = Michelangelo Buonarroti versei (ford. Rónay György), Magyar Helikon, Budapest, 1980, 71.

7 Lásd, Bohdan KIESZKOWSKI, *L’Accademia Platonica di Firenze* = KIESZKOWSKI, *Studi sul Platonismo del Rinascimento in Italia*, G. C. Sansoni, Firenze, 1936, 37–65.

8 Rónay György fordításában: „A rossz, mi üldöz s a jó, mit szeretnék, / így rejlik, könnyed, nemes, égi nő, / benned; de vágyammal ellenkező / lett a művem, s ez dúlja életem szét.” = Michelangelo, 1980, 71.

9 Anthony HUGHES, *Michelangelo*, Phaidon, New York, 2003, 22–25.

10 MICHELANGELO, *Rime*, Oscar Classici, Mondadori, Milano, 2005, 262. Gondozta, valamint a kiegészítéseket és jegyzeteket írta Matteo Residori (a kiemelés tőle származik).

szemben áll a természet kényszerítő szükségszerűségével. Persze lehetséges a testtől, az alantas oldaltól való megszabadulás – az isteni rész felé történő emelkedés által. Kieszkowski Lorenzo di Piero de’Medici (il Magnifico) platóni gondolatait is idézi, amely szerint a lélek bele van zárva a testbe, és a szerelem vezetheti el a legfőbb jóhoz: így juthat el a tökéletes boldogsághoz. Lorenzo írásában a platóni bölcséletet jelöli ki vezetőjeként, amelyben a kontemplatív (szemlélődő) élet jelenthet megoldást e végső cél eléréséhez. Talán nem véletlen, hogy Michelangelo így folytatja versét: „*Il mal ch’io fuggo, e ’l ben ch’io mi prometto, / in te donna leggiadra, altera e diva, / tal si nasconde; e perch’io più non viva, / contraria ho l’arte al disiato effetto.*”⁸ Anthony Hughes gazdagon illusztrált Michelangelomonográfiájában szintén kitér Lorenzo il Magnifico és Ficino jelentőségére, valamint a platonizmus (az angolszász terminológia szerint: *Neo-Platonism*) mibenlétére.⁹ A Firenzét vezető „nagyszerű” Medici toszkán tájszólásban, dantei olasz nyelven írt verseket, fejedelmi udvart tartott, amely a korabeli szellemi élet központja volt, s nagyapjához, az „öreg” Cosimóhoz hasonlóan támogatta a humanista tudósokat és művészeket. S ami a leglényegesebb, Hughes megemlíti könyvében, hogy az ifjú (egyébként Lorenzo palotájában nevelkedett) Michelangelo, ha nem is volt humanista tudós férfiú, s bizonyára nem merült el részletesen a platonizmus mélységeiben (nem lett tagja az Akadémiának sem), ám „nyomokban” mégis az irányzat hatása került (találkozásuk elkerülhetetlen volt a Mediciek közvetlen környezetében).

Kassák kritikájának célja természetesen nem a reneszánsz platónikus filozófia dualista emberképének kétségbe vonása (sorai alapján), sokkal inkább kiállás a független, önálló döntéseket hozó, autonóm művészi lét mellett. Michelangelo alkotója az avantgárd művész szerint nem más, mint közvetítő, egy médium, aki Isten akaratát teljesíti – tehát (az ebből a szempontból igencsak sarkos kassáki szempontból vizsgálva) nem önálló, gondolkodó elme. Igaz, a vallási motívum ennyire direkt módon e Kassák által igencsak szabadon citált szonett-részletben meg sem jelenik. A „*Lehetséges, hogy a nyersanyagban benne lakik isten...*” feltételezés egyébként nem zárja ki a művészetben megjelenő isteni beavatkozás lehetőségét, viszont Michelangelo versében nem is az Úr lakozik benne a kőben „személy szerint” („*Non ha l’ottimo artista alcun **concetto** / c’ un marmo solo in sé non circonscriva / col suo superchio...*” Kiemelés – SP). Az olasz nyelvű kritikai kiadás (Michelangelo, *Rime*, 2005) szerkesztőjének, Matteo Residorinak a jegyzete alapján a „*concetto*” kifejezés külön magyarázatot igényel, s a platóni idea fogalmával lehet egyenértékű („*Il termine si può considerare in effetti un equivalente del platonico **idea**...*”¹⁰), amely persze nem áll annyira távol Istentől, viszont nem is teljesen azonos vele a klasszikus, plótonoszi értelemben. Residori többek között magát az archaikus első strófát is „lefordítja” (olasz nyelvre), amely szerint a szobrász feladata az, hogy kiszabadítsa a kőből a fogoly alakot, mégpedig úgy, hogy az anyag feleslegét,

amely elrejt, lefejtí róla. („...*il compito dello scultore è quello di liberare la figura prigioniera della pietra, eliminando il di più di materia che la nasconde.*”¹¹) A reneszánsz művész feladata tehát embert próbáló, nehéz, hiszen egy szenvedő rabot, a bezárt eszmét, ideát kell megszabadítani a kötelékeitől – igaz, a kéz, amely a munkát végzi, engedelmeskedik csupán az intellektusnak, az elmének, amely őt irányítja („*la man che ubbidisce all’ intelletto*”). S valóban, a platonista gondolatokkal felvértezett Michelangelo versének lírai énjét külső erők vezetik e szellemi szabadulós játékban, s erről egy másik, Kassák által nem idézett „kőfaragós” szonettje is tanúskodik.

Se 'l mie rozzo martello I duri sassi
forma d'uman aspetto or questo or quello,
dal ministro che 'l guida, iscorge e tiello,
prendendo il moto, va con gli altrui passi.
Ma quel divin che in cielo alberga e stassi,
altri, e sé più, col propio andar fa bello;
esse nessun martel senza martello
si può far, da quel vivo ogni altro fassi.
E perché 'l colpo è di valor più pieno
quant'alza più se stesso alla fucina,
sopra 'l mie questo al ciel n'è gito a volo.
Onde a me non finito verrà meno,
s'or non gli dà la fabbrica divina
aiuto a farlo, c'al mondo era solo.¹²

A kritikai kiadás szerkesztője itt is közli a régi vers modern értelmezését. Némileg leegyszerűsítve: hogyha a durva kalapács változatos emberi formákat vés ki a nyers (átvitt értelemben akár faragatlan) kőből, kijelenthető, hogy mozgását más irányítja: a művész, aki a kezében tartja és vezeti. („*Se il mio rozzo martello scolpisce i duri sassi in varie forme umane, si può dire che esso si muova con I passi altrui, dato che deriva il suo moto dall'artista che lo tiene in mano e lo guida.*”) De az isteni kalapács, amely az égben lakik (így Istennel lehet egyenlő), saját mozgásával maga alakítja széppé a létezőket és önmagát. S amennyiben lehetetlen kalapácsot alkotni egy másik kalapács nélkül, eredetileg ettől lesz élővé minden más. („*Ma quel martello divino che abita in cielo [Dio] con il proprio movimento rende belli gli esseri, e più ancora se stesso; e se è impossibile costruire un martello senza martello, da quel martello vivente ha origine ogni altro.*”) S mivel az ütés annál hatékonyabb, illetve teljesebb értékű, minél feljebb emelkedik a kovácműhelyben, a jelzett kalapács az enyémnél jóval magasabba szállt, az égbe. („*E poiché il colpo è tanto più efficace [di valor più pieno] quanto più il martello si solleva nella fucina, questo martello se n'è volato in cielo, alto sopra il mio.*”) Tehát a kalapácsom úgy ér véget, hogy nem válhat tökéletessé (az eredeti versben „*non finito*” – azaz 'befejezetlen' marad!), kivéve, hogyha az a kalapács, amely egyedüli volt a világon, nem talál valakit a mennyei műhelyben, aki segíti őt a kiteljesedésben. („*Pertanto il*

11 MICHELANGELO,
2005, 262.

12 Rónay György fordításában:
„Pörölyöm, ha a nyers márványt kivésem, / hol ilyen, hol olyan emberi képre: / csak vezetője kölcsön ütemére / mozogva, más léptével jár kezében. // De amelyik fent él s lakik az égben, / mást s magát magától alkotja szépre, / s mert pöröly nélkül pöröly soha létre / nem jön: a többi tőle kell, hogy éljen. // S mert ha magasból sujt üllőre, annál / teremtebb a csapás: ezért repült fel / fölém, az égbe emelkedett. // S most az én pörölyöm csonka marad már, / hacsak formát nem ad az égi műhely / neki; mert a földön nem volt, csak egy.” = MICHELANGELO, 1980, 86.

13 Rónay György fordításában:
 „Miként ott lap-
 pang, s feltámad a
 kőben / a kalapács
 alatt / egy-egy élő
 alak, / s úgy nő,
 ahogy fogy a kő
 többlete: / éppen
 így rejti, hölgyem, /
 aggodással tele /
 lelkünk szép műveit
 a test merő / fölös-
 legének nyers és
 durva kérge. / Csak
 te tudsz fölemelni /
 gyarlóságom fölébe,
 / mert bennem
 nincs rá akarat s
 erő.” =
 MICHELANGELO, 1980,
 72.

14 „...*per levar*: *è espressione tecnica per designare il procedimento che M. considerava il più autentico e tipico della scultura...*”
 MICHELANGELO, 2005,
 264. (kiemelés –
 Residori).

mio martello verrà meno senza essere stato portato a perfezione; a meno che quel martello, che era unico al mondo, non trovi nella fucina celeste chi lo aiuti a completarlo.”) A vers lépésről lépésre kirajzol egy – Michelangelo számára központi – jelölő folyamatot. Első lépésként az a „pöröly” jelenik meg, amelyet a művész a kezében tart. Ez csupán egy eszköz, nem bír önálló akarattal, hiszen az elme vezérli. Ám a vezérlő központ, az intellektuális kiindulópont maga az aktív szobrász. Ez ellentmond a michelangelói alkotó passzív, kassáki értelmezésének. Természetesen a reneszánsz ember nem veti el egy felette álló, transzcendens princípium gondolatát, s Michelangelo továbbírányítja a képsorozatot. Kezdetét veszi a jelölés, a „konkrét” kalapács hasonlattá alakul, s megjelenik a mindent önmagából alkotó égi szerszám, Isten metaforája. A két „eszköz” kontrasztja nyilvánvaló: az isteni tökéletes és mindenható, a földi pöröly sosem válhat azzá, lehetőségei korlátozottak – a művészi munka nem juthat el a végső kiteljesedésig. A költeményt a hiányérzet formálja, az alkotó elégedetlensége. A michelangelói szenvedésmotívum talán nem áll annyira távol Kassáktól sem... Igaz, a reneszánsz ember felfelé tekint, mivel a Mindenhatótól, az égi erőktől várhat egyedül segítséget (egy az övénel hatalmasabb kalapáctól), míg az avantgárd alkotó inkább megküzd Istennel – s megpróbálja rákényszeríteni az akaratát („engem az az „elrejtőzött” szellem csak annyiban érdekel, amennyiben ellenálló erőt fejt ki az ellen, hogy én a magam szellemét belezárhassam az anyagba”). Kicsit talán az ószövetségi Jákobhoz hasonlítható... Biztosan állítható, hogy mindketten az emelkedés hívei: művészetük bevalottan kísérlet az alantas anyagi dimenziók (tehát önmaguk) legyőzésére.

Michelangelónak az előbbi eszmefuttatásokat megerősítő madrigálja expresszív soratlépéseivel még távolabbra görgeti a gigászi folyamat, s közben némileg azért Kassák indirekt (önállótlan-ságot ostorozó) kritikája is érvényessé válhat:

Sě come per levar, donna, si pone
 in pietra alpestra e dura
 una viva figura,
 che là più cresce u' più la pietra scema;
 tal alcun'opre buone
 per l'alma che pur trema,
 cela il superchio della propria carne
 co' l'inculta sua cruda e dura scorza.
 Tu pur dalle mie streme
 parti puo' sol levarne,
 ch'in me non è di me voler né forza.¹³

A kővel való foglalatosság ebben a versben is egy hasonlat képi síkjaként formálódik meg, s jelent kiindulópontot. Michelangelo számára a szobrászat a fölösleg lefaragása („*levar*”) volt¹⁴; a „fonákja felől” nézve: kiemelés, emelkedés (szintén „*levar*”), amint a kemény, hegyi (alpesi) kőből kiemelkedik a művész eltávolító munkájának, cselekvé-

sének eredményeként az élő alak. S ahogyan az alkotás egyre inkább elnyeri formáját, úgy fogy, tűnik el a kő többlete, az anyagi rész, amely eleddig elzárta. (Ismételten Residori fordításában: „*Cos'è come, per opera di levare, si ricava da una pietra rozza e dura una figura viva, che si forma a mano a mano che la pietra diminuisce*”).¹⁵) A képlet ugyanaz, mint híres szonettjében. Ám a hasonlat fogalmi síkján itt a félelemtől remegő lélek benső munkái, művei állnak, amelyeket a hús fölöslege rejt magába – faragatlanságában és otrombaságában nyers, kemény kéregként. Ez utóbbi kifejezés („*scorza*”) bizonyára utalás Petrarca szonettjére¹⁶. Az alaphelyzet újból szenvedést okoz, ráadásul már nem egy, az emberen kívül álló művészeti alkotásban, hanem magában az emberben. A „kőbe zárt” lélek itt költői kép csupán, amelyből részletről részletre tűnik elő a lírai én „fájdalma”...¹⁷ A cél megint ugyanaz, szabadulni a kötöttséget okozó külsőségektől, a testi hívságoktól, gyarlóságoktól. Viszont ebben az esetben a megszólaló képtelen azokat önállóan lefaragni, s kiemelni önmagát, saját lelkét, cselekedeteit, eltávolítva az anyagi fölösleget; nem tud megtisztulni, így az első sorban megszólított hölgy (az a bizonyos „*donna leggiadra, altera e diva*”) lehet az egyetlen megoldás a kízó helyzetre (hasonlóan Dante Beatricéjéhez vagy Petrarca Laurájához). A lélek szobrászati munkáját a donnának (Vittoria Colonna? Szűz Mária?) kell elvégeznie, mert a lírai én képtelen rá, nincsen hozzá elegendő akarata és ereje. A szonettben felbukkanó égi nő homályos szerepe mintha a kötetekben közvetlenül azt követő madrigálban teljesedne ki.

Semmiképpen sem meglepő, hogy a platonista humanisták között, keresztény környezetben nevelkedett reneszánsz művész lírai énje önnön létére vonatkozó végső megoldásait, a kérdéseire adott válaszokat Istenben vagy annak képviselőiben (többek közt mennyei asszonyokban) keresi és találja meg (némi petrarkizmussal tarkítva eszközkészletét). A „*concetto*” a platóni ideával azonosítható, ám a szellemet a Teremtő zárja bele a kőbe, a művész pedig felé tartva fejti azt ki. Giorgio Vasari szerint magát Michelangelót is ő küldte le a földre, közvetítőnek: „...az Egek Jóságos Kormányzója kegyesen a földre fordította tekintetét, s látva a temérdek hiábavaló erőfeszítést, lelkes, de terméketlen igyekezetet és az emberek elbizakodott felfogását, ami sokkal messzebb van az igazságtól, mint a sötétség a világosságtól, elhatározta, hogy megszabadít bennünket a súlyos tévelygéstől, s egy olyan szellemet küld a földre, aki minden művészetre és minden mesterségre egyaránt alkalmas, s aki akár rajzolásról, körvonalazásról, árnyalásról vagy derítésről van szó, egymaga képes bemutatni, milyen is a tökéletes képzőművészet, plasztikussá tudja tenni festményeit, szobrászi alkotásai biztos tudásról árulkodnak, és kényelmes, biztonságos, egészséges, derűs, arányos és gazdagon díszített épületeket emel...”¹⁸ Mégpedig Michelangelo, a „szellem” által, aki valamiféle összművészeti messiásként jelenik meg Vasari körmondatában. Isten alkot tehát benne, ő maga a polihisztor, aki teremt, s a semmiből hozza létre műveit, létesít új világokat. Ebben

15 Uo., 264.

16 Residori jegyzetében: „*metafora petrarchesca che indica l'involucro corporeo*”. = Uo., 265.

17 Karel Schulz regényt írt a nagy szobrász életéről *Kőbe zárt fájdalom* címmel. A michelangelói végzet furcsa játéka, hogy a huszadik századi szerző sem fejezhet be művét, amely örökre töredék maradt.

18 Giorgio VASARI, *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, ford. Zsámboki Zoltán, Magyar Helikon, Budapest, 1978, 557.

19 Antonio PAOLUCCI, *Michelangelo – Le Pietr*, Skira, Milano, 1997, 9.

20 HUGHES, I. m., 61.

21 Uo., 58–61.

pedig kísértetiesen hasonlít a Kassák által megálmodott művészhez, aki *Képarchitektúra-kiáltványában* többször használja a „teremtés” főnevet, illetve annak toldalékolt alakjait. Lezáró mondata sem szólhat másról természetesen: „Mert a képarchitektúra művészet, a művészet pedig teremtés, és a teremtés minden.” Ugyanazt vallja, mint a reneszánsz mesterek, és hasonló problémák foglalkoztatják művészeti szempontból, mint Michelangelót vagy talán az őt irányító Istent, akiben Kassák inkább ellenfelet lát, s akivel szemben érvényesítenie kell az akaratát – de nem iktatja ki őt az alkotás folyamatából. (Jóllehet, egy mélyebb teológiai vagy filozófiai elemzés bizonyára más eredményekkel szembesítene.) S az is biztosan állítható, hogy akadtak olyan absztrakt avantgárd irányzatok, amelyekről nem állt oly’ távol a transzcendenciába való áthajlás megkísértése (lásd: orosz szuprematisták).

Michelangelo legismertebb *Pietà*ja (1498–99), amely a római San Pietróban található, kiváló szemléltetőeszköze, valóságos megtestesülése a firenzei eredetű platonikus filozófiának. Nem csupán az idealizált emberábrázolás miatt: köztudott (sőt közhelyes), hogy Mária arca fiatal, akárcsak a fiáé, Jézusé. Antonio Paolucci, a mester által alkotott *Pietà*kat bemutató fotóalbumában immáron az esztétika Cinquecento-beli – egyértelműen platonikus – alapvonásairól értekezik a híres kompozíció kapcsán. A művészet összeütközésbe kerül a természettel, s győzedelmeskedik fölötte. Az értelem, valamint a mesterségbeli tudás uralja és átformálja a durva anyagot. De ez nem csupán egyszerű harc, majd győzelem: a művészet metamorfózis, amely átalakítja az élettelen követ az igaz és valós dimenzió utánzásában, általa az idea válik láthatóvá.¹⁹ A Paolucci által papírra vetett gondolatok forrása Vasari, s a hosszabban idézett körmondatrészlethez hasonlóan piederasztalra emelkedik a reneszánsz művész által alkotott szobor: hiszen nem más lakozik benne, mint a grácia. A szellemi univerzum, amely láthatóvá tette, megvilágítja és valamelyest átváltoztatja a nagy művet. A szobor szimbóluma lehetne a „*levar*” technikájának, felülete fényesre csiszolt, elveszíti kő mivoltát (ebben az értelemben testvére az anyagot látszólag eltüntető, más dimenziókba tekintő szecessziós épületeknek), lebegő, nyugalmat árasztó csoda.

Anthony Hughes kiemeli különlegességét: Jézus vékony testén nem látszanak a megkínzás nyomai, s az Anya sem a középkorból megszokott Mater Dolorosa. Elmélyülten figyelő ölében fekvő gyermekének holttestét. Tekintetével, valamint gesztusával meditációra és hitkérdésekről szóló elmélkedésre hív²⁰. A nézők elé táruló látvány nem evilági, valóban a teljesség, a transzcendens szféra földi megtestesülése – lehetne, hogyha nem volnának rajta (szándékosan!) befejezetlen elemek. A közönség által nem (vagy nem tökéletesen) megtekinthető hátsó és oldalsó részeket kifarafta ugyan a szobrász, ám nem csiszolta fényesre! Eredetileg egy falmélyedésbe szánták²¹. S talán kevésbé ismert tény, hogy a híres vatikáni *Pietà* valójában – s a művész kinyilatkoztatott szándékai szerint – egy „non finito” (‘befe-

jezetlen') alkotás, amelyről Michelangelo egyetlen s játékos szoboraláírása árulkodik „all'antica”. Ennek lényege, hogy nem elkészült, hanem (még mindig, továbbra is) készülésként lévő munkáról van szó... Ilyeténképpen tehát a folyamatban lévő „*levar*” jelképe lehet csak Michelangelo ifjúkori szobra, amely látható módon ugyan kibontakozott már az anyag fogságából, ám soha nem lesz befejezett és tökéletes – textuálisan semmiképpen sem, s a hátoldal is örökre csi-szolatlan (így viszont anyagában kitapintható) marad. A kalapácsok szonettje szobor formátumot ölt a *Pietà*ban, vagy éppen a szobor válik szöveggé Michelangelo felemelő fantáziájában. Talán mégis szeretett eljátszani kissé az avantgárd művészek által szinte istenként tisztelt, közvetlenül érzékelhető anyagi oldallal, s az abba kódolt átjárási, formációs lehetőségekkel. Végül is szobrász volt.

Kassák bizonyára nem ismerte a kiábrándult, idős mester egy másik, *Rondanininek* keresztelt utolsó *Pietà*ját (1564), amely a milánói Castello Sforzesco állandó kiállításán tekinthető meg. Már az gyanúnak tűnik, hogy saját „szórakozására” faragta – s nem megrendelésre. Abban a korban ez nem volt megszokott eljárás (ellentétben a mostani időkkel), főleg nem egy Michelangelo-kaliberű művész esetében. A szoborcsoport a vatikáni *Pietà* ellentétének tekinthető – „non finito”, ám a szerkezet egyáltalán nem fejezi ki a valóságot: igazából szándékosan töredékes torzónak nevezhető. A mester nem kiszabadította a fogoly lelket belőle, hanem (szó szerint) szétfaragta. Nincsen semmiféle textuális jele annak, hogy az elkészülte még folyamatban van: a mű maga a folyamat, a művész elkeseredett és csillapíthatatlan elégedetlenségének az allegóriája, zavaros lelki állapotának tényleges kivételése. Szembetűnő ugyanis, hogy újra és újra változtatott rajta, átalakította. Egészen vázaltszerű, a Fiú fél arca eltűnt. Néhány testrész árnyalt(abb), ám a legtöbb helyen egyértelműen megjelennek, tapinthatók a véső ütötte vonalak – a kidolgozás (illetve annak hiánya) anyagszerűvé teszi a kompozíciót. Itt bizony a kő minden törekvés ellenére kő maradt... Hiányzik belőle a platonizmus (s egyáltalán, a teljes reneszánsz) ókort idéző „all'antica” eleganciája. Ráadásul az egészhez hozzá van toldva valamiféle horrorisztikus idegen rész, egy oda nem illő tömbből kiemelkedő, viszonylag szépen kidolgozott, lecsiszolt kézdarab, amelynek már feltűnően semmi köze az alakokhoz (bár egy korábbi változatban bizonyára Jézus karja lehetett). A készítés több fázisa tanulmányozható egy időben a kompozíción, vannak egészen szabályszerű, hagyományos – de rendhagyó részletei is. Paolucci és mások sötét képet festenek e korabeli esztétikai tradícióknak igencsak ellentmondó, némileg tragikus, elkeseredett munkáról, amely mintha az utolsó napjait élő mester spirituális drámáját állítaná nézője elé, akinek talán a végső vallo-mása szól egy ikonról, a halála pillanatában²². Összességében a *Rondanini Pietà* ugyanolyan idegen testnek tűnik a reneszánsz esztétikájában, mint amennyire nem „vágunk egybe” a benne „összetá-kolt” részletek. Hughes szerint az, hogy a kidolgozás jegyei egyértelműen kivehetőek a szoborcsoport minden egységében, hogy pontat-

22 PAOLUCCI, I. m.,
136.

23 G. KOMORÓCZY
Emőke, *Avantgárd
kontinuitás a XX.
százaadban*, Hét
Krajcár Kiadó,
Budapest, 2016, 10.
(kiemelések az ere-
detiben)

lan az ábrázolás és korábbi töredékek is beillesztésre kerültek, későbbi korok szobrászatát idézi: csupán a 19. század végétől fogva lehet ilyen jellemzőkkel bíró alkotásokra lelni. Az egyezések persze a véletlennek köszönhetőek, mégis korszakváltó, modern munkának tekinthető, amely(ben az alkotó) feláldozza a művészi tudást, jártasságot. Az össze nem illő elemek montázsos egybekényszerítése, az idegenség feloldásának hiánya, a vázaltszerűség és a hangsúlyos textúra nem csupán modernné, ám egyenesen avantgárd jellegűvé teszik a reneszánsz művet. Az elemzők által kihangsúlyozott „haláltáncos” érzelmi töltet, szenvedély és feszültség pedig, amely erők egyértelműen a valóságos alkotóból eredtek annak idején, s kővé dermedt formájukból még most is kiáradnak a szemlélőre (erről tanúskodnak konkrét formában a faragás folyamatában bekövetkező, máig kivethető váltások), az expresszionisták legközelebbi rokonává avatják a többszáz esztendeje halott polihisztort, aki ebben a kivételesen korszerű esetben bizony maga szellemét akarta belezárni az anyagba, anyagi mivoltában is brutális kegyetlenséggel megformált emberként... Vajon hogyan írt volna róla kritikát Kassák – a *Rondanini Pietà* ismeretében?

Annak érdekében, hogy minél kifejezőbb és meggyőzőbb képet rajzolhasson az avantgárd gondolkodásmódról és saját művészetének természetéről, Kassák mérhetetlenül leegyszerűsített véleményt közöl az egyébként jóval változatosabb, folyton kísérletező, polihisztor Michelangelóról és vele együtt a reneszánsz időszakról (s tulajdonképpen más korstílusokról is, leginkább a romantikáról...). A konstruktív létfilozófia ez irányú megvallása tehát súlyos veszélyeket rejt magában, és sajnos a későbbi értelmezők generációira is kihat. Így fogalmaz G. Komoróczy Emőke 2016-os nagy kötetében Wilhelm Worringer tanulmányait elemezve: *„Ma már, egy évszázad múltán, világosan látszik, hogy az avantgárd csupán a görög-római mimetikus, természetelvű tradícióval fordult szembe, és nem a művészet egészét akarta eltörölni. Ez a tradíció – mint Worringer kimutatta – az ember és a világ **bensőséges** viszonyára épült; a görögség szellemiségét feltámasztó reneszánszban teljesedett ki, s hosszú évszázadokra meghatározta az európai művészet arculatát. A Dél termékeny földje, természeti bősége szabad és otthonos, **evilági** biztonságot kínált az itt élő embereknek; érzékeik és szellemük tökéletes harmóniájából egy természeti formákból építkező **naturális** művészet született. A szerves vitalitás alapján kialakuló **antropomorf** művészet a beleélésre, a világgal való azonosságtudatra épült és panteista életbizalom sugárzott belőle.”*²³ Az első mondat célja támadhatatlan, értékes gondolat, s egy fontos törekvés kiindulópontja: árnyalni az avantgárd művészethez való igazi viszonyát, leszámolva azokkal a(z általában negatív) sztereotípiákkal és közhelyekkel, amelyek kialakulásától kezdve kísérik. *„Így hát az avantgárd mozgalmak hagyománytagadása nem egészen úgy igaz, ahogyan az máig köztudatban él. A manifesztumok szintjén természetesen minden ellen, ami régi, ami megszokott, protestáltak az izmusok, de valójában inkább csak a keretek tágításáról, a művészet autonómiájának, a*

formakísérletek szabadságának kiküzdéséről volt szó.”²⁴ A worringeri elmélet dualisztikus természetű, a „természetelvű” és „absztrakt” éles váltásaiként képzelet el a művészet történetét. „A természetelvű „görögös” művészetet így váltják fel tehát a gótikában az egyiptomi művészet absztrakt, **kristályos-szervetlen formái**, amelyek tiszta rendezettségére épült a struktúra, a részek szigorú arányosságán, tagolatlan és töretlen egyenes-vonalúságán, vagy éppen a szabályosan hajlított kör- és spirálvonalakon nyugodva (Napisten, piramisok stb.). Az orientális művészet absztrakt formái mélyebb valóságérzékelésen alapultak, mint az európai természetelvű művészet: a keleti misztika a világlényeg kifürkészhetetlenségének tudatából táplálkozott.”²⁵ Mintha az egymást követő korszakok a sakkjátszmák szabályai szerint oszlanának fekete és fehér mezőkre – átjárhatatlan módon. Jóllehet a játéknak is éppen az ellentétes oldalakra vonatkozó azonosságokban áll a lényege: például egy fehér futónak ugyanúgy kell lépnie, mint fekete párjának.

Már a michelangelói verbális és vizuális művészet részleges és felületes, néhány sornyi vizsgálata is rendkívül bonyolult, összetett képet eredményez, mi bújhat meg a teljes, reneszánsznak nevezett „fogalom” mögött? A worringeri modell valamiféle statikus, nyugalmat és biztonságot sugárzó reneszánszról alkotott képet sugall, ahol az ember tökéletes összhangban állt a világmindenséggel. Daniel Arasse, könyvének *Leonardo ma* című bevezetőjében részben megerősíti e gondolatot, ám túl is lép rajta s árnyalja azt (a nagy polihisztor értékelve): egy dinamikus, kísérletező (már-már avantgárd?) karakterű, az egység biztonságával nem igazán megelégedő létformáról értekezik. „Leonardo gondolkodásának és művészetének középpontjában is ez a gondolat állt, tehát hogy a Teremtés egy dinamikus zajló folyamat, amely egyrészt jelenti a makrokozmosz feltartóztatlan tárgyi mozgását, másrészt pedig a mikrokozmosz elidegeníthetetlen szellemi energiáinak mozgásban létét. Ez elsősorban annak alapvető intuíciója, hogy a világ (és az ember mint a benne és vele élő **pars mundi**) egységet alkot, ami az átalakulások megállíthatatlan folyamából épül fel. [...] Ez a sejtés viszont korántsem keserítette el Leonardót, aki ezt a megérzést tette meg kutatásai alapjául minden téren, legyen absztrakt (például geometriai), műszaki (többek közt a gépekkel kapcsolatos) vagy művészeti terület.”²⁶ Illetve: „Leonardo a formálódásukon keresztül kereste a formákat, és a kiforrott alakzatnak meg kellett őriznie eredeti dinamikáját, hogy mozdulatai érzelmeket tudjanak közvetíteni.”²⁷ Nem biztos tehát, hogy a bipoláris sematizálásban lelhető fel az avantgárdról alkotott berögződések lebontásának helyes útja (Kassák is tévedhetett), hiszen ebben az esetben az egyiptomi, a gótikus, illetve az avantgárd művészet szigorúan a fehér (absztrakt) oldalra kerül, a görög, a reneszánsz és a klasszicista pedig a feketére (a természetelvűre). (Arról nem is beszélve, hogy a reneszánsz legnagyobb elméjének tartott Leonardo tudása például nem csupán a reneszánsz, hanem a középkori kultúrából is táplálkozott.²⁸) És hogyan magyarázható az idillinek

24 Uo., 9.

25 Uo., 11.

26 Daniel ARASSE, *Leonardo* (ford. Marsó Paula, Nemes Krisztina), Typotex, Budapest, 2016, 19–20. (kiemelés – Arasse). Továbbá: „A világ ritmusa olyan szinten belevédott Leonardo gondolataiba, munkáiba és művészetébe, hogy életművének összességére tekinthetünk úgy is, mint ami „szimbolikus formát” adott annak a világinuíciónak, mely szerint a makro- és a mikrokozmosz ugyanabban az egyetemes ritmusban mozog – amit maga a művész is kihallott a kinti világból, s amelyhez igazodni igyekezett benső alkotómunkája során.” Uo., 23.

27 Uo., 21.

28 Két részlet Arasse művéből: „A megoklás egészen váratlan, de a korszak gondolkodásmódjában mindez azt jelentette, hogy sikerült egybeszűrteni a szépség újplatonikus elméletét és a testek mozgásának témakörét, ami viszont az arisztotelészi „filozófia” skolasztikus változatának volt központi kérdése.” (A torinói önarckép című fejezet, 35. oldal.) „Ez a hozzáállás különböztette meg kolégáitól, és leginkább ez tette őt mindenki másnál alkalmasabb képviselőjévé ennek a szellemi közegnek, amely humanizmus és skolasztika között – miközben olykor mindkettőtől kölcsönzött – meghatározóan fontos szerepet játszott a reneszánsz által elfogadott gyakorlat és elmélet mutációjában.” (A Leonardo szellemi közege című részlet, 68–69. oldal.)

29 Alexander RAUCH, *Érett reneszánsz és manierista festészet Rómában és Középkorban* = *Az itáliai reneszánsz* (szerk. Rolf Toman), Vince Kiadó, Budapest, 2007, 308–349. Az idézett szöveg pontos helye: 330. oldal, fordította: B. Szűcs Margit (kiemelések – a szerk.).

30 Lásd többek között Cambell és Cole gyönyörű művészeti albumának Brunelleschiről, illetve a perspektiváról szóló *Linear Perspective, Regular Space* című ismertetését. CABBELL – COLE, *I. m.*, 94–98.

túnó (s talán valóban csak annak látszó) apollóni görög beállítódás táblarésze felől a dionüszoszi „sötét” oldal? S miként illeszthető bele a képbe a *Rondanini Pietà* vagy Michelangelo híres (állítólagos) önarcképe, az *Utolsó Ítélet* (1534–1541) horrorisztikus ábrázolásán, a Sixtus-kápolnában található, oltár fölötti freskó hozzávetőleges középpontjában? Alexander Rauch piktúrája érzékletes szövegi formába öntése a látványnak (érdemes elidőzni az önábrázolás közvetlen környezetében): „Az emberi testek hatalmas tengerében félelmetes vihar tombol. Az Igazak a mennybe emelkednek, a Kárhozottak lehullanak, a központosító, klasszikus módra csupasz állú, ítélkező Krisztus apollóni és ugyanakkor herkulési megjelenésű. Végítélete iszonyú, felemelt karja alatt még Mária is félve hőköl vissza. A festményt sokan elemezték; talán valóban rejlik valami az idősödő Michelangelo személyes gondolataiból a **dies irae** – a harag napja – tragédiájának bemutatásában.” És most következik a személyes lényeg, amely kétségtelenül párhuzamba vonható a jóval későbbi utolsó *Pietà* szenvedéstörténetével: „Túnődő, meggyötört ember volt ő, élete során ritkán volt része igazságos elbánásban, és nehéz sorsa nagyon nyomasztotta. Az **Utolsó Ítélet** freskón a Szent Bertalan erős kezéből lecsüngő, nyúló emberbőrön tűnik fel önarcképe. A szent szemrehányó és kérdő tekintettel néz Krisztusra; szeretné megtudni Tőle, vajon megmenthetné-e a művészt, vagy hagyja-e lehullani? A háttorzongató önarckép szorosan összecseng az öregedő mester lelkiállapotával, amely leveleiből is tisztán kiolvasható.”²⁹ A lenyúló bőr – mint önarckép (a Kassák-féle közvetlen rokona). Expresszionistákat megszégyenítő vízió, nyilvánvaló görög vonatkozásokkal: mintha az Apollón istennel vakmerően szembeszálló Marszüasz szatírra emlékeztetne... Anyyira azért nem sugárzik belőle a „*pan-teista életbizalom*”.

Az ideák (platóni) avantgárd alkotója viszont nem expresszionista, hanem konstruktív elme, a semmiből – vagy inkább önmagából – teremt, művészete nem másoló természetű. Amit létrehoz, vele kell, hogy azonos legyen, de semmiképpen sem valamiféle létező valóságélemmel, csendélettel, tájjal, városrészlettel. Az ideális képarchitektúra absztrakció, s éppen ezért (!) önálló létező. Szabadon idézve: „struktúrája valóban a kristályos-szeretlen formák tiszta rendezettségére épül, a részek szigorú arányosságán, tagolatlan és töretlen egyenes-vonalúságán, vagy éppen a szabályosan hajlított kör- és spirálvonalakon nyugszik, és az orientális művészethez hasonlóan a világlényeg kifürkészhetetlenségének tudatából táplálkozik.” A képarchitektúrák festője alapformákból és színekből komponál tereket, megteremtve azt a bizonyos természetes perspektívát. Valójában a reneszánsz művészek voltak azok – s talán a legfontosabb: Filippo Brunelleschi, a firenzei dóm kupolájának építője –, akik hosszú, kitartó munkájuk jutalmaként ráismerhettek a perspektivikus ábrázolás bonyolult mikéntjére, a szigorú szerkesztés szabályaira.³⁰ Az ő módszerük nem azonos az

avantgárd alkotóéval, legalábbis Kassák szerint. „A képarchitektúra nem a síkba befelé, hanem a síkból kifelé építkeznek” – szögezi le, majd kategorikusan elutasítja az első lehetőséget: „A síkot egyszerűen adott fundamentumnak veszi, nem befelé nyit perspektívát, ami mindenkor csak illúzió lehet, hanem egymásra rakott színeivel és formáival belép a reális térbe, és így megkapja a kép és a képélet határtalan lehetőségét: a természetes perspektívát.”³¹ Mintha a reneszánsz alkotókról beszélne (Brunelleschiről, Albertiről, Donatellóról, Ghibertiről, Masaccióról vagy Piero della Francescáról), akik ezek szerint illúzióteremtő másolók voltak csupán. (Igaz, Raffaello Athéni iskolájába ugyanúgy nem lehet fizikailag belépni, mint valóban megmászni egy Kassák által festett képépítményt. A kifejtés így ismételtelen csak ügyes retorikai fogásnak tűnik...) *Mesterek köszöntése* című, kései (1965), nagyformátumú kötetében számos alkotó festményének reprodukcióját publikálta, ezek mellé saját verseit, és az egyes művészek (Matisse, Picasso, Braque, Léger, Marc, Chagall, Klee, Rousseau, Chirico és Ernst) rövid életrajzát, kassáki nézőpontból történő méltatását csatolta. A könyv Giorgio de Chiricóról szóló részében így nyilatkozik a görög származású itáliai „metafizikus” festő jelentőségéről: „Következetes szigorúsággal szinte tudományos rendszerességre, a dolgok közötti titkos összefüggések leleplezésére törekedett. Innen adódik, hogy mondanivalóját a lehető legszigorúbb törvények szerint, legobjektívabbnak látszó formában rögzítette. [...] A modern művészet világában a dolgok geometriai rendjét és stabilitását teremtette meg.”³² Hasonlóan a konstruktivistákhoz (Chirico amolyan szürrealista előzmény volt) – vagy a reneszánsz festőkhöz... Alkotási módszere kísérteties testvériséget mutat a valós anyagi világtól történő megtisztulás, az abból való kiemelkedés, a magasabb törvényszerűségek iránti vágy platonikus alapelveivel. Az idézett sorok továbbra is Kassáktól valók: „Chirico ecsete alatt mintegy a dolgok „színváltozása” következett be. Az általunk ismert dolgok, lények, színek és formák mintegy varázslat folytán megjellegültek, és döbbenetesen ható étellel telítődtek. Chirico az időtlent, a mozdulatlant, a fizikai téren kívülit festette meg. Úgy látszik, minden elátkozottan, megfagyottan áll a maga helyén. De ez csak a látszat. Lényegében ezeket a tárgyakat és lényeket nem önnön gyöngeségük vagy súlyuk merevíti meg, hanem valami kívülről levő törvény rendeltetése szerint váltak olyanokká, amilyenek. Mozdulatlanok, ugyanakkor robbanásig feszülő akciók vannak beléjük zárva.” Egy magasabb törvényszerűség által irányított világ a chiricói, ahol látszatra minden a helyén van – a megszokott, befelé tartó perspektívában. Viszont a mélyből hatalmas, vulkanikus feszültségek szeretnének előtörni, talán épp’ a test energiái, ám a szigorúan szerkesztett képiségben ez lehetetlen. A fentről érkező (isteni?) törvény győzelme az anyagi természetű dimenziók felett... Mintha a platonistákat is foglalkoztatták volna hasonló témák...

Kassák Chirico-méltatása nem más, mint „egyszerű” jegyzet egy szabadvershez, amely műfaját tekintve köszöntés, ám tárgya (vagy alanya) a „metafizikus” festő, pontosabban annak művészete. „Egy

31 KASSÁK Lajos, *Versek, tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1983, 843–844.

32 Uo., 536–637.

34 Persze az is lehetséges, hogy a kései (és eltérő művészeti területekről elmélkedő) elemzők hasonló megfogalmazásainak oka inkább a szabatos kifejezés nyelvi nehézségében, a verbális kód korlátoltságában, szűkösségében keresendő...

35 Alexander RAUCH, *Velencei és észak-italiai reneszánsz festészet = Az itáliai reneszánsz* (szerk. Rolf Toman), Vince Kiadó, Budapest, 2007, 350–415. Az idézett szöveg helye: 366. oldal (fordította: Borbás Mária).

város utcáján / bolyongsz most idegen / nem létező város nem létező utcáján / s hiába kérdeznek tőled bármit / érthetetlen nyelven szólsz / mint az elvárásolt. // A mértan és a geometria / kihűlt világa ez. / Házak amiket megölt a tisztaság / szobrok amik kívül állnak a téren / emberek akik nem érintkeznek / egymással / nincs szívük nincs agyvelejük / csak színharmóniájuk vonalritmusuk / és nagyon sima formáik vannak.”³³ Valóban kiváló megfogalmazása e szabados részlet Chirico képi világának, s egyben akár a reneszánsz Andrea Mantegna műveinek, amelyeket így jellemez Alexander Rauch – megdöbbentően hasonló leírásában³⁴: „Mantegna alakjai és színei gyakran kirívóan pasztikusak és kristályszerűen kemények. A színek világosan elkülönülnek, az alakok annyira szoborszerűek, annyira térbelinek hatnak, mintha a háttérből faragták volna ki őket. Mantegna műveiből kisugárzik tisztelete az antik műalkotások iránt, melyek akkoriban kizárólag szobrok és domborművek voltak; a fennmaradt antik festményeket csak későbbi régészeti feltárások hozták napvilágra. Mantegna festményeinek klasszicizált világa gyakran hősiesnek és szó szerint kővé váltak tűnik, és míg némelyik kortársa késő gótikus jelmezekbe bújtatta a szereplőket, Mantegna alakjai tógát viselnek. Az építészeti részletek fenségesek, perspektívája parancsoló és hajlíthatatlan.”³⁵

Chirico festészete természetesen nem konstruktivista, ám precízen szerkesztett és geometrikus, ebben pedig rokonságot mutat mind a kassáki (nem lehet véletlen a magyar művész „köszöntő” méltatása, fogalmazásmódja), mind pedig a reneszánsz művészettel – amelynek „nyomai” rendre felfedezhetők a metafizikus mester alkotásain. A vásznak absztrakt terében ugyanis folyamatosan feltűnnek a múlt emlékei, sokszor talán rajzóriai gipszfigurákat idéző formában. A konstruktivista alkotó számára elutasítandó természetesen minden másoló karakterű művészeti megnyilvánulás, így a reneszánsz (platonikus) is, amelyet viszont úgy tűnik – szándékosan? – félreértettek (s félreértenek) a késői (avantgárd szempontú) kritikusok. Lehetséges, hogy a reneszánsz festmények valósnak ható épített környezetet ábrázolnak, még igazibbnak látszó emberi szereplőkkel, ám a szóban forgó terek a legtöbb esetben nem létező, s így nem meglátogatható „helyszínek”. Elképzelt városok részletei (vagy tájak, leginkább ókori romokkal), a perspektivikus ábrázolás szabályainak tökéletesen megfelelő, szimmetrikus szigorral kezelt építészeti dimenziók. Nem a tényleges látvány határozza meg létüket, hanem az ideák világa. Már a címében is meggyőző példája ennek *Az ideális város (La città ideale)* – többek között Piero della Francescának is tulajdonított – festménye, amely nyugalomával, eleganciájával, tisztaságával és megszerkesztettségével a nem evilági, transzcendens tér megképzése. Egy másik univerzum láthatóvá tétele. A reneszánsz környezetben megjelenő alakok sokszor függetlenek saját terüktől és idejüktől, szoborszerűek (lásd Mantegna alkotásait), átszellemültek (biblikus szereplők, *Dávid, Mona Lisa* stb.). Akárcsak a vatikáni *Pietà* időtlen Madonnája. Egyértelműen magasabb igazságok közvetítői,

meditációra, gondolkodásra, a lélek alantas testi létből való kiemelkedésére, tökéletesedésre ösztönöznek.³⁶ A korszak alkotói sokat merítettek az antikvitás kultúrájából, ám ez is csupán idealisztikus múltidő lehetett a számukra. Kétségtelen tehát, hogy annyira azért nem állt tőlük távol a „mélyebb valóságérzelelés” – erről tanúskodnak az általuk matematikai pontossággal létrehozott képi világok, amelyekben az építészeti precizitás és lenyűgöző szerkesztés olykor elnyomja magát a narratívát is, az elbeszélni kívánt történetet, s nem engedi annak érvényesülését. A mimetikus-természetelvű ábrázolásmód megjelenik természetesen a reneszánsz művekben, mint ahogyan Chiricónál is, viszont a bennük hordozott szellemi üzenet-höz képest kulcsínek hat csupán. Való igaz, *Az ideális város* nem képarchitektúra, a szó absztrakt értelmében: nem egyszerűsíti le a világot alapsíkidoimokra és -színekre. Viszont az is biztos, hogy megpróbál leképezni elvont tartalmakat, absztrakt mondanivalókat, irányvonalakat, vezérpontokat – az isteni dimenzió műbe formált harmóniáját. Rendszere egyértelműen az alapformák egységének megteremtésére vezethető vissza. Persze az eltérések is körvonalazhatóak: az egyik befelé rajzol perspektívát, a másik kifelé építkezik, ám mindkettőnek kulcsa, legnagyobb közös osztója a perspektíva és az építés. Filozófiájuk középpontjában az architektúra áll: azaz a mérnöki precízióval megkonstruált, a meglévőnél, tapasztalhatónál nehezebb (tökéletes és rendezett) világ létrehozásának igénye, függetlenül attól, hogy belülről vagy kívülről (Istentől) érkezik-e az ösztönzés.³⁷ S mind *Az ideális város* ábrázolása, mind pedig a kassáki képarchitektúra belépteti az arra érdemeseket (avagy átlépteti szemléelőjét) egy másik, ez immanensen kívül eső (örök) térbe és időbe.

Az anyagi természetű világ ellenállása, a vele való szembefeszülés a michelangelói és kassáki teremtő ember számára egyaránt megoldandó feladatot, gondot jelent. A reneszánsz polihisztor megpróbálja műveit (s önmagát) kiemelni az érzékszervekkel felfogható testi valóból, lefaragva annak fölöslegét (ahogyan ezt elemzett madrigáljában is nyomatékosítja). Szembefeszül vele, s ha sikerül, eszmévé, ideálissá alakítja, azaz megfosztja anyagi valójától: a márvány nem maradhat egyszerű kőszobor (legalábbis nem látszhat annak), benyitást jelent egy másik dimenzióba. Amennyiben viszont kudarcot vall (s e földi létben mi mást tehetne?), az alkotás expresszív lenyomatává válik a művész teremtő szenvedésének és szenvedélyének – szó szerint belevésődik annak gyöttrő fájdalma. És a legtökéletesebb, látszólag teljessé faragott márvány sem válhat egészen azzá. (Mint ahogyan Mantegna festett alak-

36 Tanulságos lehet ebből a szempontból Ernst H. Gombrich Raffaello-tanulmánya a vatikáni Stanza della Segnatura szimbolikájáról. Különösen: „*Nem árt emlékeznünk rá, hogy a pápai udvarban lévő pápi személyek néhány outsider nominalistától eltekintve megtanulták és elfogadták azt a nézetet, hogy universalis sunt ante rem – hogy világunk dolgai csupán egyetemes eszmék vagy princípiumok tökéletlen megtestesülései.*” S ennek az elvnek a formába öntése, az eszmék vizuális megjelenítése, feltérképezése és részletezése a művészek feladata volt. „*Ellenkezőleg: a falakat a megnyezet megszemélyesítéseiével kifejezett eszmék kifejtéseként vagy kibővítéseként kell nézni.*” Ernst H. GOMBRICH, *Reneszánsz tanulmányok* (ford. Papp Mária), Corvina Kiadó, Budapest, 1985, 42–60. Idézett részletek: 45. oldal. Arasse pedig így fogalmaz Raffaello kapcsán Leonardo-könyvében *Az athéni iskoláról*: „*Azzal, hogy a „Filozófus”, tehát a skolasztika-nagymester Arisztotelész vonásait pont Platónjának kölcsönözte, Raffaello elegánsan jelezte, hogy a falfelületen elsőbbséget kíván adni a neoplatonizmusnak.*” ARASSE, I. m., 31.

37 Valóságos képtelenség volna nem idézni Leonyid Batkin értékes észrevételét:

„*Brunelleschinél, Dantellónál és Masacciónál a perspektíva azon nyomban a tér egységes architekturális szervezésének eszközzé vált. Ezt a tendenciát, melyet Piero della Francesca és a Quattrocento közepén működő többi festő tapasztalata tovább gazdagított, az érett reneszánsz tökélyre fejlesztette. A tér végtelenségének az itálieiak esetében semmi köze a nyilvánvaló és közöséges optikai valósághoz. A végtelen náluk geometriailag szigorú konstrukcióvá válik, s ezért az alkotó szellem erejét fejezi ki.*” Leonyid BATKIN, *Az itáliei reneszánsz* (ford. Soproni András), Typotex, Budapest, 2014, 438.

38 STANDEISKY Éva, „Muzsikák és fényességek szólnak belőlem”. Az író Kassák = Kassák! A Kassák Múzeum állandó kiállítása (szerk. SASVÁRI Edit, CSATLÓS Judit), Petőfi Irodalmi Múzeum – Kassák Múzeum, Budapest, 2011, 21.

39 András Gábor, *KÉPKÖLTŐ ÉS KÉPTEK-VEZŐ – Kassák a festő, a grafikus és a tipográfus* = *Kassák!* 2011, 11. További fontos mondatok (amolyan képzőművészeti összesítés gyanánt) ugyanonnan: „A képarchitektúrák »tere« valójában a rajzlap síkja, ahol a kompozícióban az »építésre« váró formák – a művész szándékának megfelelően – egyensúlyba, harmóniába kerülnek: Kassák hol mozaik módra összeillesztve tölti ki a felületet, hol egymásra helyezett elemekből, »alulról felfelé« haladva fejleszti a kép alsó szélére állított alakzatot. Legsikerültebb képarchitektúráit joggal lehet »emblemátikusnak« (Szabó Júlia) nevezni. Ezek a többségükben fa- és linómetszet-technikával (és Kassák két alapszínével: feketével és vörössel) készült művek zártak, tömörek és síkszerűek; alig néhány, és igen egyszerűen egybekomponált forma révén érik el tömondatszerű hatásukat. Dinamikus konstrukcióin – a korszak össz-művészeti ideáját követve, a táblaképen túllépve, a konstruktivizmus környezet-átalakító erejét próbára téve – háromdimenziós objektumok (plasztikák, színpadtervek, reklámkioszkok) ábrázolására tesz kísérletet, rövidüléseket, látszatperspektívákat alkalmaz.”

jai sem élők, hanem egyszerűen kővé dermedtek.) Michelangelo „játékos” aláírása bizonyossá teszi: amit ember hoz létre, örökké „non finito” marad (vagy ami borzasztóbb: szörnyű torzó), hiába isteni eredetű. A nagy mester tudatosan gondolkodott az alkotó és a megformálandó anyag problematikus viszonyáról, s ez verseiben is tematizálódik, textuális karaktert ölt: a kivésendő kő a művész lelkének metaforájává lesz. A kassáki tudatosság szintűgy nyilvánvaló, s ezt Standeisky Éva is megerősíti, felhasználva az ősi szobrászati topikát: „Saját magát formálta, csiszolta, hogy aztán alkotásokba plántálja át, amit önmagán alakított, önmagával teremtett.”³⁸ András Gábor összegzésében: „Kassák absztrakciója – formaadásának olykor nehézkes, csikorgó módja miatt – különbözik a professzionális festőkétől. A »szabálytalanságokat« is megengedő, a körzöt-vonalzót kiegészítő vagy helyettesítő szabadkéz, az »öszönös geometria« (Hevesy Iván) és a leplezetlen anyagszerűség azonban sajátos személyes aurát kölcsönöz munkáinak”³⁹. S ez a „személyes aura” hangsúlyozottan és visszavonhatatlanul Kassáké.

Az elemzők gondolatmenete az avantgárd mester törekvésének kétségtelen sikerességét bizonyítja: a deszemiotizáció tautologikus retorikája működőképes, a befogadó valóban úgy érezheti, a kassáki mű azonos alkotójával – tehát őszinte és egyértelműségében igaz létező.

